

Institut National des Langues et Civilisations Orientales

École doctorale N°265

Langues, littératures et sociétés du monde

CERMOM

THÈSE

présentée par

Gianluca SAITTA

soutenue le 4 juillet 2017

pour obtenir le grade de **Docteur de l'INALCO**

Discipline : Littératures et civilisations

Les *maqāmāt/munāẓarāt* paysagères au Yémen à l'époque postclassique et la question de leur généricité

Thèse dirigée par :

M. Luc-Willy DEHEUVELS
Mme Monica RUOCCO

Professeur des Universités, INALCO
Professore Associato, Université de Naples "l'Orientale"

RAPPORTEURS :

M. Frédéric LAGRANGE
M. Julien DUFOUR

Professeur des Universités, Université Paris-Sorbonne (Paris IV)
Maître de conférences HDR, Université de Strasbourg

MEMBRES DU JURY :

M. Luc-Willy DEHEUVELS
Mme Monica RUOCCO
M. Michel TUCHSCHERER
M. Frédéric LAGRANGE
Mme Brigitte FOULON
M. Julien DUFOUR

Professeur des Universités, INALCO
Professore Associato, Université de Naples "l'Orientale"
Professeur Émérite, Université d'Aix-Marseille
Professeur des Universités, Université Paris-Sorbonne (Paris IV)
Maître de conférences HDR, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3
Maître de conférences HDR, Université de Strasbourg

En préambule,

Je souhaiterais adresser mes remerciements les plus sincères à l'ensemble des personnes qui ont contribué à l'élaboration de ce travail. Je leur dois à toutes l'aboutissement de mes études doctorales.

Je tiens tout particulièrement à remercier Monsieur Luc Deheuvels, qui, en tant que Directeur de thèse, s'est toujours montré à l'écoute et d'une grande disponibilité depuis mes études de Master. Ses enseignements ainsi que sa rigueur scientifique m'ont permis de devenir le chercheur que je suis aujourd'hui. Sans ses remarques et ses inspirations, cette thèse n'aurait jamais vu le jour.

Mes remerciements s'adressent également à Madame Monica Ruocco, codirectrice de thèse, pour la gentillesse et pour les conseils avisés qu'elle m'a délivrés durant toute la durée de mes études doctorales.

Je tiens également à remercier Monsieur Michel Tuchscherer, Professeur émérite à l'Université d'Aix-Marseille et ancien Directeur du Centre Français d'Archéologie et Sciences Sociales de Sanaa (CEFAS), qui dès mon premier et unique séjour au Yémen en été 2010 s'est montré intéressé par ma recherche et qui a eu la gentillesse de me procurer des copies de manuscrits conservés à Sanaa auxquels je n'aurais jamais pu avoir accès, en raison du climat d'instabilité politique qui traverse le Yémen depuis désormais plusieurs années.

Je souhaite aussi remercier Julien Dufour pour les conseils précieux qu'il m'a donnés depuis le début de mes recherches dans ce domaine et pour nos échanges enrichissants sur le Yémen et sur sa littérature.

Je tiens à exprimer ma reconnaissance envers Claire Bonnin qui a eu la gentillesse de lire et de corriger ce travail. Je garderai pour toujours dans mon cœur ces agréables après-midi de relecture à Chatou.

Mes remerciements s'adressent également à mon amie et collègue Marcella Rubino qui a su m'encourager et me donner la force d'avancer à un moment difficile. C'est aussi grâce à elle que j'ai pu achever cette thèse.

Ma plus profonde reconnaissance va à ma famille, à mon frère et à ma sœur, mais surtout à mon père et à ma mère, pour leur soutien matériel et spirituel durant ces longues années d'études supérieures. Je vous dois tout !

Enfin, j'exprime mes plus sincères remerciements à mes amis : Paolo, Martina, Sara, Alessandro, Livia, Valentina, Giulia et Daniela qui, parfois avec beaucoup de patience, m'ont soutenu et encouragé tout au long de la réalisation de cette thèse.

Merci à toutes et à tous.

À ma mère

Avertissement

Le système de translittération que nous avons adopté pour cette étude se base sur la norme ISO, qui est la suivante :

Alphabet arabe	Nom	Translittération
ا	alif	a-ā
ب	bā'	b
ت	tā'	t
ث	ṭā'	ṭ
ج	jīm	ǧ
ح	ḥā'	ḥ
خ	ḫā'	ḫ
د	dāl	d
ذ	ḏāl	ḏ
ر	rā'	r
ز	zāy	z
س	sīn	s
ش	šīn	š
ص	ṣād	ṣ
ض	ḍād	ḍ
ط	ṭā'	ṭ
ظ	ẓā'	ẓ
ع	‘ayn	‘
غ	ǧayn	ǧ
ف	fā'	f
ق	qāf	q
ك	kāf	k
ل	lām	l
م	mīm	m

ن	nūn	n
ه	hā'	h
و	wāw	w
ي	yā'	y

Avec les remarques suivantes :

- La *hamza* est translittérée mais n'est pas transcrite en début de mot ;
- Le *wāw* de coordination s'écrit séparé, sans trait d'union ;
- La *ta' marbūṭa* est translittérée par *a*, ou *at* en état d'annexion ;
- Les voyelles brèves *fathā*, *kasra* et *ḍamma* sont translittérées *a*, *i*, *u*. La *šadda* est rendue par un doublement de la lettre ;
- L'*alif maqṣūra* et l'*alif ṭawīla* sont toutes deux rendues par *ā* ;
- L'article est toujours rendu par *al-*, qu'il précède une lettre solaire ou lunaire.

Les noms propres arabes sont rendus selon ce système de translittération ; pour les auteurs d'expression anglaise ou française, nous avons conservé la graphie qu'ils se sont eux-mêmes choisie.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
PREMIÈRE PARTIE.....	11
<u>CHAPITRE I : Contexte historique.</u>	11
1. Apparition et tendances du genre <i>maqāma</i> au Yémen.....	11
2. Les <i>maqāmāt</i> de type <i>munāẓara bayn al buldān</i> et <i>bayn al-nabāt</i> : un thème très apprécié.....	14
2.1. Le terme <i>nabāt</i>	16
2.2. Le terme <i>buldān</i>	20
2.3. La <i>munāẓara bayn al-nabātāt</i> et <i>bayn al-buldān</i> au Yémen.....	21
<u>CHAPITRE II : Ressemblances et caractéristiques formelles des <i>munāẓarāt</i> paysagères.</u>	24
1. Les <i>munāẓarāt</i> paysagères.....	24
1.1. Préambules et récits cadres introductifs.....	24
1.2. Les personnages non humains et humains.....	41
1.2.1. L’artifice de la <i>prosopopée</i>	59
1.2.2. Débat entre deux ou plusieurs personnages.....	72
2. La relation d’hypertextualité entre les <i>munāẓarāt</i> paysagères et les hypotextes de <i>maqāmāt</i> de type <i>hamaḍānien</i>	77
2.1. Les caractéristiques formelles.....	78
2.2. Les tournures d’hypercodage rhétorique.....	79
2.3. Les personnages.....	84
<u>CHAPITRE III : Hypertextualité et positionnement générique : étude du paratexte.</u>	90
1. Les indices de positionnement générique dans les paratextes de notre corpus.....	90
1.1. Les titres.....	94
1.2. Analyse des introductions.....	107
2. Identification des rapports d’hypertextualité dans les paratextes du corpus : les introductions.....	116

3. Les <i>munāẓarāt</i> paysagères et la relation à l' <i>adab</i>	120
Conclusion	125
DEUXIÈME PARTIE	127
<u>CHAPITRE I : La mise en texte de l'univers paysager</u>	127
1. Analyse de l'univers paysager : les personnages-jardins.....	130
1.1. Les jardins.....	132
1.1.1. La végétation arbustive.....	136
1.1.1.1. Le palmier-dattier et la vigne.....	137
1.1.1.2. D'autres espèces arbustives.....	150
1.1.1.3. Les branches.....	163
1.1.2. Les représentations de la terre.....	167
1.1.2.1. La parure recouvrant la surface terrestre.....	174
1.1.3. Les sources d'eau.....	187
1.1.3.1. Les eaux du ciel.....	187
1.1.3.2. Les eaux terrestres.....	192
<u>CHAPITRE II : Éléments descriptifs de la nature</u>	205
1. Description d'une nature printanière.....	205
1.1. Les « saisons » dans l'univers yéménite.....	205
1.1.1. Le système des « anwā' » (أنواء) et les mansions lunaires, « manāzil al-qamar » (منازل القمر).....	207
1.1.2. Les épisodes pluvieux au Yémen et leur fonction dans la répartition de l'année.....	209
1.2. Astronomie et agriculture au Yémen.....	215
2. La figurativité visuelle.....	217
2.1. Le chromatisme.....	218
2.2. Quelques considérations sur les minéraux et les pierres précieuses.....	227
3. Une nature sensorielle.....	230
3.1. L'air et les vents.....	231
3.2. L'univers olfactif.....	235
3.3. L'univers sonore.....	241

Conclusion.....	248
TROISIEME PARTIE.....	254
<u>CHAPITRE I : Étude de quelques thématiques récurrentes.....</u>	<u>254</u>
1. Le débat entre Rawḍa et Bi'r al-‘Azab.....	255
1.1. Bi'r al-‘Azab.....	257
1.2. Rawḍa.....	259
1.2.1. Un message crypté : les chronogrammes.....	264
1.3. Les deux niveaux du récit.....	266
2. Le thème de la « lumière » dans les <i>munāẓarāt</i> yéménites.....	270
2.1. La voûte céleste à l'image du jardin terrestre.....	271
2.2. L'astre diurne et les astres nocturnes : le soleil, la lune et les constellations.....	276
2.3. Images et figures symbolisant la lumière dans les <i>munāẓarāt</i> yéménites.....	281
3. Substances excitantes et enivrantes dans les <i>munāẓarāt</i> paysagères.....	283
3.1. Le qāt, le café, le tabac, le thé : intertextualité des substances excitantes dans la poésie mystique, érotique et bachique.....	284
3.2.1. Les éléments mystiques.....	284
3.2.2. Les éléments bachiques.....	288
3.2.3. Les éléments érotiques.....	291
3.2.4. L'aspect médicinal.....	294
<u>CHAPITRE II : Le deuxième degré de lecture des œuvres.....</u>	<u>297</u>
1. Politique et questions identitaires dans les <i>munāẓarāt</i> yéménites : la vigne et le dattier ou l'opposition entre les hauts-plateaux de Ta'iz et les plaines côtières de la Tihama.....	297
2. La <i>munāẓara</i> comme débat religieux.....	302
2.1. La <i>munāẓara</i> et la <i>mufāḥara</i> comme débats religieux dans la tradition littéraire arabe.....	303
2.2. La <i>munāẓara</i> paysagère et les questionnements sur le licite et l'illicite en Islam.....	304
Conclusion.....	311

CONCLUSION GÉNÉRALE.....	314
Inventaire des manuscrits.....	320
Tableau récapitulatif	333
BIBLIOGRAPHIE.....	346

INTRODUCTION

La plupart des ouvrages de *maqāmāt* restent jusqu'à nos jours peu étudiés. Malgré une certaine ouverture ces deux dernières décennies vers des auteurs moins connus, beaucoup reste encore à faire en ce qui concerne les auteurs et les productions de la longue période postclassique/prémoderne (XV^e-XIX^e s.)¹ :

« La désignation de certains des auteurs comme plus marquants que les autres n'est pas le fruit d'une étude circonstanciée de l'ensemble du corpus : elle relève plutôt des aléas de l'histoire littéraire : l'essentiel de ces documents n'a pas encore fait l'objet d'analyses détaillées, ni d'études approfondies ; il demeure mal connu, voir inconnu. Il est dès lors très difficile, parfois même impossible, d'en rendre compte de manière définitive, que ce soit dans une perspective synthétique ou dans le détail (...) le genre *maqāma* et son évolution demeurent encore à explorer, malgré d'importantes avancées dans ce domaine (...) ».²

Si la majorité de ce patrimoine littéraire demeure encore inconnu, le statut du genre *maqāma* apparaît lui aussi difficile à saisir pour les chercheurs. Cette difficulté réside principalement dans le fait que la *maqāma*, malgré les efforts de classification, échappe constamment à une définition de genre unique, capable de l'englober entièrement et de tenir compte de tous les textes, très hétérogènes, désignés sous cette étiquette. Ainsi Katia Zakharia rappelle que, en l'état actuel de la recherche « il y a plusieurs types de textes appelés *maqāmāt*, dont il est difficile de dire s'ils constituent des étapes dans la genèse d'un seul genre, différentes déclinaisons d'un même genre ou des genres homonymes, mais différents »³. À ce problème fondamental de quasi-homonymie, il faut ajouter le fait que chaque époque a en outre entendu le mot de diverses manières. Or, depuis Hamaḍānī (m. 395/1008), créateur du genre⁴, en

¹ L'historiographie arabe désigne cette longue période à travers le nom peu honorifique de « *Inḥiṭāṭ* » (انحطاط), c'est-à-dire « décadence ». Une telle définition s'expliquerait dans le fait que la prise de pouvoir par les ottomans turcophones aurait porté un coup de massue à la littérature classique en langue arabe, alors en crise. Cela aurait eu des répercussions considérables sur la vie culturelle telles que nous parlons d'une cristallisation des genres littéraires, d'une imitation jusqu'à l'exaspération des formes classiques, d'un repli de la part des mêmes auteurs sur des formes encyclopédiques. De manière générale il s'agirait d'une époque où rien de nouveau n'aurait été créé dans le domaine littéraire et scientifique. Depuis quelques décennies cette vision péjorative est en train d'évoluer grâce surtout à une certaine ouverture à la production littéraire de cette période.

² TOELLE, ZAKHARIA 2003, p. 188-189.

³ ZAKHARIA 2009, p. 87.

⁴ La question sur l'identification du père fondateur du genre n'a pas cessé de diviser la critique entre ceux qui considèrent Hamaḍānī comme le créateur du genre et ceux qui dénie ce rôle (nous renvoyons à ce propos le lecteur à : ZAKHARIA 2000, p. 85-93). La seule donnée historique agréée en ce qui concerne l'origine du genre est

passant par Ḥarīrī (m. 516/1122), son plus célèbre continuateur, la *maqāma* traverse toute la littérature arabe jusqu'à nos jours.

Le modèle type de la *maqāma hamaḍānienne*, défini *a posteriori* à partir du plus grand nombre de *maqāmāt* composées par Hamaḍānī selon une même trame narrative, est souvent considéré, hâtivement et non sans quelques hésitations, comme le modèle sur lequel reposerait la définition du genre. Ce modèle se caractérise par la présence d'un transmetteur (*rāwī* ou narrateur) qui rapporte les aventures et les discours éloquents d'un héros dont il a été ou la victime, ou le simple observateur. Le héros essaie d'enjôler et de tromper son auditoire par la ruse en recourant fréquemment au déguisement. Outre les deux personnages, *rāwī* et héros, les autres caractéristiques de ce modèle hamaḍānien sont : « la phrase inaugurale, la structure binaire *sanad/matn* reprenant celle d'un *ḥabar*, les thématiques liées à la ruse, à la mendicité ou au prêche, enfin la prose rimée »⁵, que Katia Zakharia définit comme « figures imposées »⁶.

Or, il ne s'agit que des grandes lignes générales caractérisant le genre. Si nous prenons par exemple la notice que l'EI consacre à la *maqāma*, ou « séance » en français, nous lisons :

« (...) La *maqāma* originale paraît fondamentalement caractérisée par l'emploi à peu près exclusif de la prose rimée (sans préjudice de l'insertion normale de vers) et la présence de deux personnages imaginaires, le héros et le narrateur. Quant à son contenu, elle apparaît comme un ensemble complexe qui fait appel à plusieurs genres tels que le sermon, la description, la poésie sous ses formes diverses, l'épître, le récit de voyage, le dialogue, le débat, etc., ce qui devait laisser aux successeurs d'al-Hamaḍhānī la plus grande latitude pour le choix de leurs sujets »⁷

En effet nous savons que les auteurs après Hamaḍānī et Ḥarīrī n'eurent aucune peine à respecter l'exigence de la forme, à savoir la prose rimée, mais ils trouvèrent dans ce genre la plus grande latitude pour le choix de leurs sujets. La *maqāma* commencera à faire appel, dans son contenu, à plusieurs genres et le désignateur générique de *maqāma* sera employé pour désigner des corpus qui, à première vue, ne présentent pas toujours des traits communs.

que les premiers textes désignés comme *maqāmāt* qui nous sont parvenus sont de Badī' al-Zamān al-Hamaḍānī, auteur persan musulman d'expression arabe, inspirateur de Ḥarīrī.

⁵ ZAKHARIA 2009, p. 87.

⁶ *Ibid.*

⁷ BROCKELMANN, PELLAT 1993, p. 107.

En al-Andalus, par exemple, le mot *maqāma* servait à désigner : « n'importe quel exercice rhétorique en prose rimée mêlée ou non de vers, quel que soit le motif qui l'inspire : féliciter un juge de province récemment nommé, accompagner une corbeille de fruits précoces envoyée en cadeau, décrire un paysage, raconter un événement de minime importance ou les hasards d'un voyage, louer ou blâmer ou simplement par caprice ou pour tuer le temps. N'importe quel motif sera valable, et cette composition, revêtue jusqu'à l'asphyxie de tous les atours du langage, de l'érudition et du pédantisme, au point de devenir indéchiffrable, s'appellera indistinctement *risāla* ou *maḳāma*, sans que soit tenu compte du thème »⁸.

Un exemple célèbre de l'évolution du genre est représenté par l'auteur al-Suyūfī (m. 911/1505) qui utilisa le genre *maqāma* sous forme de dialogues en abandonnant la structure traditionnelle et en se dispensant de héros et de narrateur pour traiter en particulier des questions profanes, pour parler des qualités des parfums, des fleurs et des fruits, en faisant de la *maqāma* un genre similaire de la *munāẓara*. Le rapprochement et le chevauchement entre le genre *maqāma* et *munāẓara* est l'une des caractéristiques de l'évolution du genre à l'époque postclassique. La *munāẓara* :

« (synonyme de *mufākhara* et de *muḥāwara*) désigne tant en arabe que dans d'autres langues islamiques, un genre littéraire dans lequel deux ou plusieurs sujets animés ou inanimés s'opposent par la parole pour la gloire de celui qui montrera les qualités les plus éminentes. (...) Les *munāẓarāt* peuvent être rédigées en prose, en prose rimée (*sadī*) ou en vers. Souvent, l'auteur use simultanément des trois formes ».⁹

La prolifération de ces variétés de *maqāmāt* de type *munāẓarāt* est remarquable pendant toute l'époque postclassique où nous assistons à une véritable transformation et fusion générique. En effet, ces deux genres s'interpénètrent et le désignateur générique de *maqāma* devient de plus en plus englobant au point qu'il finit par s'étendre à la *munāẓara* dans certaines œuvres :

« Further slackening in the definition of maqama is seen in the wide variety of these texts and their subject matter : any text using rhymed prose was very easily called a maqama. Especially the maqama and the *munāẓara* became more and more contaminated with each other. Late *munāẓara*

⁸ *Ibid.*

⁹ WAGNER E. 1993a, p. 567.

authors often use a fictitious narrator which makes the *munāẓara*, in practice, identical with the *maqāma* »¹⁰

La riche production littéraire de *maqāmāt* de type *munāẓarāt* caractérise la littérature en prose au Yémen à l'époque postclassique. Le genre *maqāma* fait son apparition au Yémen sous la dynastie des Rasoulides (XIII^e-XV^e siècles) et suscite très rapidement l'intérêt général des lettrés yéménites. Parallèlement à un contexte politique marqué par de nombreuses luttes internes, la *maqāma* s'impose progressivement dans les milieux littéraires et devient l'un des genres les plus appréciés de l'époque, grâce surtout à l'influence des *maqāmāt* de Ḥarīrī. Toutefois, le genre *maqāma* au Yémen se caractérise par une riche production de textes, dont le contenu et la structure les rapprocheraient plutôt du genre de la *munāẓara*. En effet, bien que les Yéménites aient connu le genre *maqāma* par le biais de Ḥarīrī et que celui-ci ait fait l'objet de plusieurs commentaires, nous remarquons qu'aujourd'hui, très peu des *maqāmāt* yéménites qui nous sont parvenues imitent le modèle dessiné par l'illustre prédécesseur.

Ces éléments nous poussent donc à parler d'une transformation de ce genre dans son évolution à travers les époques. En effet, le désignateur générique de *maqāma* devient de plus en plus englobant et, si à un moment donné, il servait bien à identifier une certaine forme littéraire, à travers les siècles il est passé à désigner un genre qui se prêtait à des compositions aux contenus disparates. Comme Kilito le dit :

« L'imitation, étant dans une certaine mesure, une trahison, les traits de l'original se sont modifiés au fil du temps, si bien que l'on tombe sur des œuvres que l'on n'aurait jamais considérées comme des séances, si leurs auteurs, ou un biographe quelconque, ne leur avaient collé cette étiquette »¹¹

C'est la raison pour laquelle le chercheur suggère de ne plus aborder la *maqāma* comme un « genre » mais comme une « forme », caractéristique qui lui donnerait la possibilité d'inclure divers genres.¹² Pourtant cette démarche est rejetée par d'autres critiques et notamment par Katia Zakharia, laquelle considère hâtif le refus du terme « genre » sans tenter une étude plus approfondie et surtout en jugeant qu'une distinction entre « genre » et « forme » déplacerait la question soulevée au sujet de la *maqāma*, mais n'y répondrait pas.¹³ Ce n'est pas un hasard non plus si la critique s'évertue à attribuer au genre *maqāma* des textes que nous n'aurions

¹⁰ HÄMEEN-ANTTILA 2002, p. 346.

¹¹ KILITO 1983, p. 12.

¹² *Ibid.*

¹³ ZAKHARIA 2000, p. 111.

jamais considérés comme tels. Le problème de toutes les approches avancées jusqu'à nos jours est celui de croire dans l'existence d'une définition absolue d'un genre échappant à l'histoire et à l'évolution. Tout genre, au contraire, est évolutif dans sa forme. Ce que Katia Zakharia reconnaît et qui nous semble être essentiel pour installer un discours autour de la généricité de nos textes et en général pour la *maqāma* dans son ensemble c'est que :

« Les définitions de la *maqāma*-type, telles qu'elles ressortent d'un classement de type exclusif¹⁴, s'appuient sur la représentation idéologique de l'universalité des genres de la littérature (...). Les définitions proposées depuis plus de deux siècles présentent des points de similitude considérables, en cela qu'elles tentent toutes de rattacher la *maqāma* à une forme ou à un genre considérés comme présentant un caractère universel (...). Mais elles présentent le même défaut méthodologique. Elles considèrent qu'un genre, une fois défini, quelle que soit l'époque à laquelle il est né et la culture dont il émane, acquiert un caractère formaté, qui en fait un modèle absolu pour tous les temps »¹⁵

Or, il nous semble que la seule voie pour essayer de comprendre la *maqāma*, surtout à l'époque en question, est celle d'abandonner toute sorte de définition absolue du genre, échappant à l'historicité et qui tend à considérer le genre comme un *analogon* extratextuel. Il est vain de se lancer dans toute sorte d'exercice de classification rétrospective (les genres sont historiquement circonscrits) sans installer la réflexion dans les champs de l'évolution historique des genres. Or, le régime d'évolution par transformation proposé par Jean-Marie Schaeffer nous paraît tout aussi important pour comprendre le fonctionnement de la généricité textuelles :

« Tout texte modifie « son » genre : la composante générique d'un texte n'est jamais (sauf exceptions rarissimes) la simple réduplication du modèle générique constitué par la classe de textes (supposés antérieurs) dans la lignée desquels il se situe. Au contraire, pour tout texte en gestion le modèle générique est un « matériel » parmi d'autres sur lequel il « travaille ». C'est ce que j'ai appelé l'aspect dynamique de la généricité en tant que fonction

¹⁴ Katia Zakharia fait allusion aux définitions du genre *maqāma* données par Silvestre de Sacy pour lequel les *maqāmāt* sont des *nouvelles*, de Louis Gardet, pour lequel ce sont plutôt des œuvres *romanesques* et de Ġurġi Zaydān qui les représente comme des *histoires courtes*.

¹⁵ ZAKHARIA 2000, p. 107-108.

textuelle. Cet aspect dynamique est aussi responsable de l'importance de la dimension temporelle de la généricité, sont historicité »¹⁶

C'est à partir de cette approche méthodologique que nous voulons installer notre analyse sur le genre *maqāma* au Yémen à l'époque postclassique. Or, dans ce panorama littéraire des *maqāmāt* yéménites de la période postclassique nous avons décidé de porter notre attention sur une variété de séance très précise, celle des *maqāmāt* de type *munāẓarāt* paysagères. En effet, nous savons que cette variété de *maqāma* qui exalte la description paysagère, a été une forme très appréciée par les Yéménites pour laquelle ils ont toujours eu une sorte de prédilection. Il n'est pas fortuit qu'un bon nombre d'œuvres de la production littéraire des auteurs ait été dédié à l'exploitation de ce thème et qu'il constitue l'un des thèmes les plus anciens de leur littérature. Or c'est sur cette variété de *maqāma*, méconnue, que portera notre analyse tout au long du présent travail.

Plan de thèse

Afin de mieux cerner notre sujet, nous présenterons dans la première partie de ce travail les caractéristiques formelles et structurelles de notre corpus de *munāẓarāt* paysagères. Nous donnerons dans un premier chapitre quelques données historiques concernant l'apparition du genre *maqāma* au Yémen et nous présenterons les principales tendances du genre surtout à l'époque postclassique. Dans le deuxième chapitre nous examinerons les ressemblances et les caractéristiques formelles des *munāẓarāt* paysagères. Nous analyserons en premier lieu les préambules de ces textes ainsi que les récits cadres introductif où les auteurs nous apportent des informations centrales sur la genèse des œuvres et sur les événements précédant le débat. Nous signalerons, le cas échéant, la présence de l'*isnād* et la structure binaire *sanad/matn* caractéristique de la *maqāma* classique. Ensuite nous analyserons les personnages humains présents dans les récits cadre et les personnages non humains, véritables protagonistes de nos textes. Cela nous permettra de montrer plus précisément les mécanismes de la prosopopée ainsi que les caractéristiques d'un débat simple, entre deux personnages, ou d'un débat polyphonique entre plusieurs personnages. Dans un deuxième temps nous mettrons en comparaison les caractéristiques formelles de ces textes, notamment les tournures d'hypercodage rhétorique, avec celles de la *maqāma* classique. Cela nous permettra de voir quelles sont les relations d'hypertextualité entre les *munāẓarāt* paysagères et les hypotextes de *maqāmāt* de type *hamadānien*. Enfin, dans le dernier chapitre de la première partie notre analyse portera entièrement sur la question de la généricité de ces œuvres à travers l'étude des

¹⁶ SCHAEFFER 1986, p. 197.

indices de positionnement générique présents dans le paratexte : les titres et les préambules. Cela nous permettra de montrer comment des textes présentant les mêmes caractéristiques internes, formelles et thématiques peuvent présenter des désignateurs génériques différents. En nous appuyant sur la théorie générique proposée par Jean-Marie Schaeffer et sur l'évolution des genres à travers les deux régimes, celui d'imitation et de transformation, nous essaierons de montrer l'évolution du genre *maqāma* par rapport à l'époque classique. Dans cette évolution par régime de transformation, deux genres s'interpénètrent au point que l'un des deux englobe l'autre dans certaines œuvres et que les désignateurs génériques en subissent par conséquent l'influence. Nous observons par exemple comment les auteurs optent pour les termes *maqāma* et *munāẓara* indistinctement dans nos textes. L'appellation *maqāma* devient de plus en plus englobante au point de s'étendre à la *munāẓara*. Mais l'analyse de ces préambules nous permettra également de montrer comment ces textes revendiquent, au-delà de toute désignation générique, une appartenance et un rattachement à l'*adab* et aux notions de *ġidd* et de *hazl*. Cette revendication d'appartenance à l'*adab* nous paraît être un élément essentiel pour comprendre la nature générique de nos textes.

La deuxième partie du présent travail sera entièrement consacrée à l'analyse de la mise en texte de l'univers paysager dans notre corpus. Pour ce faire, nous nous appuierons principalement sur l'approche proposée par Brigitte Foulon dans ses études sur les représentations paysagères dans la poésie classique andalouse du XI^e siècle¹⁷. Nous analyserons donc les éléments constitutifs du paysage en tenant compte de l'organisation de ces représentations sur les deux axes spatiaux, l'axe vertical et l'axe horizontal. Nous analyserons d'abord les éléments végétaux en prenant en considération l'axe vertical du paysage, à savoir les arbres et les arbustes. Cela nous permettra aussi de faire des considérations sur les propriétés accordées à l'ombre, sur la nomenclature de ces arbres et arbustes et de voir leur fonction dans l'espace jardin. Nous nous occuperons ensuite de l'axe horizontal en prenant en considération les représentations de la terre et de sa parure, des végétaux qui recouvrent la surface du sol. Nous verrons comment une terre sans parure renvoie forcément à une certaine idée de stérilité et de désolation contrairement à une terre bien riche dans sa parure symbole de naissance liée aussi à la saison du printemps. Une place centrale sera aussi consacrée au statut de l'eau, élément constitutif de cette mise en texte paysagère. L'élément aqueux est omniprésent dans ces descriptions. Ruisseaux, canaux, fleuves mais aussi pluies, est surtout les événements pluvieux printaniers au Yémen, sont des éléments constitutifs de ces paysages. Dans le deuxième chapitre nous analyserons les

¹⁷ FOULON 2005 et 2011.

éléments descriptifs de cette nature. Nous prendrons en considération les valeurs axiologiques accordées aux saisons dans l'univers yéménite. Car si le printemps est la saison privilégiée dans les descriptions paysagères elle n'en demeure pas la seule saison dont il est question dans ces textes ; l'automne, caractérisé par ses pluies est considéré dans la sociétés d'Arabie comme un deuxième printemps et donc connoté positivement sur le plan axiologique. L'étude des saisons nous amènera à faire des considérations sur les rythmes de répartition de l'année au Yémen, sur l'agriculture et sur l'astronomie. Nous porterons ensuite notre attention sur les figurativités visuelle et sensorielle. Dans la première nous nous attarderons sur la visibilité du monde à travers les descriptions et les propos utilisés par nos personnages, sur l'opposition lumière et obscurité. Les valeurs chromatiques ne se déclineront pas seulement dans les occurrences des simples représentations paysagères mais aussi dans les descriptions, beaucoup plus spécifiques, de certaines espèces fruitières, plantes et grains. Quelques-uns, comme le qāt, le café etc. étant des vrais protagonistes de nos textes. Le chromatisme intégrera bien évidemment l'univers des minéraux caractérisés, ces derniers, par la richesse de leurs variétés de couleurs. Nous montrerons comment les minéraux occupent une place centrale dans les représentations paysagères et cela bien au-delà de nos *munāẓarāt* paysagères. Nous passerons ensuite à l'analyse du domaine sonore et olfactif, ce qui nous permettra de mettre en évidence les caractéristiques de cette nature pluri-sensorielle. L'ouïe trouve une place intéressante à l'intérieur de ces descriptions, celle-ci est avant tout évoquée par les chants des oiseaux qui perchent sur les branches des arbres, ces dernières traversées et mises en mouvements par le vent. Cet élément nous poussera bien évidemment à considérer l'univers olfactif, à travers l'évocations de vents et de l'air qui répand les parfums dans l'espace naturel.

Dans la troisième et dernière partie de ce travail nous examinerons enfin certaines des thématiques les plus récurrentes dans notre corpus de *munāẓarāt* paysagères ainsi que le deuxième degré de lecture de quelques-uns de ces thèmes. Parmi les thématiques les plus récurrentes nous retrouvons le débat littéraire opposant les quartiers/jardins de Rawḍa et de Bi'r al-'Azab qui ne cesse de susciter l'intérêt d'écrivains et poètes à travers les siècles. Il en est de même pour certaines œuvres ayant comme protagonistes des substances excitantes ou enivrantes, tels que le thé, le café, le qāt et le tabac, protagonistes eux aussi dans plusieurs *munāẓarāt* mais aussi dans des compositions en poésie. Dans le cas précis de ce thème nous verrons comment le traitement de ce sujet se lie dans la littérature yéménite, surtout en poésie, aux domaines du mystique, de l'érotique et du bachique. Nous nous concentrerons également sur une troisième thématique, concernant le concept de la lumière. Cette analyse nous

permettra aussi d'élargir notre champ d'étude et d'interroger le concept de « lumière », plus généralement, dans la tradition arabo-musulmane. Ensuite, le deuxième chapitre portera sur le deuxième niveau de lecture de quelques-uns de ces textes. Nous ne donnerons une réponse exhaustive aux différentes significations qui se cachent derrière le premier sens apparent de ces œuvres mais nous limiterons à signaler que derrière la simple description paysagère, ces textes sont la plupart du temps porteurs d'un message situé à un second niveau de lecture. Le but des auteurs n'est pas simplement celui de créer des représentations bucoliques sur la description de la nature, ni celui de simples exercices de style dans lesquels faire montre de leurs capacités littéraires. Parmi les thématiques positionnées au second niveau de lecture et que nous sommes parvenus à identifier nous retrouvons des questionnements d'ordre politiques et identitaires, d'autres de caractères religieux.

Les résultats de ce travail permettront d'apporter un éclairage sur la littérature yéménite à travers l'analyse de corpus de textes tirés de manuscrits inédits. Un tel examen permettra de cerner plus précisément les mécanismes de relecture et de transformation de l'héritage classique, à travers des productions de *maqāmāt* de type *munāẓarāt* paysagères. Ainsi, c'est à un réexamen de la littérature prémoderne dans ses relations avec les périodes antérieures, et à une mise en lumière des processus de transformation générique que ce travail veut proposer. Au-delà du cadre proprement yéménite, c'est un apport général à la connaissance de la *maqāma* et plus largement des genres dans la littérature arabe que cette thèse veut offrir.

Sources et documentation

La presque totalité des auteurs yéménites ainsi que l'ensemble de leurs *maqāmāt* n'ont pas encore fait l'objet d'analyses détaillées, ni d'études circonstanciées et ils demeurent mal connus, voire inconnus. Le domaine de recherche ainsi circonscrit est à ce jour à peu près inexploité, raison pour laquelle cette recherche met à jour des documents inédits, ou encore mal explorés, de la tradition littéraire yéménite.

En effet, le seul ouvrage critiques existant sur les *maqāmāt* au Yémen se limite à un recueil regroupant un certain nombre de *maqāmāt* yéménites (pour la majorité de l'époque postclassique) édité par 'Abdallāh Muḥammad al-Ḥibšī en 1984. Ce recueil qui porte le titre de « Maqāmāt min al-adab al-yamanī »¹⁸, a été réédité une deuxième fois, avec l'ajout de quelques textes, sous le titre de « Mağmū' al-maqāmāt al-yamaniyya »¹⁹ paru en 1987. Toutefois, vu les imprécisions de certaines informations données par l'éditeur, le manque de

¹⁸ AL-ḤIBŠĪ 1984.

¹⁹ AL-ḤIBŠĪ 1987.

détails sur les manuscrits sur lesquels il se serait appuyé pour son édition critique, et surtout le nombre important de fautes que présentent les textes édités, nous nous sommes vus dans l'obligation, dès nos études de master, de revenir aux manuscrits originaux. Cela nous a poussé tout au long de notre recherche doctorale à revenir sur les manuscrits originaux de *maqāmāt* yéménites conservés dans les différentes bibliothèques internationales. Grâce à des financements du CERMOM nous avons pu effectuer des séjours de consultation de manuscrits et acheter des copies numériques à Dār al-Maḥṭūṭāt à Sanaa, à la British Library à Londres, à la bibliothèque de l'Université de Leyde, à la Bibliothèque Ambrosienne à Milan et à la Bibliothèque Nationale Autrichienne à Vienne. A ce propos, nous tenons à remercier Michel Tuchescherer, ancien directeur du CEFAS, ainsi que l'ensemble de l'équipe du Centre Français d'Archéologie et des Sciences Sociales qui, durant cette longue période d'instabilité politique et sécuritaire au Yémen, s'est préoccupé de nous faire parvenir plusieurs copies de manuscrits conservés Dār al-Maḥṭūṭāt à Sanaa auxquelles nous n'aurions pas pu avoir accès. Le lecteur trouvera l'ensemble des copies de manuscrits que nous avons réunis tout au long de notre recherche doctorale dans le CD à la fin de ce travail. Ces copies de manuscrits ne concernent pas uniquement les œuvres objet d'étude du présent travail (à savoir les *munāẓarāt* paysagères), mais aussi d'autres manuscrits de *maqāmāt* yéménites qui ne font pas partie dans notre analyse, ce qui pourra aider la recherche future dans ce domaine. A la fin de ce travail le lecteur trouvera un inventaire de manuscrits de *maqāmāt* yéménites de la période postclassique ainsi qu'un tableau croisant les titres de ces œuvres, les noms des auteurs et les bibliothèques où les manuscrits sont conservés. Cet inventaire ne se limite pas aux seules *munāẓarāt* paysagères mais il réunit l'ensemble des titres de *maqāmāt* yéménites de l'époque postclassique dont nous avons connaissance.

Sauf précisions de notre part, toute citation d'œuvres de notre corpus présente dans ce travail s'appuie sur les manuscrits originaux. Toutefois, nous signalons que pour quelques-unes des *maqāmāt* yéménites de notre corpus nous nous sommes appuyés sur l'édition présente dans le recueil d'al-Ḥibṣī paru en 1987. Il s'agit de *maqāmāt* pour lesquelles l'éditeur n'a donné aucune information sur le manuscrit sur lequel il se serait appuyé pour établir son édition et dont nous ignorons, en l'état actuel de notre recherche, la localisation. Ou encore, il s'agit de manuscrits conservés dans des bibliothèques privées au Yémen auxquelles nous n'avons pas eu accès dans le cadre de notre recherche doctorale à cause des problèmes sécuritaires et donc d'accès au pays. Dans d'autres cas, plus rares, et toujours en absence du manuscrit original, nous nous sommes appuyé pour les citations sur des textes qui, en revanche, ont été édités dans des ouvrages suffisamment fiables.

PREMIERE PARTIE

CHAPITRE I : Contexte historique

1. Apparition et tendances du genre *maqāma* au Yémen.

Le genre *maqāma* fit son apparition au Yémen sous la dynastie musulmane sunnite des Rassoulides qui régna sur le pays de 1229 à 1454. Les Yéménites entrèrent en contact avec ce genre grâce à l'introduction des *maqāmāt* de Ḥarīrī qui suscitèrent rapidement l'attention et la curiosité des lettrés yéménites¹. Cela est surtout visible à travers les nombreux commentaires yéménites des *maqāmāt* de Ḥarīrī qui nous sont parvenus. D'après l'historien yéménite contemporain 'Abdallāh Muḥammad al-Ḥibṣī, les *maqāmāt* furent le seul ouvrage d'*adab* dont les lettrés firent le commentaire sous les Rassoulides². L'écrivain qui aurait rassemblé sous les Rassoulides le maximum d'informations sur les *maqāmāt* de Ḥarīrī, c'était al-historien Abū 'Abdallāh Muḥammad b. Yūsuf b. Ya'qūb al-Ġanadī (m. 732/1332) dans son livre « Kitāb al-sulūk fī tabaqāt al-'ulamā' wa al-mulūk »³. Il paraît que même les hommes de religion et les mystiques rencontrèrent très vite cette forme nouvelle d'écriture, jusqu'alors inconnue au Yémen, et lui accordèrent une attention particulière avant de prononcer un verdict qui était favorable. Cela est illustré dans les propos du chercheur yéménite Mas'ūd 'Amšūš qui, dans un article consacré à la *maqāma* au Yémen, affirme :

« Même les hommes de religion et les mystiques qui appelaient, en général, à ne pas lire les livres de sciences profanes, succombèrent aux charmes des *maqāmāt* qu'ils lisaient sans cesse ; ils les nommaient 'les douces sucreries' »⁴

Ce nouveau genre littéraire émerveilla donc les lettrés de l'époque, spécialistes des sciences religieuses et non, qui en firent de nombreux commentaires, ce qui montre l'attachement et l'admiration vis-à-vis de ce nouveau genre. Parmi ces commentaires des *maqāmāt* de Ḥarīrī les historiens mentionnent en particulier les œuvres de trois commentateurs qui auraient analysé les célèbres *maqāmāt* sous forme d'une étude lexicale. Le premier d'entre eux est le jurisconsulte Muḥammad b. Abī al-Qāsim al-Ġubbā'ī (VII^e/XIII^e s.) dont le travail, resté

¹ 'AMŠUŠ 1991, p. 20.

² AL-ḤIBṢĪ 1980, p. 145.

³ *Ibid.*, p. 124-127.

⁴ " بل أن رجال الدين وبالذات المتصوفين الذين ينهون عادة عن قراءة الكتب الدنيوية كانوا يقبلون على قراءة مقامات الحريري ويطلقون عليها "طبق الحلوى" "

'AMŠUŠ 1991, p. 20.

inachevé est connu sous le nom de « Šarḥ al-Ğubbā'ī »⁵. Ce fut ensuite le commentaire d'Alī b. 'Umar al-Ḥaḍramī (VII^e/XIII^e)⁶ et celui du lettré linguiste Ibrāhīm b. 'Alī b. 'Uğyal (m. 640/1242)⁷, élève d'al-Ğubbā'ī, qui complètera l'œuvre de son maître.

D'après Muḥammad al-Ḥibšī, les lettrés yéménites furent tellement séduits par l'écriture d'Ḥarīrī qu'ils décidèrent de s'adonner à de nombreux jeux littéraires et de rhétorique. Dans ces exercices de style se manifeste l'envie de ces lettrés d'imiter et de surpasser le maître du genre. L'historien dit à ce propos :

« C'est ainsi que l'influence de Ḥarīrī sur les lettrés augmentait graduellement, ils apprirent beaucoup de sa manière extraordinaire d'écrire et ils essayèrent de l'imiter dans leurs compositions en prose et en vers »⁸

Dans ce contexte, l'écriture de Ḥarīrī devint ainsi une sorte de modèle qu'il fallait réussir à imiter, et ses *maqāmāt* jouèrent un rôle majeur dans la création littéraire à l'époque des Rassoulides. C'est dans ce contexte de vivacité culturelle qui se situent les premières compositions de *maqāmāt* yéménites. Toutes les sources s'accordent à reconnaître que le premier écrivain yéménite à avoir composé des *maqāmāt* fut Abū Muḥammad Sa'd b. Sa'īd al-Manḡuwī (m. vers milieu du VII^e/XIII^e s.). L'historien 'Abdallāh al-Ṭayyib Bā Maḥrama (m. 947/1540) nous informe dans son ouvrage « Tārīḥ ṭağr 'Adan » qu'al-Manḡuwī aurait composé vingt-cinq *maqāmāt*⁹. Malheureusement aucune de ces *maqāmāt* ne nous est parvenue aujourd'hui¹⁰.

Toutefois, bien que les Yéménites aient connu le genre *maqāma* par le biais de Ḥarīrī et que celui-ci ait fait l'objet de plusieurs commentaires, ce qui nous étonne est de voir qu'aujourd'hui, très peu des *maqāmāt* yéménites qui nous sont parvenues suivent le modèle dessiné par Ḥarīrī. Cette particularité est d'ailleurs soulignée par Abdallāh Muḥammad al-Ḥibšī dans les préambules de ses deux recueils de *maqāmāt*¹¹. Sauf erreur de notre part, et dans l'état actuel de notre recherche, les auteurs yéménites connus de l'époque postclassique ayant écrit des *maqāmāt* dont la structure repose *grosso modo* sur le modèle de la *maqāma* de type *hamaḍānien* sont au nombre de quatre : Ḥusayn Ibn 'Abdallāh al-Mas'ūdī al-Yamanī

⁵ AL-ḤIBŠĪ 2004, p. 416.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ "وهكذا كان تأثير الحريري على الأدباء مستمرا وقد استفادوا منه طريقه البديعية العجيبة وحاولوا تقليده في نظمه ونثره"

AL-ḤIBŠĪ 1980, p. 146.

⁹ BĀ MAḤRAMA 1936, p. 90-91.

¹⁰ 'AMŠUŠ 1991, p. 20.

¹¹ AL-ḤIBŠĪ 1984, p. 5 et AL-ḤIBŠĪ 1987, p. 6.

(XVI^e s.), qui rédigea cinq *maqāmāt* conservées aujourd’hui à la bibliothèque nationale de Vienne¹², ‘Abdallāh b. ‘Alī al-Mutawakkil (m. 1017/1608) à qui on attribue une *maqāma* intitulée « Maqāma ‘uṣfuriyya » conservée à Dār al-Maḥṭūṭāt à Sanaa (bibliothèque orientale)¹³, Yaḥyā b. Ibrāhīm Ġuḥāf al-Ḥubūrī (m. 1117/1705), auquel on attribua trois *maqāmāt* dont deux adhérant en part au modèle de la *maqāma* classique et éditées par al-Ḥibṣī¹⁴, et Abū Bakr b. Muḥsin Bā ‘Abbūd al-‘Alawī (XVIII^e s.) qui composa un recueil de cinquante *maqāmāt* portant le titre de « Maqāmāt hindiyya » (ou « Maqāmāt naẓariyya » selon une autre tradition)¹⁵ dont deux exemplaires sont aujourd’hui conservés Dār al-Maḥṭūṭāt à Sanaa (bibliothèque occidentale) et à la British Library à Londres.

En dehors de ces cas il est surprenant de constater que le genre *maqāma* se caractérise au Yémen par une copieuse production de textes de type « débats littéraires » et cela est surtout visible à l’époque postclassique. La prolifération de ces textes est attestée par les nombreux manuscrits qui nous sont parvenus, aujourd’hui conservés dans les principales bibliothèques d’Europe et du Yémen. Mais aussi dans les quelques éditions de ces œuvres.

Le débat littéraire (ou jactance) demeure donc le type de *maqāma* le plus prisé pendant l’époque postclassique au Yémen. Il s’agit de la traduction de ce que la tradition littéraire arabe identifie par *munāẓara* ou *mufaḥḥara*. Les deux termes, comme souligné par l’EI, sont à considérer comme synonymes, tout comme un troisième terme, *muḥāwara*, moins récurrent dans notre corpus¹⁶. En tout cas une légère nuance existe entre les deux termes. Le premier, *mufaḥḥara*, désigne la « jactance » dans son sens réfléchi, et le « combat pour la prééminence et la gloire »¹⁷ dans son sens actif. Il s’agirait avant tout d’un thème poétique, l’un des plus anciens chez les Arabes et il puiserait ses origines dans les courtes déclamations guerrières, exprimées le plus souvent en *sağ* ‘ contenant en plus de la satire des ennemis, essentiellement, de la jactance¹⁸.

La *munāẓara* en revanche, outre à désigner le débat scientifique, et théologico-juridique en particulier, désigne plus précisément le genre littéraire du conflit de préséance, dans lequel deux ou plusieurs sujets animés ou inanimés s’opposent par la parole pour la gloire de celui

¹² Fonds Glaser Ms. N° : 166, f° 1r°-73v° (voir CD).

¹³ Ms. N° : 1830, ff. 141-146 (voir CD).

¹⁴ Il s’agit des œuvres intitulées « Maqāma fī al-taṣawwq ilā Ḥubūr » et « Maqāma inqirād al-dawla al-mutawakkiliyya » éditées dans AL-ḤIBṢĪ 1987 p. 81-88 et 71-79.

¹⁵ Ms. N° : 2394, f° 1r°-42v° (DMoc) et Ms. N° : DEL AR 1278, f° 1r°-149v° (BL). Cette œuvre a également fait l’objet d’une édition critique parue en 1998, nous renvoyons le lecteur vers la notice bibliographique : BĀ ‘ABBŪD AL-‘ALAWĪ, 1998. Pour plus d’informations sur l’auteur, l’œuvre et les autres exemplaires manuscrits, nous renvoyons le lecteur vers la PARTIE I, Chapitre II, paragraphe 3.3 du présent travail.

¹⁶ WAGNER E. 1991b, p. 311.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

qui montrera les qualités les plus éminentes. Ce genre, présent aussi dans d'autres langues, telles que le persan et le turc, peut être rédigé en prose, en *sağ'* ou en vers. Les auteurs utilisent souvent simultanément les trois formes¹⁹. Rappelons-nous que les limites entre ces genres et la *maqāma* est une problématique assez épineuse, surtout à l'époque en question. En effet, beaucoup de textes appelés *maqāmāt* ne présentent aucune des caractéristiques des *maqāmāt* traditionnelles alors que tous les éléments formels et thématiques concourent à les rattacher, au genre *munāẓara*.

2. Les *maqāmāt* de type *munāẓara bayn al-buldān* et *bayn al-nabātāt* : un thème très apprécié

Au sein de la production littéraire des débats de préséance au Yémen, une place essentielle est accordée aux *maqāmāt* de type *munāẓarāt bayn al-buldān* et *bayn al-nabātāt*. Cette production littéraire joue un rôle central pour le nombre important de textes qui nous sont parvenus. En effet, si les débats littéraires constituent presque la seule forme dominante de *maqāmāt* au Yémen lors de la période postclassique, les *munāẓarāt bayn al-buldān* et *al-nabātāt*, constituent au sein du genre *munāẓara/mufāḥara* l'une des formes les plus prisées et plus appréciées par les écrivains yéménites.

La caractéristique de ces textes est de mettre en scène des personnages inanimés, comme c'est le cas dans le genre *munāẓara*, mais provenant tous du domaine de la nature : jardins, plantes, fleurs etc. (*nabātāt*) mais aussi villes, quartiers etc. (*buldān*). Dans ces débats, opposant deux ou plusieurs personnages, les protagonistes misent sur les éléments naturels ou paysagers les caractérisant pour rivaliser avec leurs adversaires. Ce sont justement la beauté naturelle et la supériorité paysagère, englobant plusieurs niveaux sensoriels (visuel, olfactif, gustatif), qui seront les critères décernant la victoire de l'un ou de l'autre personnage. Ces éléments naturels sont fortement connotés et chargés de significations sur le plan axiologique.

Dans la « *Maqāma manẓariyya* » (La séance paysagère) de l'auteur Ibrāhīm b. Muḥammad al-Wazīr (m. 914/1508), par exemple, les jardins protagonistes essayent de rivaliser sur des thèmes comme la salubrité de l'air, la richesse des sources d'eau, la présence d'arbres offrant de l'ombre ou encore la fertilité du terrain. Dans l'œuvre « *Tarwīḥ al-awqāt fī al-munāẓara bayn al-qahwa wa al-qāt* » de l'auteur Aḥmad b. Muḥammad al-Mu'allimī (m. 1278/1816) la dispute portera sur les couleurs des grains de café et de la plante de qāt et sur leurs propriétés thérapeutiques. L'auteur Muḥammad b. 'Alī al-Qāsim al-Nağrī (m. 874/1469) quant à lui, dans l'œuvre « *Kāšifa al-ḡumma fī al-mufāḥara bayn al-naḥla wa al-*

¹⁹ WAGNER E. 1993a, p. 566-567.

karma » s'intéresse à la beauté esthétique du cep de vigne et du palmier, ainsi qu'au goût de leurs fruits (raisins et dattes). Ce thème sera repris, à l'identique, quelques siècles plus tard par l'auteur Muḥammad b. Ismā'īl al-Amīr (m. 1182/1768) dans l'œuvre « Mufāḥara bayn al-naḥl wa al-ʿināb ».

Si cette typologie de *munāzara* constitue l'un des *topoi* les plus appréciés chez les écrivains yéménites de la période postclassique, n'oublions pas qu'elle n'est cependant pas une nouveauté dans le panorama littéraire du Moyen-Orient et que la littérature arabe abonde d'exemples similaires. Prenons, à titre d'exemple, al-Suyūṭī (m. 911/1505), qui écrivit ses *maqāmāt* sous forme de dialogues en se dispensant de la structure traditionnelle pour traiter, entre autres, des qualités des parfums, des fleurs et des fruits²⁰, ou al-Ġāḥiẓ (m. 255/868) auquel est attribué un débat entre le printemps et l'automne²¹. Pensons aussi au célèbre *topos* littéraire de la rose et du narcisse, qui sera repris sans cesse à travers les siècles par plusieurs écrivains²². Ainsi Ibn al-Rūmī (m. 283/896) qui, même sous forme poétique, consacra un poème de quatorze vers à ce débat. Chez lui la *munāzara* n'est pas encore au terme de son développement, car les objets ne parlent pas eux-mêmes. Avec al-Ṣanawbarī (m. 334/945), pour la première fois, la rose et le narcisse parlent au style direct. Ibn Ġānim al-Maqdisī, auteur mystique du XIII^e siècle dans son œuvre « Kitāb kašf al-asrār ʿan ḥikam al-ṭuyūr wa al-azhār » (Révélations des secrets des oiseaux et des fleurs)²³ abordera aussi cette dispute. L'andalou Abū Ḥafṣ Aḥmad b. Burd al-Aṣḡar (m. 445/1053-54), sera le premier à mettre ce débat en prose. La *munāzara* de l'auteur Abū al-Ḥasan ʿAlī b. Muḥammad al-Māridīnī (m. XV^e s.) « Al-Ġawhar al-fard fī munāzara al-narġis wa al-ward », ainsi que celle de l'auteur yéménite, faisant partie de notre corpus, Tāġ al-Dīn ʿAbd al-Bāqī b. Aḥmad al-Maġīd (m. 1343) « Anwār al-saʿd wa nuwwār al-maġd fī al-mufāḥara bayn al-narġis wa al-ward » traitent du même sujet.

Si, comme nous l'avons déjà dit dans le paragraphe précédent, la caractéristique de la production de *maqāmāt* yéménites est que la quasi-totalité de ces textes sont de facto des *munāzarāt* (ce qui ouvre des problématiques d'ordre générique qui seront analysées tout au long de notre travail), l'autre spécificité proprement yéménite est que dans le panorama des « débats littéraires », les *munāzarāt bayn al-buldān* et *bayn al-nabātāt*, objets d'analyse tout long du présent travail, constituent la variété de *munāzara* la plus employée lors de la période postclassique.

²⁰ BROCKELMANN, PELLAT 1993, p. et GELDER 1998, p. 203-212.

²¹ WAGNER 1993a, p. 568.

²² Sur le thème littéraire du débat entre la rose et le narcisse en littérature arabe nous renvoyons à : HEINRICHS 1991.

²³ AL-MAQDISI 1990.

En outre, ces textes exaltant l'élément naturel s'insèrent dans une tradition très enracinée dans l'expression poétique yéménite, dont les thèmes, déclinés de différentes manières, joueront aussi un rôle central dans la production littéraire, surtout poétique, contemporaine.

Toutefois, nous devons rappeler que le but de ces textes n'est pas celui d'une simple description paysagère et bucolique. Nous verrons dans la deuxième partie de ce travail, qu'à travers ces textes, les auteurs ne veulent pas seulement nous livrer une description du paysage et de la nature en général, mais ils ont voulu de plus cacher, derrière un premier sens apparent, des significations secondes, à la fois politiques, symboliques, mystiques ou bachiques. C'est d'ailleurs le cas pour tous les autres textes appartenant au genre *munāẓara*.

2.1. Le terme *nabāt*

Avant d'entrer dans le cœur de notre travail et de l'analyse de ces textes, nous devons tout d'abord nous arrêter et considérer les termes *nabātāt* et *buldān*. Le premier terme *nabāt* (pluriel *nabātāt*) désigne les « plantes ». Les plantes ont toujours attiré l'attention des poètes dès l'époque préislamique. En effet, les Bédouins connaissaient la végétation du désert et le *nasīb* et le *raḥīl* de la *qaṣīda* contiennent de nombreux noms de plantes, d'arbustes et d'arbres²⁴. Nous retrouvons des descriptions de jardins (*rawḍ*, pluriel *riyāḍ*) ici et là dans la poésie de la Ġāhiliyya. Dans le *nasīb* par exemple, la comparaison de la fragrance de l'aimée avec l'arôme d'une prairie en fleurs pouvait donner lieu à une peinture détaillée de ce pré²⁵ ou encore :

« Dans la poésie de la Djāhiliyya également, au cours de la description des campements abandonnés par la bien-aimée dans le prologue de la *qaṣīda*, on pouvait dépeindre la végétation renaissante après la pluie (par ex. dans la *mu'allaka*, 1.6 de Labīd). Dans la tradition de ce thème, on trouve pour la première fois la comparaison de prairies en fleur avec toutes sortes de vêtements, de tapis et autres objets du même style - comparaison qui fera partie plus tard du fonds des images de ce genre littéraire ». ²⁶

Le Coran aussi cite un certain nombre de plantes, parmi lesquelles nous retrouvons des arbres sacrés qui ont un statut spécifique comme le jujubier (LIII, 14), l'olivier (XXIV, 35) et le palmier (XIX, 25). Ces données ont trouvé leur place dans les œuvres des anciens lexicographes qui ont souvent consacré des monographies à des plantes telles que la vigne et

²⁴ KRUK 1993, p. 833.

²⁵ SCHOELER 2005, p. 433.

²⁶ *Ibid.*

le dattier. Les philologues s'efforceront d'éliminer le doute sur le sens exact d'un terme botanique, en décrivant la plante et en donnant les noms de ses différentes parties, ainsi que les synonymes et les termes désignant les divers stades de sa croissance. Encore une fois, les sources littéraires, surtout les poètes bédouins, seront abondamment cités²⁷. Mais plantes et fleurs sont citées non seulement dans la poésie bédouine, mais encore, bien plus tard, dans les genres dits *rawḍiyyāt*, *rabī'īyyāt*, *zahriyyāt* et *nawriyyāt*, poèmes de jardins, de printemps et de fleurs.

Les termes *zahriyya* ainsi que *nawriyya* découlent respectivement de *zahr* « fleur, floraison » (ou, plus précisément, « fleur jaune, floraison jaune ») et de *nawr* « fleur ». Ils désignent la poésie consacrée à la description des fleurs²⁸. L'EI nous informe qu'il est impossible de les séparer, en tant que genres, de *rawḍiyya* ou *rabī'īyya*, respectivement description de jardins et du printemps²⁹. Ces genres, dont les prémisses étaient déjà annoncées à l'époque préislamique, n'atteindront leur statut de genre propre qu'à l'époque abbaside. Dans un premier temps ils viendront s'insérer à l'intérieur du genre *ḥamriyya* (poème bachique) auquel ils resteront étroitement liés. Abū Nuwās (m. vers 200/815) influencera énormément cette évolution et nombre de ses poèmes bachiques contiennent des descriptions détaillées de fleurs et de jardins et de tableaux de printemps. Il insère généralement ces descriptions à la suite du thème des *aṭlāl*, lieu commun initial de ses *ḥamriyyāt*, et il décrit des fleurs en les mettant en comparaison avec des parties du corps, ainsi la rose est comparée avec la joue et le narcisse est semblable aux yeux. La comparaison des fleurs avec des pierres précieuses, sera également une image très fréquente dans la poésie postérieure³⁰.

Le poète Abū Tammām (m. vers 231/845), reprendra la tradition de la description de la nature dans le prologue de la *qaṣīda* et y atteindra un nouveau sommet :

« Dans un célèbre panégyrique pour le calife al-Mu'tasim [Dīwān, édit. M. 'A. 'Azzām, II, Caire 1969, n° 71], il remplace entièrement le *nasīb* par une longue peinture du printemps qui comporte aussi des descriptions de la pluie et de fleurs de différentes couleurs. Le tableau du printemps est, en même temps, associé à l'éloge (*madīḥ*) d'une façon ingénieuse (le printemps étant une image imparfaite du calife). Cette innovation d'Abū Tammām devint en effet un véritable modèle : ultérieurement, de nombreux poètes arabes (al-

²⁷ KRUK 2016, p. 833.

²⁸ SCHOELER 2005, p. 433.

²⁹ GARULO 1993, p. 1048.

³⁰ *Ibid.*

Buḥturī, Ibn al-Rūmī, al-Ṣanawbarī et d'autres), mais aussi des poètes persans, hébreux, et ottomans, commencèrent leurs *qaṣīdas* par des descriptions du printemps »³¹.

Avec le poète al-Buḥturī (m. 284/897), le répertoire des éléments décrits s'enrichit. En plus des fleurs, on retrouvera des descriptions des vents et des nuages, le chant des oiseaux, les arbres et les rivières. Chez Ibn al-Rūmī (m. 283/896), la description de jardins et de fleurs deviendra un poème indépendant, et à part la célèbre *pré-munāẓara* opposant la rose et le narcisse dont nous avons déjà parlé plus haut, nous retrouvons des *nawriyyāt* dans son *dīwān* avec des descriptions du printemps ou d'un jardin, où la nature est un être animé qui loue Dieu pour sa beauté³². Mais c'est le poète al-Ṣanawbarī (m. 334/945) qui sera considéré comme le principal représentant de la description paysagère et même le créateur de la *qaṣīda* autonome sur la nature, car avant lui la poésie florale n'est pas reconnue comme genre en dehors du *wasf*³³.

Al-Ṣanawbarī sera considéré en matière de poésie sur la nature, ce qu'Abu Nuwās avait été pour la poésie bachique. Dans son œuvre nous retrouvons quarante poèmes sur la nature, épigrammes et *qaṣīda-s*, *rabī'iyāt* (poèmes de printemps), *zahrīyyāt* (poèmes floraux), *rawdīyyāt* (poèmes de jardins), et même *talḡīyyāt* (poèmes sur la neige)³⁴.

Par ailleurs, la description paysagère sera particulièrement appréciée en al-Andalus et fleurs et jardins feront partie des thèmes favoris des poètes. Parmi ceux-ci le plus remarquable est sans doute Ibn Ḥafāḡa (m. 533/1139) ; dans son *dīwān* les rivières, les étangs, les jardins, les arbres, les fruits et les fleurs trouvent toujours un chantre inspiré et passionné, ce qui lui a valu le surnom de « *al-ḡannān* » (jardinier)³⁵.

Si la perception de la nature dans la poésie arabe est avant tout visuelle et visant à l'ornement, en plus de la vision, seront exprimées des impressions auditives, comme le chant des oiseaux ou le bruit du vent traversant les branches des arbres, mais aussi des sensations olfactives et gustatives, comme les parfums des fleurs et le goût des fruits. Les principaux moyens de description sont la comparaison bilatérale et la métaphore, qui servent surtout à visualiser les formes et les couleurs des fleurs. Un élément intéressant, que nous retrouverons aussi en prose dans notre corpus, est l'utilisation fréquente des images de pierres et de métaux précieux pour

³¹ SCHOELER 2005, p. 434.

³² GARULO 2016, p. 1048.

³³ *Ibid.*

³⁴ MONTGOMERY 1996, p. 9.

³⁵ Concernant la poésie paysagère de ce poète nous renvoyons le lecteur aux ouvrages FOULON 2005 et 2011.

la description des éléments naturels (les roses comme des rubis) ainsi que des parties du corps humain (les roses comme des joues et les narcisses comme des yeux). La saison privilégiée dans ces descriptions est sans aucun doute le printemps (d'où le terme *rabī'yya* aussi employé pour décrire ce type de poésie), même si des poèmes célébrant le paysage hivernal et automnal sont aussi attestés. Le printemps est lié à l'image du jardin et à l'idée de la vie éternelle. La végétation qui s'est flétrie et est morte en hiver ressuscite alors pendant cette saison ; cela implique une présentation idéalisée de toutes les composantes de la nature (prairies, fleurs, arbres, oiseaux, eaux courantes, lumière, etc.). Dans ces descriptions printanières, c'est donc la notion de Paradis et son rôle central dans la doctrine islamique qui est à l'arrière-plan des intentions et de l'imagerie du poète³⁶. En outre, ces représentations du printemps sont presque toujours liées à l'image des pluies d'avril.

Une autre caractéristique que l'on peut retrouver dans ce genre en poésie est la personnification des éléments naturels, ce qui est aussi l'élément distinctif de la description paysagère du genre *munāẓara* et plus précisément des textes de notre corpus. Bien évidemment cet élément jouera un rôle important au niveau de l'énonciation. En effet, rarement nous retrouvons ce qui pourrait passer pour un sentiment « romantique » à l'égard de la nature, car les poètes projeteront de véritables sentiments humains sur une nature personnifiée.

Tous ces éléments caractérisant ce genre poétique se retrouveront dans les débats de présences, les *munāẓarāt*, qui rappelons-le, sont des compositions rédigées en prose, en *sağ'*, ou en vers, ou souvent en utilisant les trois formes simultanément. Nous avons aussi vu que les poètes qui ont composé des *zahrīyyāt*, réinvestissent ces thèmes dans des *munāẓarāt*. On pense à titre d'exemple à al-Rūmī et à al-Ṣanawbarī et à leurs débats sur la rose et le narcisse. Al-Ṣanawbarī surtout, le grand poète arabe créateur de la *qaṣīda* autonome sur la nature, sera le premier à donner lieu à la forme accomplie de la *munāẓara*. Bien qu'il s'agisse toujours d'une *munāẓara* en vers, chez ce dernier la rose et le narcisse parlent pour la première fois au style direct. Cela montre que le genre *munāẓara* dans sa forme la plus élaborée existe en poésie dès le X^e siècle³⁷ et que le thème de la description de la nature est étroitement lié dès le début au genre de la *munāẓara*. Ces mêmes thèmes descriptifs célébrant le paysage feront bientôt surface dans les *munāẓarāt* en prose d'époque plus tardive et la célébration de la nature sera l'un des thèmes indissociables de la *munāẓara*, à son tour appelée très souvent *maqāma* lors de la période postclassique.

³⁶ ALPAY TEKIN 1995, p. 370.

³⁷ WAGNER 1993a, p. 567.

2.2. Le terme *buldān*

En ce qui concerne le deuxième terme, *buldān*, employé par une certaine critique pour décrire notre corpus, nous devons faire un autre type de considération. Le terme *buldān* (pluriel de *balad*) désigne le « pays » mais aussi la « ville » ou encore la « province ». Ce terme renvoie aux disputes de présences entre deux ou plusieurs villes, régions, pays, mais aussi quartiers. Son utilisation employée pour décrire un certain type de *munāẓarāt* trouve son origine dans un autre genre littéraire celui des *faḍā'il*. Le terme *faḍā'il*, pluriel de *faḍīla* qui veut dire « vertu » ou « qualité excellente » ou encore « degré élevé en (ou d') excellence, vertus », désigne, comme indiqué par l'EI :

« [...] un certain genre littéraire proche, mais en même temps différent, des « disputes de préséance ». La littérature des *faḍā'il* met en avant les mérites supérieurs (*faḍā'il*) de choses, d'individus, de groupes de personnes, de localités, de régions, etc. en vue d'une *laudatio*. La comparaison polémique ou le dialogue, trait caractéristique des « disputes de préséance », n'y prend point place »³⁸.

La littérature des *faḍā'il*, composée en prose, constitue un genre très ancien qu'on retrouve déjà dans la littérature du *ḥadīṭ*³⁹. Cette exaltation des qualités et des mérites d'individus, de groupes mais surtout de villes, de pays et de région, qui occupent une place spéciale dans ce genre, aura une répercussion dans la littérature postérieure. La littérature d'adab primitive reprendra ce thème et l'appliquera à de nouveaux sujets. Pensons, par exemple, à al-Ġāḥiẓ (m. 255/869), chez lequel nous retrouverons des traités tantôt pour glorifier (*fī madḥ*), tantôt pour blâmer (*fī ḍamm*) diverses choses. C'est de ces oppositions qu'apparaîtra aussi le genre de « *al-maḥāsin wa al-masāwī* » (*les qualités et les défauts*), dans lequel plusieurs sujets décrits positivement sont confrontés à leur contraire traité négativement même s'il peut s'agir aussi de qualités positives et négatives d'un même objet⁴⁰. Mais al-Ġāḥiẓ fera un pas de plus en direction de la *munāẓara* en prose plus élaborée, en opposant des sujets qui ne sont pas nécessairement des antagonistes et qui représentés par un

³⁸ SELLHEIM 1965, p. 747.

³⁹ WAGNER 1993a, p. 567.

⁴⁰ *Ibid.* et GERIES 1986, p. 1214.

avocat (*ṣāhib*), se trouvent dressés les uns contre les autres⁴¹. La dispute de préséance opposant donc des villes, des régions, ou tout simplement des quartiers d'une même ville (séquelles littéraires des *faḍā'il* entre cités) intégrera donc, elle aussi, le genre *munāẓara* et ce thème perdurera tout au long de la période postclassique.

2.3. La *munāẓara bayn al-nabātāt* et *bayn al-buldān* au Yémen

A l'intérieur de notre corpus nous retrouvons plusieurs exemples de réinvestissement de ces thèmes au cœur de certaines *maqāmāt* de type *munāẓara* telles que « Aqrāt al-ḡahab fī al-mufāḥara bayn al-Rawḍa wa Bi'r al-'Azab » de l'auteur 'Abdallāh b. 'Alī al-Wazīr (m. 1147/1734), dans laquelle nous retrouvons un débat de préséance entre deux célèbres quartiers de la ville de Sanaa, Rawḍa et Bi'r al-'Azab. Il ne s'agit pas toutefois d'une simple jactance entre deux seuls personnages, car plusieurs quartiers viendront soutenir l'un ou l'autre personnage, dans une polyphonie discursive dans laquelle nous retrouvons aussi des personnages qui ne proviennent pas du monde végétal mais qui concourent tout de même à la création de l'espace « quartier », comme les mosquées, les *madāris* (pluriel de *madrasa*) etc. personnifiés.

Ou encore, la tardive « Mufāḥara bayn Ġibla wa Ibb » de l'auteur Maḥmūd b. Ḥusayn b. 'Abdallāh al-Iriyānī (m. 1331/1912) dans laquelle nous assistons au débat entre les deux villes voisines de Ibb et de Jibla, situées dans les montagnes occidentales du Yémen, où chacune essaie de montrer ses propres qualités et sa suprématie sur l'autre.

Toutefois, nous avons remarqué que pour la plupart des *munāẓarāt* yéménites dites « *bayn al-nabātāt* » et « *bayn al-buldān* », nous ne pouvons pas toujours effectuer une distinction nette, entre des textes qui traitent exclusivement de plantes, jardins, fleurs etc. (*nabātāt*) et d'autres qui abordent uniquement celui de villes, quartiers etc. (*buldān*), les deux éléments coexistant le plus souvent dans le même texte. Un exemple emblématique de ce postulat est l'œuvre, déjà mentionnée plus haut, « Maqāma manẓariyya » de l'auteur Ibrāhīm b. Muḥammad al-Wazīr (m. 914/1508). Ce texte, qui sera analysé plus en profondeur par la suite, met en place un débat de préséance entre plusieurs quartiers situés aux alentours de la ville de Sanaa. Contrairement à la *munāẓara* classique, dans laquelle nous retrouvons généralement l'opposition entre deux seuls personnages, ici les protagonistes sont six quartiers-jardins et chacun prend la parole à son tour pour discréditer son adversaire et faire l'éloge de ses

⁴¹ Soulignons que le but d'al-Ġāḥiẓ n'était pas seulement le divertissement littéraire, mais le désir de prouver la coexistence des bonnes et des mauvaises qualités chez les créatures, de façon à montrer qu'elles étaient créées par un seul Dieu (contre le dualisme), ce qui correspond à son attitude mu'tazilite.

propres qualités. L'issue de ce débat est de désigner le quartier qui réunira le plus de qualités caractérisant l'endroit « idéal » pour y séjourner. Ce débat ne prend jamais l'aspect d'un vrai dialogue mais se caractérise plutôt par la suite de prise de parole de chaque quartier, chacun parlera une seule fois. Dans un premier moment, et étant donnée la nature des protagonistes de cette *maqāma*, nous serons tentés de dire que ce texte se situe dans la lignée des débats de préséance entre villes, pays et régions (*al-buldān*) séquelles littéraires des *faḍā'il* entre cités. Cela nous paraîtrait logique si ce n'était que les descriptions naturelles (fleurs, arbres, sources d'eau, fruits etc.) occupent toute la place dans ce débat. Les arguments employés par les quartiers-jardins tournent tous autour de la description paysagère. Présence ou absence d'arbres, de fruits savoureux, de sources d'eaux, de bonne qualité de l'air, d'un terrain fertile ou pas. Dans ce texte tous les thèmes semblent être tirés directement des genres *zahriyyāt* ou *nawriyyāt* décrits plus haut et la nature apparaît être le seul terrain d'affrontement entre ces six quartiers-jardin. Même la description de la saison, l'automne, considéré comme un deuxième printemps⁴², rattache ce texte aux *rabī'īyyāt*.

Le trait distinctif qui nous semble caractériser la quasi-totalité des *munāẓarāt* yéménites entre les *nabātāt* et les *buldān* est la présence de l'élément commun « nature » ou mieux « paysager »⁴³. En effet, les termes *al-nabātāt* et *al-buldān* décrivent seulement l'une des spécificités de ces textes, en prenant en considération seulement les acteurs de l'énonciation. Seul le mot *nabātāt* pourrait nous suggérer cette idée surtout si nous le mettons en relation avec les genres poétiques des *zahriyyāt* et *nawriyyāt*. Toutefois les vocables *nabātāt* et *buldān* ne tiennent pas toujours en compte, à notre avis, de l'élément central qui nous semble plus que d'autres caractériser ces textes : le paysage.

Le paysage présenté dans ces textes est incarné lui-même par des personnages appartenant au domaine végétal. Cette nature personnifiée se décrit et décrit l'espace autour d'elle. De plus, l'univers paysager mis en place dans ces textes est celui d'une nature pluri-sensorielle déclinée dans toute sa richesse et dont tous les éléments constitutifs sont réunis : représentation de la terre et de sa parure, végétation arbustive, source d'eaux, fruits etc. Cette nature est décrite aussi sous plusieurs axes sensoriels : visuel, olfactif, gustatif. Tous ces éléments descriptifs sont réinvestis et transposés par les auteurs yéménites d'un texte à l'autre,

⁴² Des considérations concernant les valeurs accordées aux saisons et surtout à la description printanière et automnale seront vues plus bas. Pour le moment nous nous contentons de souligner que l'automne était considéré comme un moment de renaissance de la nature. En effet, cette saison n'est pas dénouée d'atouts et, dans les représentations nées en Arabie, cette période caractérisée par un épisode pluvieux, était considérée comme un deuxième printemps, donc très valorisé sur le plan axiologique.

⁴³ Il n'existe qu'un nombre limité de textes de type *munāẓara bayn al-buldān* dans la tradition littéraire yéménite à l'époque postclassique ne présentant aucune description paysagère.

en utilisant souvent les mêmes images et les mêmes isotopies textuelles à travers les différents siècles. C'est cet élément naturel qui nous semble être le trait commun de ces textes et c'est sur ces *maqāmāt* de type *munāẓara* « paysagère » que nous avons décidé de faire porter notre analyse tout au long du présent travail. A travers cette analyse nous montrerons aussi ce qui se cache vraiment derrière ces représentations naturelles et les messages au second degré (politiques, mystiques, théologique etc.) que ces textes véhiculent.

CHAPITRE II : Ressemblances et caractéristiques formelles des *munāẓarāt* paysagères.

1. Les *munāẓarāt* paysagères.

Les *munāẓarāt* paysagères yéménites présentent toutes une structure similaire. Le but de ce chapitre est de montrer les principales ressemblances formelles réunissant ces textes, avant d'entrer dans l'analyse de leur contenu.

Dans un premier temps nous analyserons les introductions de ces textes ainsi que les récits cadres introductifs où les auteurs/narrateurs (distinction parfois difficile à opérer comme nous le verrons) nous apportent des informations centrales sur la genèse des œuvres et sur les événements précédant les débats. Nous essaierons de signaler, le cas échéant, la présence de l'*isnād* et de la structure binaire de *sanad* et *matn*, élément caractéristique du genre *maqāma*. Ensuite, nous analyserons les personnages, pour montrer plus précisément les mécanismes de la prosopopée ainsi que la présence d'un débat simple, entre deux personnages, ou d'un débat polyphonique entre plusieurs personnages. Puis, nous verrons de plus près quelles sont les principales argumentations employées par ces personnages dans le cœur des débats de préséance.

Dans un deuxième temps nous mettrons en comparaison les caractéristiques formelles de ces textes avec celles de la *maqāma* classique, pour montrer les relations d'hypertextualité entre les *munāẓarāt* paysagères et les hypotextes de *maqāmāt* de type hamaḍānien. Enfin, nous nous concentrerons sur les aspects linguistiques ; nous analyserons la langue employée, la présence du *sağʿ* (prose rimée et rythmée) ou l'utilisation exclusive de vers, les inflexions du moyen-arabe et, en dernier lieu, la présence d'éléments dialectaux.

1.1. Préambules et récits cadres introductifs

La plupart des *munāẓarāt* paysagères présentent une structure formelle commune. En effet, nous pouvons aisément identifier à l'intérieur de ces textes la présence de plusieurs parties, comme résumé ci-dessous :

- Ouverture : invocation à Dieu et au prophète. Il s'agit généralement de tournures de remerciement pour les beautés naturelles de la création.
- Préambule ou introduction : l'auteur/narrateur nous donne des informations concernant la genèse de l'œuvre. Dans cette partie, les limites entre fiction et réalité sont parfois difficiles à saisir.
- Isnād (bien que sa présence ne soit pas une constante de tous les textes).

- Récit cadre introductif ou prologue : le narrateur/auteur, témoin oculaire, nous présente les événements qui sont à l'origine de la dispute entre deux, ou plusieurs personnages.
- Débat entre personnages : *munāzara* proprement dite.
- Clôture : proclamation du gagnant, le cas échéant, égalité de mérites face au juge entre deux (ou plusieurs) adversaires.

Toutefois nous verrons qu'il s'agit de tendances et que la plupart des textes ne réunissent pas toutes ces caractéristiques. Cela est particulièrement évident dans des textes qui ne présentent pas de préambule ni de récit cadre. D'autres textes, beaucoup plus nombreux, ne présentent pas d'*isnād*, et cette absence est un élément intéressant pour la relation générique de ces textes avec les hypotextes *maqāma*. En effet, l'*isnād* est l'une des composantes caractéristiques de la *maqāma* classique. Toutefois, il faut préciser qu'il s'agit de pseudo *isnād*, totalement factice, comme nous en trouvons dans nombreux textes d'*adab*.

Ce qui est intéressant et qui mérite ici une analyse détaillée est l'étude des préambules et des récits cadre (ou prologues) de ces œuvres. En effet, dans certains textes ces deux parties sont nettement différenciées. Dans le préambule, l'auteur même nous présente les textes, la genèse de l'œuvre. Cette partie est séparée du récit cadre ou prologue où le lecteur se retrouve en revanche à l'intérieur de la fiction. Pourtant dans les préambules, ou introductions, nous assistons très souvent à un brouillage, à des degrés différents, entre l'identité de l'auteur et celle du narrateur ce qui crée certaines perturbations dans l'univers d'attente du lecteur. Si bien que nous ne pouvons pas opérer une distinction nette entre auteur et narrateur et les mécanismes de la création littéraire sont englobés dans le texte même.

Prenons comme exemple un texte dans lequel la distinction entre auteur et narrateur, et donc entre préambule et récit cadre, est bien claire. L'œuvre « *Musāmarat al-rifāq fī munāzara al-qāt wa al-tunbāq* », qui traite d'un débat de préséance entre la plante de qāt et le tabac, s'ouvre avec une formule que l'auteur adresse à Dieu pour le remercier de la pluralité, la diversité et la richesse d'espèces présentes dans sa création. L'auteur 'Afīf b. al-Habba Qāḍī (XVIII^e s.) écrit après la tournure de remerciement à Dieu :

« *L'auteur de ces paroles, 'Afīf b. al-Habba Qāḍī, s'écartant de toute contradiction et réticence et espérant de la part de son Seigneur*

miséricorde pour le présent, le futur et le passé, dit : lorsque je partis en exil en proie au désarroi (...) »¹

Dans ce passage qui constitue une véritable *dībāḡa* (introduction), tout doute sur l'identité de la voix narrative est écarté. C'est l'auteur même, l'auteur du texte que nous avons sous nos yeux, qui s'adresse à son auditoire, à son lecteur. Ceci est authentifié par le passage « يقول راقم هذه الألفاظ » (*l'auteur de ces paroles ou celui qui est en train d'écrire ces mots dit...*). Après quelques lignes, et toujours dans son préambule, l'auteur nous livre également des informations concernant la genèse de son œuvre. Cet élément est très intéressant car d'une part il relie ce texte à la longue tradition des *maqāmāt* dans lesquelles les auteurs informent sur les raisons qui les ont poussés à composer leurs œuvres, d'autre part, cette partie est fondamentale pour comprendre la désignation générique choisie par l'auteur pour identifier son texte, ici nous retrouvons pour cette composition le terme de *maqāma*. Comme nous pouvons lire dans le passage suivant :

« Il s'insinua alors dans mon esprit (l'idée) d'attribuer ces paroles à (des entités dont) la nature différait de la mienne et en les faisant proférer par des plantes (...), j'ai alors composé cette maqāma littéraire (adabiyya), en m'adressant aux gens d'esprit hautain, en donnant la parole au qāt et au tabac. (Celui qui y voit un défaut qu'il le garde), et je l'ai intitulée : Musāmarat al-rifāq fī munāzara al-qāt wa al-tunbāq »².

Une fois le préambule terminé, l'auteur laisse la place à la narration. Nous sortons de la réalité des faits légitimés par la parole de l'auteur et, à travers la présence du verbe impersonnel « قيل » (*on dit que*), qui acquiert ici la même fonction qu'un *isnād* fictif, nous entrons dans la fiction du récit cadre. Comme c'est le cas dans la plupart des *munāzarāt* paysagères, le récit cadre acquiert une fonction essentielle car le narrateur y présente les événements qui sont à l'origine de la dispute des personnages protagonistes, en l'occurrence le qāt et le tabac. La dispute constitue la partie centrale de l'œuvre. Dans notre corpus le récit cadre se caractérise par la présence de certains éléments récurrents. Celui-ci se présente comme un tableau dans lequel nous retrouvons avant tout une description de l'élément caractéristique de ces textes : la nature. Il n'est pas surprenant de voir qu'ils s'ouvrent

¹ " أما بعد فيقول راقم هذه الألفاظ المعرض عن المعارضة والإعراض الرّاجي غفران ربه في الحال والمستقبل والماضي عفيف بن الهبة قاضي لما ركبت على جناح الاغتراب والاضطراب [...] "

QĀDĪ, Ms. N° : 2388, f° 75v°.

² " فحينئذ ألقى في روعي أن أنسب ألفاظا إلى غير نوعي وتكون على لسان حال النبات [...] فعند ذلك أنشأت هذه المقامة الأدبية أخاطب بها أهل النفوس الأدبية وجعلتها على لسان حال القات والتتن ومن رأى عيبا فليصن وسميتها مسامرة الرفاق في مناظرة القات والتنباق "

Ibid., f° 76r°.

toujours dans des endroits en plein air, dans des jardins et même quand la notion de l'espace n'y est pas trop explicite, des éléments paysagers sont tout de même évoqués. Ce tableau descriptif présente le plus souvent une nature pluri-sensorielle, d'où certaines évocations liées à l'odorat et à l'ouïe en plus des éléments proprement visuels. Dans ce tableau initial nous retrouvons aussi un autre élément central pour la création fictionnelle, la notion de temps. Dans les récits cadre il est fréquent en effet de rencontrer des indicateurs temporels, comme la saison ou le moment de la journée, qui indiquent les moments où les événements narrés sont censés se dérouler. Quand les indicateurs temporels indiquent une saison, notamment le printemps et l'automne (qui comme nous le verrons plus bas est considéré comme un deuxième printemps) cela donne lieu à des descriptions paysagères très connotées en lien avec la saison en question. Un autre élément caractéristique des récits cadre de notre corpus est la présence des personnages humains. En effet, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, les personnages humains occupent peu de place à l'intérieur de notre corpus et ils n'apparaissent généralement que dans le récit cadre. A ce stade de la narration les éléments naturels constituent un beau tableau de fond mais ils ne sont pas encore personnifiés ; c'est généralement vers la fin du récit cadre que ceux-ci prennent la parole. Le lecteur a alors l'impression que la réalité de l'univers humain rétrocede doucement pour laisser la place à une nature désormais personnifiée.

Une fois terminé le préambule, nous entrons dans le récit cadre et nous lisons :

« On dit que certains lettrés se réunirent à un endroit plaisant, éclairé à la lumière des chandelles, où ils avaient rassemblé toutes sortes de fleurs. Ils y réunirent tout ce qui réjouit et exalte l'odorat, la vue et l'ouïe et y amenèrent des instruments de musique (...). Etaient aussi présents à cet endroit nocturne³ le qāt vert et les feuilles de tabac de couleur jaune criarde. Les gens se délectaient en se passant les coupes, les vases contenant les tisons et le tabac⁴ et le qāt (...). Et pendant que les coupes tournaient, que le bois odoriférant encore vert répandait son parfum, et que les bouches des fleurs souriaient, le chanteur attendrissait même les pierres, le faon se tenait comme s'il était le roi Bahram Gour⁵, les oiseaux apprenaient sur les branches des arbres des chants pendant que la nuit

³ Le terme « مسمر » désigne plus précisément l'«endroit où l'on cause pendant la nuit » ou l' « endroit où l'on veille en compagnie ».

⁴ Le terme « بوري » pluriel de « بوري » désigne un récipient en céramique dans lequel on place le charbon ardent et les feuilles de tabac.

⁵ Vahram ou Bahram V Gour est un roi sassanide de Perse ayant régné de 420 à 438/439. Il a inspiré de nombreux poèmes de la littérature persane.

déployait son manteau sur eux. Quand des livres de littérature commencèrent à circuler parmi ces lettrés, ils cueillirent le fruit savoureux de leurs significations et burent le nectar spirituel des finesses de leurs mots. Ils dispersèrent alors les colliers (de perles) rares de leurs paroles et disposèrent en ordre les perles précieuses de leurs lettres. Alors qu'ils étaient réunis dans ce beau jardin (...), voilà que le qāt s'énerva et se leva comme un lion en se mettant à genou (...) »⁶

Les personnages présents dans le récit cadre de cette *maqāma* sont issus du domaine humain. Le texte les identifie par le terme de « أدباء » (lettrés), et cet élément est aussi conforté par le fait que ces lettrés avaient vraisemblablement apporté avec eux des livres de littérature (وقد نشرتهم بينهم الكتب الأدبية). Ils s'adonnent à la lecture et les paroles de ces œuvres d'adab semblent constituer pour les lettrés une source de subsistance spirituelle (فجنوا من معانيها الفاكهة الحموية), jusqu'à ce qu'ils commencent eux-mêmes à composer des vers (نظموا شذرات حروفها العسجدية).

Nous remarquons que le qāt et le café, présents tout au long de ce tableau initial comme de simples éléments naturels dépourvus de paroles, commencent à s'animer et à se transformer en entités aux caractéristiques humaines juste après ces déclamations poétiques de la part du groupe de savants. Cet élément n'est pas secondaire, et comme nous le verrons dans le récit cadre d'autres *munāẓarāt*, la transformation de ces éléments naturels intervient souvent à un moment précis de la narration. Très souvent ce moment coïncide avec l'invitation du narrateur ou d'un personnage qui s'adresse aux jardins et les invite à prendre la parole. Dans notre passage la transformation intervient au moment où les lettrés commencent à déclarer des passages d'adab. Dans tous les cas cet élément nous suggère l'idée d'un acte « magique » opéré par la parole. Celle-ci opère une transformation, elle donne vie à ce qui n'en est pas doté. Toutefois, dans certains autres textes, comme nous le verrons, ce passage de l'inanimé à l'animé, du « réel » à l'« irréel » sera progressif et n'interviendra pas à un moment ponctuel du texte.

Pour revenir à notre analyse, le texte nous distille d'autres informations concernant notamment l'espace et le temps. Au début du récit cadre nous retrouvons un descriptif spatial

⁶ "قيل اجتمع بعض الأدباء في مكان رائع وقد جمعوا فيه أنواع الزهر والشقائق وأسرجوا في مجلسهم الشموع وجمعوا بين المسموم والمشهود والمسموع وأحضروا فيه الآلات المطربة [...] وحضر ذلك المسمر القات النظر الأخضر وورق التنباق الفاقع الأصفر فتنازعت القوم الكؤوس والبواري والقات [...] فبينما الكاسات تدور والمنديل الرطب يفور والأزهار باسممة الثغور وشاديههم كاد يلين الصخور وشاديههم كأنما هو بهراب جور والأطيار على منابر الأغصان تدرس الزبور وثوب الليل عليهم منسدل ومجروح وقد نشرت بينهم الكتب الأدبية فجنوا من معانيها الفاكهة الحموية وشربوا من رقائق ألفاظها السلافة الروحانية المعنوية ونشروا عقود ألفاظها الجوهرية ونظموا شذرات حروفها العسجدية فبينما هم في هذه الروضة الأنيفة [...] إذ أخذ القات الغضب فقام قومة الليث وجثا على الركب [...]"

assez générique « مكان رائق » (*un endroit plaisant*) et quelques lignes plus loin le terme de « مسمر » qui désigne un endroit où l'on passe la nuit à bavarder, où l'on veille en compagnie. Ce substantif nous donne donc aussi une autre information de type temporel, nous suggérant la nuit comme moment où sont censés se dérouler les événements. Cet élément sera aussi confirmé par la présence d'une belle image de la nuit, à peine personnifiée, qui avec ses habits couvre de noir l'horizon (وثوب الليل عليهم منسدل ومجروح). Concernant la notion d'espace, celle-ci sera mieux définie vers la fin de notre extrait, quand, juste avant la personnification du qāt, nous lisons : « فبينما هم في هذه الروضة الأنيفة... » (*Et pendant qu'ils étaient réunis dans ce beau jardin...*). L'endroit est donc un jardin, un jardin plus exactement vu la nuit, et dans le texte plusieurs isotopies concourent à la création de cet espace naturel. Ce paysage n'est pas seulement constitué d'éléments végétaux, mais comme nous l'avons dit plus haut, il s'agit d'un espace naturel et pluri-sensoriel qui découle de cette description.

Parmi les éléments végétaux nous retrouvons dans cet extrait les fleurs, celles-ci sont citées deux fois. La première occurrence intervient au tout début de notre extrait, lorsque nous lisons qu'un groupe d'hommes savant *avaient réuni dans ce jardin toutes sortes de fleurs* (جمعوا فيه أنواع الزهر), la deuxième occurrence en revanche présente les fleurs en leur attribuant des caractéristiques humaines ; en effet, les fleurs sont décrites comme dotées d'une bouche et souriantes (والأزهار باسمة الثغور). Outre les fleurs, nous retrouvons aussi des branches sur lesquelles se trouvent des oiseaux (والأطيار على منابر الأغصان تدرس الزبور), ce qui rajoute à notre représentation horizontale de cet espace-jardin, la vision verticale des arbres. Enfin, nous retrouvons aussi les protagonistes de notre *munāzara*, le qāt et le tabac, pas encore personnifiés, décrits à travers des adjectifs de couleur, respectivement comme étant vert et jaune vif (وحضر في ذلك المسمر القات النظر الأخضر وورق التنباق الفاقع الأصفر). A côté de l'élément végétal nous retrouvons aussi dans cet extrait quelques occurrences relevant du monde animal. Parmi ces occurrences le faon, décrit dans une attitude royale, à travers une comparaison avec un roi persan (وشادنيهم كأنما هو بهرام جوم) et les oiseaux déjà cités qui gazouillent sur les branches des arbres. De plus, le gazouillement des oiseaux nous permet d'opérer un glissement des représentations visuelles à celles auditives auxquelles se rajoutent, dans cet extrait, la présence d'instruments de musique et celle d'un chanteur, dont la voix suave ferait fondre les pierres (وشاديهم كاد يلين الصخور). L'élément olfactif n'y est point négligé, grâce à la présence d'un bois odoriférant qui répandrait son parfum dans ce jardin. Ces trois éléments sensoriels sont d'ailleurs déjà annoncés au début de ce passage lorsque nous lisons que le groupe de lettrés avait réuni à cet endroit : « (...) tout ce qui réjouit l'odorat (المشموم), la vue (المشهود) et l'ouïe (المسموع) ».

Mais un autre élément est sans aucun doute présent, le goût. En effet, le texte fait plusieurs fois allusion à l'élément gustatif et celui-ci est explicité par l'image des coupes que les commensaux se passeraient lors de cette séance (فتنازعت القوم الكؤوس / فبينما الكاسات تدور). En plus des coupes nous retrouvons bien évidemment le qāt et le tabac, ce dernier présenté à travers le terme *bawārī* (pluriel de *bawrī*) qui indique un pot en céramique contenant du tabac et des tisons ce qui nous laisse imaginer, sans ambiguïté, que son but est celui d'être fumé (والبوري والقات).

Tous ces éléments réunis dans ce passage nous poussent donc à souligner comment cette représentation de la nature pluri-sensorielle se lie étroitement à des thématiques bachiques, assez explicites dans notre extrait et montre encore une fois comment, dans un continuum temporel, le thème de la *ḥamriyya* (poésie bachique) accompagne souvent des textes célébrant la nature et le paysage, comme c'était déjà le cas dans les genres *zahrīyyāt* et *nawriyyāt* depuis l'époque abbaside.

Revenons maintenant aux préambules et aux récits cadre de notre corpus et à l'analyse de l'instance narrative. Nous avons dit que dans ces débuts de textes nous pouvons aisément différencier un préambule et un récit cadre fictif. Dans les préambules c'est l'auteur même qui prend la parole et en s'adressant au lecteur, explicite son intention d'écrire l'œuvre en question, et parfois même les raisons qui l'ont poussé à une telle entreprise. Dans le récit cadre, introduit généralement par un *isnād* fictif, le lecteur entre dans la narration des événements fictifs dans laquelle un narrateur, plus ou moins apparent, raconte les avant-propos de la *munāẓara*. Ce récit cadre, nous l'avons vu, constitue le plus souvent un tableau où toutes les thématiques paysagères au cœur de la *munāẓara* sont réunies. Toutefois, la nature qui y est conviée n'est pas encore personnifiée. L'œuvre « *Musāmarat al-rifāq fī munāẓara al-qāt wa al-tunbāq* », nous l'avons vu, est un exemple de ce type de construction. Pourtant, comme nous l'avons évoqué plus haut, il est des œuvres où l'instance narrative et la relation auteur/narrateur et donc le préambule/récit cadre n'est pas aussi intelligible ; ce qui aura des répercussions sur l'horizon d'attente du destinataire de l'œuvre.

Prenons comme exemple l'œuvre « *Tarwīḥ al-awqāt fī al-munāẓara bayn al-qahwa wa al-qāt* » de l'auteur Aḥmad b. Muḥammad al-Mu'allimī (m. 1278/1861). Dans cette *munāẓara* nous retrouvons le qāt, déjà protagoniste de la *munāẓara* précédente, en compétition cette fois-ci avec une autre substance excitante, le café. Dans le préambule, après l'invocation et les tournures de remerciement à Dieu, l'auteur al-Mu'allimī, en se présentant explique son intention de vouloir composer une œuvre en suivant le modèle et l'inspiration d'autres *munāẓarāt* yéménites dont il cite les titres :

« *Aḥmad al-Mu‘allimī (...) dit : "Lorsque je vis que l’adab est le plus beau (domaine) vers lequel tourner notre effort et que puisse connaître cette communauté, et lorsque je vis le plaisir apporté par certains thèmes comme le muḡūn⁷, le débat et le dialogue des entités inanimées comme dans l’œuvre « Musāmarat al-rifāq fī al-munāẓara bayn al-qat wa al-tunbāq »⁸, ou dans la dispute entre la bougie et la lampe⁹ ou encore celle entre la vigne et le palmier¹⁰ (...) J’ai voulu suivre ces mêmes procédés (exemples) et donner mon exigüe contribution aux illustres œuvres (litt. allumer ma lanterne avec / parmi leur étoiles du firmament) »¹¹*

Cette référence à d’autres *munāẓarāt* yéménites, faisant d’ailleurs partie de notre corpus, est un élément très intéressant. Comme nous le verrons plus bas, al-Mu‘allimī ne sera pas le seul à citer des œuvres de *munāẓarāt* yéménites dans le préambule de son texte. Et l’identification de ces occurrences nous permettra d’identifier par la suite tout un réseau de filiation de texte à texte, très important pour l’étude des rapports d’hypertextualité et de positionnement générique.

Ce qui attire notre attention est le passage au récit cadre qui s’ouvre sans aucune présence d’un *isnād* fictif :

« *Et cela pendant que nous étions réunis à une assemblée illustre (d’illustres personnes) (...) dans laquelle des encensoirs aux parfums de*

⁷ Le *muḡūn* est l’une des caractéristiques récurrentes du genre *maqāma*, d’après l’EI le terme il serait : « (l’) un de ces termes dont la richesse décourage toute recherche de traduction précise. Dans son sens le plus faible, il se rapproche de *hazl* « plaisanterie », s’oppose donc à *djidd* « sérieux » et correspond sensiblement à « frivolité ». Mais son champ sémantique s’étend largement jusqu’à la débauche la plus éhontée, en passant par la vulgarité, la grossièreté, l’impudence, le libertinage, l’obscénité et tout ce qui peut provoquer le gros rire, comme la scatologie (...). De toute façon, les définitions avancées pour les lexicographes ne correspondent guère aux acceptions de ce terme telles qu’on peut les déduire des textes dans lesquels il figure (...) Le *muḡūn* alimente, du point de vue littéraire, des ouvrages récréatifs remplis d’anecdotes plus ou moins obscènes et, du point de vue social, meuble les soirées de personnages de haut rang — califes et dignitaires — qui n’hésitent pas à « s’encanailler » aux heures de détente et prennent plaisir à écouter des histoires scabreuses ». PELLAT 1993, p. 306.

⁸ Il s’agit de l’œuvre citée plus haut de l’auteur ‘Afīf b. al-Habba Qāḍī (XVIII^e s.).

⁹ Il s’agit de l’œuvre « *Mufāḥara bayn al-ṣam‘a wa al-sirāḡ* » de l’auteur ‘Alī b. Ṣāliḥ b. Abī al-Riḡāl (m. 1135/1722).

¹⁰ Il s’agit de l’œuvre « *Kāṣifa al-ḡumma fī al-mufāḥara bayn al-naḥla wa al-karma* » de l’auteur Muḥammad b. Abī al-Qāsim al-Naḡrī (m. 874/1469).

¹¹ "وبعد فيقول [...] أحمد المعلمي لما رأيت الأدب أجمل ما التحفته الهمة وعرفته هذه الأمة ورأيت أيضا من مرح في المجون والمحال وفضل على المقال لسان الحال كمسامرة الرفاق في مناظرة القهوة والتباق وما أسعر وهاج بين الشمعة والسراج وما شجر بين الكرمة والنخلة [...] أحببت أن أسلك مسلكتهم وأشعل مصباحي مع نجوم فلكنهم [...]"

AL-MU‘ALLIMĪ, MS. N° : 3037, f° 48v° et Ms. N° : 3331, f° 78v°.

bois d'aloès et de nadd¹² furent allumés et des feuilles de basilic et de laurier marchaient avec fierté. De petites branches de qāt avaient été convoquées enveloppées d'une étoffe de soie et elles avançaient en se pavanant car il n'y avait pas de rivaux en leur présence. Jusqu'au moment où on amena du café à l'arôme torréfié. Alors le qāt se leva d'un bond (...) »¹³.

La caractéristique de ce passage est justement la voix narrative et plus précisément la relation assez particulière qui, dans notre récit, s'instaure entre auteur et narrateur. Dans le préambule c'est sans aucun doute l'auteur de l'œuvre qui parle à la première personne, en expliquant son intention de vouloir composer une œuvre de type *munāẓara* entre sujets inanimés en s'inspirant de certaines œuvres du même genre dont il cite les titres. Cela est évident dès le début lorsque nous retrouvons l'identification exacte de l'auteur « يقول [...] أحمد » (*Aḥmad al-Mu'allimī dit ...*) suivie par des verbes à la première personne « لَمَّا رَأَيْت » (*Lorsque j'ai vu ...*), « أَحْبَبْتُ » (*J'ai voulu ...*). Mais lorsque nous passons au récit cadre, certains éléments viennent déstabiliser le destinataire de l'œuvre. En effet, la même voix narrative que nous avons identifiée comme étant l'auteur du texte, s'insère à l'intérieur des événements racontés. L'auteur nous informe vouloir composer une œuvre en suivant les modèles de certaines œuvres antérieures (أَحْبَبْتُ أَنْ أَسْلِكَ مَسْلَكَهُمْ) alors qu'il assistait avec d'autres personnes à une assemblée (وَذَلِكَ بَيْنَا نَحْنُ فِي نَادٍ). L'élément intéressant est la totale absence de l'*isnād* qui devrait permettre d'identifier clairement le passage du préambule au récit cadre et plus généralement de l'acte énonciatif de l'auteur à celui fictionnel du narrateur. En revanche, cet expédient brouille toute marque de séparation entre l'auteur et le narrateur, et le lecteur ressent le texte en installant une identité commune entre les deux.

Un autre élément intéressant est le passage à la personnification des personnages. Si, comme nous l'avons vu dans l'œuvre de 'Afīf b. al-Habba Qāḍī, le passage de l'inanimé à l'animé intervient à un moment précis et ponctuel de la narration, que nous pouvons appeler *point de rupture* délimitant le moment de transformation des personnages, dans notre passage en revanche les mécanismes de la création littéraire sont englobés dans le texte et se déploient sous nos yeux. C'est par exemple la présentation du qāt dans notre récit cadre, qui même avant de prendre la parole, présente déjà dans le tableau « réel », des caractéristiques

¹² Le « نَدَّ » est un parfum composé d'ambre, de bois d'aloès et de musc.

¹³ "وَذَلِكَ بَيْنَا نَحْنُ فِي نَادٍ كَثِيرٍ أَمْجَاهِهِ [...] وَأَشْعَلْتُ فِيهِ مَجَامِرَ الْعُودِ وَالنَّدِّ وَمَاسَتْ مِعَاطِفُ الرِّيَاحِينَ وَالرَّنْدِ وَغُصُونُ الْقَاتِ قَدْ أَحْضَرَتْ مَلْتَحَفَةً سُنْدُسَهَا مَتَبَخَّرَةٌ لِعَدَمِ الْأَضْدَادِ فِي مَجْلِسِ انْسِهَائِهَا إِذَا حَضَرَ مِنْ سِبَائِهِ نَشْوَةُ بَعْضِ قَهْوَةِ فَقَامَ الْقَاتُ حِينَئِذٍ وَوَثَبَ [...] "

AL-MU'ALLIMĪ, MS. N° : 3037, f° 48v° et Ms. N° : 3331, f° 78v°.

humaines (وغصون القات قد أحضرت ملتحة سندسها متبخثرة). Et cela sans qu'aucune parole ou acte justifie ou opère cette métamorphose.

Cette démarche de brouillage entre auteur et narrateur est encore plus évidente dans d'autres textes de notre corpus. C'est par exemple le cas dans l'œuvre tardive intitulée « Maqāma al-baṣṭ wa al-salwa fī al-muḥāwara bayn al-šāy wa al-qahwa » de l'auteur 'Abd al-Qādir b. 'Umar b. Mubārak Šaybān (m. 1342/1923), exploitant toujours le même sujet mais cette fois-ci en opposant le thé et le café. L'œuvre s'ouvre toujours avec la tournure de remerciement à Dieu pour les beautés, la richesse et la variété d'espèces végétales et naturelles de sa création. Après la tournure nous retrouvons le préambule mais contrairement aux œuvres précédentes le nom de l'auteur n'est pas ici explicité. En effet nous retrouvons une voix narrative qui, comme nous le verrons, dans un jeu de *mise en abyme* semble pourtant s'identifier avec la personne qui compose l'œuvre :

*« Des proches et sincères amis vinrent me voir et me dirent : "Nous te demandons une composition en belle prose, bien cadencée et rythmée comme un fil soyeux et tissée en suivant le modèle d'al-Ḥarīrī, agréable et avec une histoire légère (allègre). Et qu'elle soit un délice pour ceux qui l'admirent et un régal pour ceux qui l'entendent. Qu'elle puisse être une source de plaisir pour le compagnon de veillée pendant sa nuit en compagnie et un argument d'allocution pour l'orateur, et cela au sujet du café et du thé ».*¹⁴

Ce texte, plus que les autres, joue avec ce brouillage entre auteur et narrateur si bien que le lecteur entretient une confusion des rôles auteur et narrateur. Dans le passage ci-dessus nous retrouvons une démarche qui nous rappelle les préambules de certains recueils de *maqāmāt*. En effet, beaucoup d'auteurs de *maqāmāt* ont souvent explicité dans leurs préambules les raisons qui les ont poussés à écrire leurs textes. Si nous prenons le cas de Ḥarīrī, par exemple, nous savons qu'il fait allusion dans son préambule à un mystérieux commanditaire (sans doute Dieu), ou encore, dans le cas de Zamaḥṣarī, nous lisons qu'il a été poussé à composer son œuvre par des voix surnaturelles.¹⁵ Ibn al-Šayqal al-Ġazarī, quant à lui, rapporte dans son préambule qu'un jour, en rentrant chez lui, il trouva son fils en train de

¹⁴ "أما بعد ... جاءني بعض الأصحاب من الإخلاء والأحباب وقال لي: أطلب منك منشورا من الجوهر المنثور لينتظم به السلك الحريري وينتسج به نسج الحريري في وضع نبذة لطيفة وقصة خفيفة تكون بهجة للناظرين ولذة للسامعين يلتذ بها السامر في مسمره ويخطب بها الخطيب على منيره بين قوم المقاهي وعصبة الشاهي [...]"

ŠAYBĀN 1951, p. 38-39.

¹⁵ ZAKHARIA 2000, p. 70-75.

lire les *maqāmāt* de Ḥarīrī et lui demanda de composer à son tour des *maqāmāt* de même nature.¹⁶ Notre auteur/narrateur se situe dans la même lignée que ses prédécesseurs. Aucune voix divine dans son préambule, mais en revanche un groupe de compagnons qui lui demandent de composer une œuvre en prenant encore une fois comme modèle Ḥarīrī. Cet élément n'est pas dépourvu de significations, et comme nous le verrons plus bas dans notre travail, il sera un indice important pour l'étude du positionnement générique de ces œuvres. Du point de vue de l'énonciation, la présence de ce passage dans le préambule de l'œuvre nous pousse tout de suite à identifier cette voix narrative avec celle de l'auteur. Mais d'autres éléments viennent perturber l'horizon d'attente du lecteur. En effet, l'auteur/narrateur, en décidant d'exaucer la requête de son groupe d'amis, entreprend la composition de son œuvre :

*« Ensuite je commençai à réfléchir et je dis : "il n'y a de forces et de puissance qu'en Dieu, en espérant de son Seigneur et en reconnaissant son péché, l'auteur de ces propos dit : "J'ai ouvert deux portes de mon esprit, j'ai donné vie à deux personnages et je les ai placés et dressés dans un débat de préséance" ».*¹⁷

Ce passage est extrêmement intéressant du point de vue de la diégèse. En effet, nous remarquons comment les mécanismes de la création littéraire sont englobés dans le texte. Notre auteur /narrateur nous informe qu'il se mit assis à réfléchir à la composition de son œuvre (ثم إني جلست بميدان الفكر) ainsi faisant il nous parle du récit afin de nous présenter sa composition. Le lecteur, quant à lui, est convié au moment même de l'acte créatif de l'œuvre qui prend forme sous ses yeux (ولا حول ولا قوة إلا بالله العظيم يقول الفقير الرّاجي من ربه...). Dans ce texte donc, outre le brouillage auteur /narrateur nous assistons à une véritable mise en abyme textuelle, ou mieux, à une métalepse narrative dans laquelle le narrateur feint d'entrer dans l'univers diégétique.

Cette métalepse est perçue comme une infraction et institue un monde où la séparation étanche entre univers de niveaux différents n'existe pas.

Grace à ce processus l'univers inanimé peut se retrouver enfin personnifié dans le texte littéraire. Les personnages, le café et le thé, désormais personnifiés s'ajoutent au monde réel sans pour autant lui porter atteinte :

¹⁶ ZAKHARIA 2009, p. 74.

¹⁷ " ثم إني جلست بميدان الفكر [...] وقلت: لا حول ولا قوة إلا بالله العظيم يقول الفقير الرّاجي من ربه المعترف بذنبه فتحت بابين من أبواب فكري فشخصت شخصين من نطق حكمتي ونصبتها للمناظرة وأقمتهما للمحاورة "

ŠAYBĀN 1951, p. 39.

« Chacun d'entre eux sortit de sa porte, vaniteux et fier dans son allure et se pavanant dans son habit. Le premier jaune portait une chemise large, l'autre rouge portait un sarouel. Le jaune était le café, alors que le rouge était le thé. Ils s'assirent en discutant un moment (pour un laps de temps) en dérogeant aux habitudes chacun avec son honneur et son autorité alors que se prolongea leur débat dans l'assemblée courtoise »¹⁸

Dans d'autres textes faisant partie de notre corpus nous assistons en revanche à une totale absence de préambule. L'auteur n'y apparaît point et les textes s'ouvrent sur l'invocation à Dieu à laquelle suit le récit cadre introductif caractérisé par la prise de parole du narrateur. Parmi ces textes nous retrouvons la « Maqāma manzariyya » de l'auteur Ibrāhīm b. Muḥammad al-Wazīr (m. 914/1508). Ce texte se caractérise par la présence d'une structure binaire *sanad/matn* qui semble adhérer parfaitement à celle de la *maqāma* classique. Le texte met en scène la dispute de préséance entre six jardins situés aux alentours de la ville de Sanaa que le narrateur fait entrer en rivalité en leur demandant de décrire chacun leurs qualités. Dans ce texte après l'invocation à Dieu nous retrouvons donc un *isnād* suivi par les événements précédant la dispute :

« Abu al-Kurūm a raconté : "je décidai de partir de Sanaa pendant la saison des grandes pluies pour aller dans des lieux de promenades automnales. Je m'apprêtais à sortir à l'aube avec des jeunes hommes plus adonnés à l'amour que les Banī 'Uḍra¹⁹ (...) La terre avait déjà pris ses ornements et avait mis ses habits. Les eaux étaient abondantes et les arbres verdoyants. Le *tummām*²⁰ bourgeonnait, les grappes étaient arrivées à maturation et les prairies fleuries (...) et dans l'air se répandaient toutes sortes de parfums de fleurs »²¹

¹⁸ " فخرج كلّ واحد منهما بابّه يَخْتَال في مشيه ويجرّ ثيابه الأول أصفر مسربل بسرّبال والثاني أحمر عليه سروال. الأصفر نائب المقاهي والأحمر نائب الشاهي فجلسا يتحدّثان برهة من الزمان إلى أن وصلا إلى خرق العادة ومنهما يكون له الشرف والسيادة فقامت قيامتهم وطالت محاورتهم في المجلس الأنيس "

Ibid., p. 39.

¹⁹ 'Uḍra est une tribu du groupe méridional, appartenant à la grande subdivision des Kuḍā'a. Ce qui lui a procuré une renommée sans égale même en dehors du monde arabe, et jusque dans le romantisme français et allemand, c'est leur poésie amoureuse et l'histoire pathétique de quelques-uns de leurs poètes, que la passion malheureuse pour une femme de leur tribu conduit à la mort par consommation. Voir : LEVI DELLA VIDA 1993, p. 1041-1042.

²⁰ Le « *tummām* » est une plante très répandue au Yémen appartenant à la famille du « *Pennisetum divisum* », celle des graminées. Elle peut atteindre une hauteur maximale de 10cm et se caractérise par la présence de nombreuses branches ainsi que par une inflorescence de couleur blanche. Voir : WOOD 1997, p. 384.

²¹ " حدث أبو الكروم [...] قال أزمعت الرحلة من صنعاء اليمن [...] في عام ذي مطر وريف إلى بعض نزه الخريف فتأهبت للخروج بكرة في فتيان أعلق بالغرام من بني عذرة [...] وقد أخذت الأرض زخرفها ولبست مطرفها وأغدق ماؤها واخضر عودها وأورق ثَمَامها ونور عنقودها وأنبتت مروجها وتضوعت نفحات زهورها بكل عرف أريج "

Des considérations sur le nom du narrateur, Abu al-Kurūm, ainsi que sur les valeurs de l'*isnād* en relation avec la *maqāma* classique, feront l'objet d'une analyse plus détaillée dans les paragraphes suivants. Pour l'instant, nous pouvons nous limiter à signaler que cet *isnād* fait écho aux séances classiques et semble être calqué sur le même modèle d'hypercodage rhétorique qu'on retrouve au début des *maqāmāt* d'Hamaḍānī : « حدثنا عيسى ابن هشام » , *Isā ibn Hišām nous a raconté*. L'*isnād* nous permet ici d'entrer directement au cœur de notre récit et contrairement aux exemples pris en examen plus haut, il nous permet d'éviter toutes sortes d'infractions quant à la nature de la voix narrative. Abu al-Kurūm est l'un des seuls narrateurs homodiégétiques et donc personnage de notre corpus dont le texte désigne expressément le nom. Dans ce texte nous ne retrouvons aucune intrusion de la part de l'auteur, ni aucun élément renvoyant aux mécanismes de la création littéraire.

Dans ce récit cadre nous retrouvons un tableau descriptif dans lequel, comme c'était aussi le cas dans l'œuvre « Musāmarat al-rifāq fī munāzara al-qāt wa al-tunbāq », sont réunis plusieurs éléments concourant à la mise en texte de l'univers paysager. Dans cette description tout tourne autour d'un désignateur temporel, l'automne et les abondantes pluies qui accompagnent cette saison (في عام ذي مطر وريف إلى بعض نزه الخريف). L'automne, comme nous l'avons déjà évoqué, est très valorisé sur le plan axiologique car accompagné par un épisode pluvieux perçu comme un moment de renaissance naturelle ; pour cette raison il est donc considéré comme un deuxième printemps²². De ce fait, il n'est pas surprenant de voir comment la description qui en découle est celle d'une nature en plein réveil : une terre décrite comme une femme qui revêt ses ornements et ses habits (وقد أخذ الأرض زخرفها ولبست مطرفها), des sources d'eaux abondantes (أغدق ماؤها), des arbres devenus verdoyants (أخضر عودها), des grappes arrivées à maturation (نور عنقودها), des prairies remplies de végétation (أنبتت مروجها). A côté du plan purement visuel, nous retrouvons aussi le plan olfactif à travers l'évocation du parfum des fleurs qui se répand dans l'air (وتضوعت نفحات زهورها بكل عرف أريج).

A ce moment le narrateur, hésitant parmi la multitude de jardins se déployant devant ses yeux, décide de s'approcher de ces derniers et en s'adressant directement à eux il les fait entrer en rivalité par ces termes :

AL-WAZĪR, MS. N°: Or. 2723-Ar.2081, f° 1r°.

²² Pour une analyse plus approfondie des valeurs axiologique accordées aux saisons, nous renvoyons à la PARTIE II, Chapitre II, paragraphes 1 ; 1.1. et 1.2. du présent travail.

« (...) Alors je m'approchai de ces jardins et je dis : "Que chaque jardin me décrive ses qualités, et qu'il éveille en moi le désir d'y séjourner ! (...)" »²³

C'est à ce moment précis que les jardins prennent la parole dans un débat de présence où chacun essayera à son tour de faire montre de ses beautés naturelles afin d'enjôler le narrateur. Encore une fois nous pouvons identifier deux moments distincts concernant la mise en texte de l'univers naturel. En effet, dans une première partie, relevant du récit cadre, qui a la fonction d'étaler les avants propos qui sont à l'origine de la dispute, la nature est évoquée à travers des descriptions assez détaillées. De ce fait, le récit cadre a aussi la fonction d'introduire le lecteur vers cet univers qui sera au cœur du texte. Si la nature y est présente, celle-ci n'est pas encore douée de parole. Ensuite nous retrouvons une deuxième partie où, à travers une sollicitation externe de la part du narrateur, cette nature surgit et prend vie. Tout comme dans le texte de 'Afīf b. al-Habba Qāḍī, la parole semble ici acquérir une valeur magique ; elle est capable de donner vie à ce qui n'en est pas doué. Dans ce dernier c'était la littérature, l'*adab* et les poèmes déclamés par le groupe de lettrés réunis dans un jardin qui avaient donné vie à des espèces végétales comme le qat et le tabac. Ici, c'est la parole d'Abu al-Kurūm qui, en tournant son regard vers ces jardins, leur parle et leur demande de parler à leur tour.

Une autre œuvre qui ne présente pas de préambule est la « Kitāb al-ḥubūb wa-ṭīmār, wa ma kana baynahum min al-naẓm wa al-aš'ār » de l'auteur Aḥmad b. 'Abdallāh Barakāt (m.1348/1929). Ce texte s'ouvre avec la voix d'un narrateur, toujours homodiégétique, qui nous informe qu'un jour il se trouvait dans la ville de Shibām :

« Un jour je suis sorti au marché pour mes provisions (vivres) quand je me suis retrouvé dans le tumulte et la dispute. Je courus et me mis à marcher avec les gens dans la rue, (quand je vis) le riz et le blé en train de discuter et j'entendis beaucoup de poèmes et des mots incompréhensibles (confus) mais agréables. Alors le riz se mit en colère et dit (...) »²⁴

²³ "ثم أقبلت على الرياض [...] وقلت ليصف كل روض لي محاسنه ويثير من شوقي إليه ساكنه "

AL-WAZĪR, MS, N°: Or. 2723-Ar.2081, f° 1v°.

²⁴ " فإذا أنا ذات يوم من الأيام خرجت في بعض الأسواق أنتظر رزق الخلاق فإذا أنا بضجة وعلاق وأدركت مع اللحيق وسرت مع الناس في الطريق فإذا بالرزق والبرّ كل واحد منهم على صاحبه يطول ويقصر وسمعت منهم أشعارًا كثيرة وأقوالًا غامضة وعزيزة سعر من الرزق الأبيض يقول [...] "

BARAKĀT 1951, p. 1.

A ce moment le narrateur entend le riz et le blé déclamer des poèmes à travers lesquels chacun essaie de faire montre de sa supériorité sur l'autre. Saisi par la curiosité le narrateur décide alors de s'approcher de cette foule quand il fait une découverte surprenante :

« Nous étions désorientés et embarrassés pendant qu'ils se renvoyaient des mots éloquents et des paroles saillantes (...) Alors je m'approchai de la foule et parmi eux (j'aperçus) une tasse, une étagère et une troupe d'hommes et derrière eux parmi les gens il y avait des céréales réunies en tas et toutes sortes d'aliments, en grand nombre, qui montaient et marchaient. Je regardai alors à droite et à gauche, et (je vis) à la tête d'une troupe des épices et derrière elles une multitude d'hommes (céréales/grains) parmi lesquels le haricot, le millet (...) »²⁵

La caractéristique du récit cadre de ce texte est que le narrateur, dont nous ignorons cette fois-ci l'identité, se retrouve dès le début entouré par une multitude d'entités relevant du domaine de la nature, et plus précisément des céréales, qui se trouvent déjà personnifiées. Si dans la plupart des textes, nous l'avons vu, le récit cadre était le moment privilégié pour présenter un tableau pictural de la nature et de certains éléments végétaux, il ne faut pas oublier qu'à ce stade de la narration ceux-ci étaient encore inanimés. En effet, la personnification n'intervenait qu'à la fin du récit cadre et suite à l'intervention du narrateur ou d'une sollicitation externe. Parfois, nous l'avons vu, les mécanismes de la création littéraire étaient englobés à l'intérieur de certains textes. La personnification faisait dans ce cas-là partie d'un choix stylistique expressément voulu par l'auteur et les entités inanimées faisaient surface, à travers un processus de *mise en abyme*, dans l'esprit de l'auteur/narrateur qui était en train de composer l'œuvre. Dans le passage ci-dessus, en revanche, le lecteur se retrouve plongé dans un univers déjà personnifié sans qu'aucune intervention extérieure ne soit intervenue pour opérer ou justifier cette transformation.

Une démarche semblable est aussi visible dans la *munāẓara* « Dībāḡ kasrā fī al-mufāḡhara bayn Abī 'Arīš wa al-Zahrā' » d'un auteur inconnu du XIX^e siècle opposant les villes d'Abou Arish et de Zahra.

Après les tournures d'ouverture le narrateur nous informe dans le récit cadre :

²⁵ "[...] وهم يتجاوبون بكلام فصيح وقول مليح [...] وبينما أنا كذلك إذ أنا بعسكر قد اقبلت كثير ومعهم طاسة ومرفع ونفير وخلفهم من الناس نشير وجمًا غير تركب وتسير وإذا هم أجناس الطعام فنظرت يمينًا وشمالًا وادبارًا واقبالًا فإذا بالمقدم على الجيش طعام الذرة وخلفه رجال كثير منهم الدجر والدخن [...]]"

Ibid., p. 2.

« J'étais présent à l'assemblée de certaines personnalités qui étaient la lumière de la prunelle du temps et la discussion tournait autour de l'adab en tant que plus léger que l'air et plus doux que le miel blanc. L'un des présents prescrivit (ordonna) alors d'inclure Ibn Malīk²⁶ aux vers d'Ibn al-Fāriḍ²⁷ de manière admirable et originale (...) »²⁸

C'est à ce moment que les participants de cette assemblée, narrateur inclus, commencent à concourir entre eux et à déclamer chacun des poèmes selon les indications données ; jusqu'à ce que :

« Lorsque la composition arriva à la fin, on entendit du côté de la porte quelqu'un qui proclamait des vers de douleur contenant du blâme (...) et je dis : "qui est ce proclamateur dans ce lieu ?" et on dit Abū 'Arīš, lequel avait déjà agité ses bras sans plumage (...) »²⁹

Tout d'abord la ville d'Abou Arish suivie par celle de Zahra commencent à déclamer des poèmes en essayant chacune de faire l'éloge de ses beautés paysagères. Toutefois, le narrateur émerveillé par la beauté de leurs vers ne parvient pas à se décider laquelle des deux villes a proclamé le plus beau poème. Abou Arish et Zahra s'adressent alors à ce dernier et décident de rivaliser dans un débat de préséance afin de montrer chacune son meilleur côté. De ce fait, les deux villes demandent au narrateur de se porter comme juge et de proclamer le vainqueur à l'issue de cette dispute de préséance :

« Et je dis : " C'est un endroit d'amabilité entre les amoureux et de respect des convenances et de modestie, et toutes les deux vous êtes pour moi dignes de louange et vos vertus, au fil des nuits et des jours, sont évidentes". Et elles répondirent : " il faut un débat de préséance afin d'énumérer des vertus pour que tu reconnaisse qui de nous deux est imparfaite et qui est

²⁶ Lettré et poète syrien né à Hama (Syrie) en 840/1436 et mort en 917/1511.

²⁷ Célèbre poète soufi né au Caire en 576/1181 et mort en 632/1235.

²⁸ " أما بعد فأني حضرت مجلس بعض الأعيان الذين هم نور حدقة الزمان وحضرت المذاكرة في فن الأدب بما هو أرق من النسيم وأحلى من الضرب. وفي غصون ذلك أملى بعض من حضر تضمين ابن مليك لببيت ابن الفارض والتضمين نوع من البديع مبتكر [...] "

AUTEUR INCONNU 1987, p. 337.

²⁹ " فلما انتهى النظم إلى هذه الغاية سمع من جانب الباب من يغني بأبيات عذاب متضمنة لعتاب [...] فقلت ما هذا الشاهد في هذه الموارد فقيل أبو عريش قد عزَّ عطفه بغير ريش [...] "

Ibid., p. 338.

*parfaite et il est nécessaire que chacune d'entre nous te présente ses raretés
et te raconte ses sentiments (...) »³⁰*

Outre la totale absence du préambule de l'auteur, l'élément qui attire notre attention dans ce passage est, encore une fois, la présence de personnages animés dans le récit cadre. Au début le narrateur se trouve dans une assemblée de lettrés réunis lors d'une compétition et improvisation poétique. C'est à ce moment-là que les deux villes surgissent et, en prenant la parole, se retrouvent à discuter avec le narrateur dès le début du récit cadre sans qu'aucun acte externe, ou passage textuel visible ou ponctuel, n'opère cette transformation de l'inanimé à l'animé. Contrairement à d'autres récits cadre où le lecteur était conduit vers une transformation progressive de l'inanimé à l'animé, dans ces deux derniers exemples l'artifice de la prosopopée se trouve déjà installé dès le début dans le texte.

A travers cette analyse nous avons voulu mettre en lumière les ressemblances et les divergences les plus saillantes des préambules et des récits cadre de nos œuvres. Les préambules constituent la partie où l'auteur nous apporte des informations sur la composition de l'œuvre alors que dans les récits cadre nous retrouvons un tableau initial qui a la fonction de nous présenter le narrateur et les événements antécédant la dispute de préséance au cœur des œuvres. Toutefois, nous l'avons vu, il existe tout un degré de modulations concernant l'acte d'énonciation de ces parties. Il est des textes, par exemple, dont les préambules et les récits cadre sont nettement différenciés à travers la présence d'un *isnād*. Cela engendre une différenciation nette entre l'auteur et le narrateur. En effet, dans les préambules nous retrouvons l'auteur même de l'œuvre qui parle (cela est aussi attesté par la présence d'une *dībāḡa*) et donne, le plus souvent, des informations au destinataire sur la genèse de l'œuvre. Dans le récit cadre introductif, au contraire, c'est le narrateur qui nous présente les événements fictionnels qui sont à l'origine de ces débats. Par contre, il est aussi des textes, comme nous l'avons vu, où cette distinction entre préambule et récit cadre n'est pas aussi nette. Dans ce genre de textes nous assistons le plus souvent à une sorte de brouillage identitaire entre l'auteur et le narrateur, ce qui produit des perturbations sur l'horizon d'attente du lecteur. C'est par exemple le cas de certains textes où le processus de création littéraire est englobé dans le texte même. Nous avons vu, par ailleurs, des textes qui ne présentent aucun préambule. Après les tournures de remerciement à Dieu la narration s'ouvre directement avec le récit cadre, introduit parfois par un *isnād* fictif.

³⁰ " فقلت هذا مقام إيناس بين الأحباب ومراعاة للحشم والأداب وكلاهما عندي ممدوح وفضلكما على ممر الليالي والأيام مشروح فقال لا بد من
المفاخرة بتعداد الفضائل حتى تعرف منا الناقص والكامل ولا بد أن يزف كلاً منا إليك نواذره ويحكى عليك بواذره "

Ibid., p. 339.

En ce qui concerne le cœur de ces récits cadre nous avons remarqué la présence de certaines constantes auxquelles viennent se greffer de légères variations dans l'organisation de leur structure. L'élément descriptif naturel semble être l'une de ces constantes des récits cadre de ces textes. Les variations concernent le mode de présentation de l'univers personnifié.

En effet, au début de ces récits cadre nous retrouvons des personnages humains. Il s'agit la plupart du temps d'un groupe d'hommes réunis dans un endroit en plein air, un jardin le plus souvent. Ces hommes sont très souvent des lettrés, dont le narrateur fait aussi partie. Dans d'autres textes il s'agit du narrateur tout seul, ou accompagné par d'autres hommes, qui déambule vers une nouvelle destination ou se retrouve tout simplement à un nouvel endroit. Quoi qu'il en soit, le récit cadre constitue un tableau initial dans lequel l'espace jardin est souvent décrit dans ses éléments constitutifs, ce n'est pas une description purement visuelle qui découle de ces textes, mais d'autres sens comme l'ouïe et le goût y sont conviés. Dans ce genre de textes la personnification des éléments naturels n'intervient qu'à la fin du récit cadre et ce passage est identifiable. En effet, le lecteur peut aisément identifier dans le texte le point exact de ce passage de l'inanimé à l'animé ; ce que nous avons appelé le *point de métamorphose*. Très souvent ce glissement intervient à travers une sollicitation provenant de l'humain qui s'adresse à la nature en la sollicitant à prendre la parole. Parfois c'est même la poésie (ou l'*adab* en général) déclamée par les personnages présents dans ces jardins qui donnent vie à l'inanimé. Dans d'autres textes, en revanche, bien que la présence humaine soit toujours présente, souvent grâce à la présence du narrateur, nous ne retrouvons aucun élément délimitant le passage de l'inanimé à l'animé car la nature, ou plus généralement les éléments naturels, se trouvent déjà personnifiés dès le début du texte à côté des personnages humains.

1.2. Les personnages non humains et humains.

Dans le paragraphe précédent nous avons analysé les caractéristiques fondamentales des préambules et des récits cadre de nos *munāẓarāt*. Nous allons nous concentrer maintenant sur l'analyse des personnages de ces œuvres. Certains personnages ont été déjà rencontrés dans les récits cadre examinés plus haut. Toutefois, nous allons essayer de nous engager un peu plus en profondeur dans cette analyse. Pour ce faire, nous opérons une distinction entre personnages humains et non humains présents dans notre corpus. Dans un premier temps nous examinons les personnages humains (narrateurs ou pas) qui apparaissent la plupart du temps dans les récits cadre introductifs. Dans un second temps, nous analyserons les personnages non humains au cœur des débats de préséance. De ce fait, nous verrons de plus près les

processus liés à la prosopopée ainsi qu'aux modes d'énonciation, entre débats de deux ou plusieurs personnages.

Les personnages humains présents dans les *munāẓarāt* paysagères objet d'étude tout au long de notre travail n'apparaissent généralement que dans les récits cadre de ces textes. Il s'agit dans la plupart des cas de narrateurs homodiégétiques, auxquels peuvent parfois se rajouter d'autres personnages appartenant presque toujours à une classe générique spécifique (un groupe de lettrés, d'amis, de jeunes etc.) liée de manière directe ou indirecte aux narrateurs, comme nous le verrons plus bas. Il est des textes sans récits cadre et, comme l'univers humain se trouve presque exclusivement dans les récits cadre, nous nous trouvons devant des textes dépourvus de tout personnage humain. Nous retrouvons dans ce cas la seule voix d'un narrateur hétérodiégétique qui, au début de l'œuvre, se limite à relater au lecteur l'existence d'une dispute entre deux personnages en présentant les avant-propos de cette dispute avant de leur laisser la parole. Parfois cette voix narrative est assumée par l'auteur lui-même qui informe le destinataire du texte de son intention de composer une œuvre dans laquelle il fait entrer en concurrence deux personnages issus du domaine de la nature. Les textes de ce type débutent directement avec le dialogue des personnages personnifiés.

Nous pouvons aisément identifier à l'intérieur de notre corpus deux dynamiques concernant les actions de ces personnages dans les récits cadre de ces textes. Parfois ces personnages se trouvent dans la dimension d'un voyage. Ils prennent la décision de quitter un endroit pour aller visiter des jardins, ou des villes, accompagnés souvent par un groupe d'amis. D'autres fois il s'agit d'un groupe de personnes, très souvent des lettrés qui sont réunis dans un jardin. Dans le premier cas nous sommes face à la thématique du déplacement de certains personnages et plus généralement face à la thématique du voyage. Le narrateur personnage décide de se mettre en route pour aller contempler telle ou telle ville, ou tel ou tel jardin. Dans le deuxième cas nous nous retrouvons face à un cadre pictural assez différent évoquant celui de l'assemblée de lettrés se retrouvant dans un jardin agréable avec des thèmes qui rappellent la *ḥamriyya* (poésie bachique) à travers l'évocation de substances excitantes tel le qāt, le café etc. ainsi que des thèmes liés à la création littéraire et à la célébration de l'*adab* et de la poésie.

En ce qui concerne l'analyse des personnages, une dimension importante de la mise en texte est celle des désignateurs ou unités qui désignent les personnages, sur lesquels viennent se greffer des états et des actions. Le nom du personnage est un désignateur fondamental. Il remplit plusieurs fonctions essentielles : « Tout d'abord, il "donne vie" au personnage. Comme dans la vie réelle, il fonde son identité. Par-là même, il contribue à produire un effet

de réel ».³¹ A travers le nom nous entrons en contact avec l'existence du personnage et celui-ci peut présenter des relations, des interactions avec l'être et le faire du même personnage. Il s'agit ici d'un phénomène qu'on appelle *motivation* du nom, cela signifie en quelques sorte que le nom synthétise ce qu'est et ce que fait le personnage. Celui-ci peut présenter une liaison avec le contenu et le sujet du texte. Par exemple, dans la « Maqāma manẓariyya » le narrateur homodiégétique Abū al-Kurūm, qui est le seul personnage humain dans notre choix de textes dont nous connaissons le nom, est porteur d'un prénom qui ne peut être passé sous silence. Il est en effet constitué à partir du pluriel de « karm » qui en arabe désigne la *vigne* (كرم ج كروم). La vigne est en effet mentionnée à l'intérieur de cette œuvre huit fois à travers la racine « كرم ج كروم ». Mais nous trouvons bien aussi plusieurs renvois aux raisins et aux grappes de raisins. Celles-ci sont désignées deux fois par les termes « عنب ج اعناب », deux fois par « قطف ج قطوف », une fois par « عنقد ». A cela il faut ajouter trois occurrences désignant trois typologies de raisins propres au Yémen : « سوادي », « سرب ج سروب » et « أطراف ». Cet élément semble donc constituer un leitmotiv du texte qui s'inscrit dans la série d'argumentations utilisées par les Jardins afin de donner la preuve de leur supériorité et de leur beauté. La vigne est dans ce texte un élément qui enrichit l'univers paysager et parmi toutes les plantes citées dans l'œuvre en question, celle-ci bénéficie d'un statut particulier. Comprendre le nom de ce personnage revient avant tout à comprendre la valeur accordée à la vigne dans ce texte et plus généralement dans la culture arabe. La notice que le *Lisān* réserve à cette racine nous informe :

« "al-karm" (la vigne) est le plant du raisin, son nom d'unité est "karmatun" ; il a dit : si je meurs enterre-moi à côté d'un cep, ses racines abreuveront mes os après ma mort »³²

A travers ce vers nous pouvons comprendre une première signification symbolique attribuée à la vigne. En effet, celle-ci est mise en étroite liaison avec la mort grâce à la capacité qu'ont ses racines, porteuses d'eau, de redonner vie aux morts. Cet élément pourrait donc être un indice intéressant rappelant la vigne à son sens allégorique. Il restituerait ainsi l'image d'une plante liée à la vie et à l'éternité. De plus, nous savons que dans le Coran la vigne est décrite comme une plante qui participe à l'embellissement de la végétation du Paradis (Coran LXXVIII/32) et que dans le Paradis même ce ne sont pas seulement des rivières d'eau douce et parfumée qui agrémentent les jardins paradisiaques. Y coulent également des rivières de lait et de miel mais également celles de vin délicieux sur lesquelles

³¹ REUTER 2009, p. 66.

³² "الكرْمُ شجرة العنب، واحدها كَرْمَةٌ، قال: إذا متَّ فاندفني إلى جنب كَرْمَةٍ تُروِّي عظامي بعد موتي عروقتها"

nous attirons particulièrement l'attention (Coran XLII/15). A ce point de la réflexion, il est nécessaire de comprendre la raison pour laquelle le cépage est désigné par une racine (KRM) qui renvoie à toute une série d'attitudes positives comme la « noblesse d'âme », la « générosité », l'« élévation des sentiments », alors que la boisson qui en dérive, le vin, est méprisée dans l'Islam, au moins dans l'ici-bas de la vie terrestre. Encore une fois c'est le *Lisān* qui nous donne des informations précieuses :

« (...) Dans le ḥadīṭ d'Abū Hurayra à propos du prophète, celui-ci dit : " N'appellez pas la grappe de raisin karm (vigne), puisque karm désigne l'homme musulman" ; al-Azharī dit : " l'explication de cela c'est qu'en réalité karama (noblesse, générosité) est un attribut de Dieu, ensuite un attribut de celui qui croit en Lui et qui s'est soumis à son ordre (...). Mais les Arabes indiquent la générosité du cep de vigne, pour la raison qu'il est rabaissé par ses grappes arrivées à maturation et pour le fait qu'il n'a pas d'épines qui font mal à celui qui cueille. Le prophète interdit de l'appeler avec ce nom là car l'on presse de ce dernier la boisson enivrante interdite qui altère la raison de celui qui la boit et qui est cause d'agressivité (animosité) et de haine »³³

Le terme *karm* (كَرْم), qui désigne la vigne, présente donc une double valence, que nous jugeons contradictoire : d'un côté, son utilisation serait interdite par le prophète pour désigner le cep de vigne car c'est à travers cette même racine que nous qualifions Dieu et le bon musulman (n'oublions pas que *al-Karīm* est l'un des attributs de Dieu). Et surtout, parce que c'est à partir des fruits de la vigne que nous tirons le vin, boisson qui rendrait mauvais l'esprit de l'homme. Mais d'un autre côté, comme nous l'avons vu, les Arabes emploient aussi ce terme pour désigner cette plante (la vigne) qui, selon eux, est un arbre généreux, noble, aux vertus singulières. La vigne est le seul arbre qui se courbe sous le poids de ses grappes mûres. Ce double statut accordé au cépage et au vin, que nous pourrions définir d'antithétique, est visible aussi dans un autre passage du *Lisān* où nous lisons :

« Abū Bakr dit : "La vigne est appelée karm puisque le vin que l'on tire de lui pousse à la munificence et à la générosité (karam) et enjoint à l'action noble des créatures, et le nom de la vigne dérive de Karam (générosité,

³³ " [...] وفي حديث أبي هريرة عن النبي [...] أنه قال: لا تسموا العنب الكرّم فإنما الكرّم الرجل المسلم قال الأزهري : وتفسير هذا أن الكرّم الحقيقي هو من صفة الله تعالى، ثم هو من صفة من آمن به وأسلم لأمره [...] وهم (العرب) يريدون كرّم شجرة العنب، لما دُلّ من قطوفه عند اليئع وأنه لا شوك فيه يؤذي القاطف، فنهى النبي صلى الله عليه وسلم عن تسمية بهذا الاسم لأنه يعتصر منه المسكر المنهى عن شربه وأنه يغير عقل شاربه ويورث شربه العداوة والبغضاء "

noblesse) ; et pour cela le vin est appelé *raḥa* (repos, soulagement ; mais c'est aussi un autre terme pour désigner le "vin") car celui qui le boit trouve du réconfort ». ³⁴

Ce passage nous délivre donc un autre type d'information qui déplace le cépage et le vin sur un autre niveau d'interprétation, cette fois tout à fait positif. La vigne est nommée *Karm*. Le vin pousse avec générosité et conduit au *Karam* (générosité). Grâce au vin l'homme atteint le soulagement. Cette interprétation vient en quelque manière bouleverser l'idée couramment reçue sur le statut du vin dans le monde musulman. Or, si nous souhaitons donner une explication cohérente à notre texte, il semble qu'il faille que nous nous appuyions sur cette dernière interprétation. En effet, dans le texte en question, le cépage joue sans aucun doute un rôle positif. Dès qu'il apparaît, il concourt à l'embellissement du jardin, à son exaltation. Il évoque une plante paradisiaque. De plus, son renvoi continu dans l'œuvre, nous oblige à le considérer comme un thème central du texte ; le fait même que le personnage principal porte dans son propre nom cet élément constitue une suggestion vers laquelle le lecteur ne peut que tourner son attention et qui le conduit en même temps à la nature et au sujet de l'œuvre. Cette exaltation pourrait faire allusion à la joie de boire dans le jardin tant celui-ci est un lieu de repos de réconfort et de paix pour les sens. Cette composante pourrait nous pousser à interpréter cette occurrence comme une allusion à la poésie bachique même si elle n'est pas ouvertement explicite ici. En effet, dans ce texte il n'est jamais question, même de loin, d'une boisson hypothétique que l'on puisse tirer du raisin. En réalité, si nous analysons plus en profondeur ce texte, nous serions encore plus étonnés de remarquer que le raisin n'est pas non plus décrit comme un fruit à manger. La sphère du « goût », pourtant présente dans d'autres textes, est tout à fait absente dans les passages étudiés. La présence de ces deux éléments, le cépage et le raisin, apparaît donc, dans ce texte, comme l'introduction de deux simples éléments descriptifs concourant à la création de l'univers naturel du paysage. Ils ne sont liés qu'à l'« axe visuel » de l'embellissement du jardin. Ainsi ils sont uniquement « beaux à voir » comme tels.

Pour comprendre la récurrence de ces deux termes, il faudra, à notre avis, tourner l'attention vers la géographie locale autour de la ville de Sanaa et considérer d'abord l'importance que le cépage et le raisin ont acquis dans un pays comme le Yémen. Nous faisons l'hypothèse pour expliciter la présence récurrente d'un élément naturel, que ce dernier doit forcément être très répandu dans la végétation du Yémen. En effet, nous savons que le Yémen a toujours été un

³⁴ " قال أبو بكر : يسمى الكرّم كَرْمًا لأن الخمر المتخذة منه تحدث على السخاء والكرّم وتأمّر بمكارم الأخلاق فاشتقوا له اسمًا من الكرّم للكرم الذي يتولد منه و كذلك سميت الخمر راحًا لأن شاربها يرتاح "

grand producteur de raisins. Aujourd'hui, on estime qu'il existe, à peu près, quarante typologies de raisins de couleurs et de formes variées. A cet élément, il faut en ajouter un autre qui s'avère d'une importance plus grande encore. En effet, tous les jardins protagonistes de la « Maqāma manẓariyya », comme nous le verrons plus bas, se trouvent à l'intérieur d'un quartier situé au nord de la ville de Sanaa, appelé « Banū al-Ḥārīt », à la seule exception d'un jardin protagoniste de cette œuvre, prénommé « al-Sirr » qui se trouve à l'intérieur d'une autre région nommée « Banū Ḥiṣayš ». Or, ces deux régions, « Banū al-Ḥārīt » et « Banū Ḥiṣayš », sont célèbres, et ce, déjà durant l'époque ancienne, pour leurs nombreux vignobles. Ils ont toujours été considérés comme les deux principaux centres de production de raisin dans la région de Sanaa. Peut-être, à travers cette œuvre, l'auteur voulait-il faire l'éloge de ces deux endroits. Tout en privilégiant « Banū Ḥiṣayš », il met en évidence les descriptions de cépages et de raisins qui, plus que tout autre trait singulier, sont à même de les caractériser. Enfin, la prédilection de l'auteur pour la région de « Banū Ḥiṣayš », exprimée dans le texte à travers la victoire d'al-Sirr, est justifiée par le fait qu'Ibrāhīm b. Muḥammad al-Wazīr, auteur du texte, demeurait dans cette région.³⁵

A côté d'Abū al-Kurūm, nous retrouvons la figure de certains jeunes (*fityān*) qui, comme nous pouvons lire dans le récit cadre de cette œuvre, accompagnent notre protagoniste dans son voyage hors de la ville de Sanaa.

« Abu al-Kurūm a raconté : "je décidai de partir de Sanaa pendant la saison des grandes pluies pour aller dans des lieux de promenades automnales. Je m'apprêtais à sortir à l'aube avec des jeunes hommes plus adonnés à l'amour que les Banī 'Uḍra (...) »³⁶

En réalité le texte ne s'arrête pas sur la description de ces personnages, ni sur leur action, ils sont simplement « dit(s) » (pour utiliser une expression de Philippe Hamon³⁷), au début du texte pour ne plus jamais apparaître tout au long de la narration. Nous pouvons donc les considérer comme des personnages secondaires, dénués de tout nom. La seule information que nous possédons se résume dans cette expression : « *Des jeunes hommes plus adonnés à l'amour que les Banī 'Uḍra* ».

³⁵ AL-AKWA' 2009, vol. 1, p. 208-213 et p. 260-263. AL-MAQHAFĪ 1985, p. 187-188.

³⁶ "حدث أبو الكروم [...] قال أزمعت الرحلة من صنعاء اليمن [...] في عام ذي مطر وريف إلى بعض نزه الخريف فتأهبت للخروج بكرة في فتيان أعلق بالغرام من بني عذرة "

AL-WAZĪR, MS. N°: Or. 2723-Ar.2081, f° 1r°.

³⁷ HAMON 2008.

Plus intéressant est, à notre avis, la désignation des hommes auxquels le protagoniste s'adresse pour demander leur opinion afin qu'ils puissent lui conseiller le « meilleur jardin, pour son air, pour ses sources d'eau, pour son extension ».

Le texte les présente comme :

« Et avant cela j'avais demandé leur avis à des gens pleins d'humour et de générosité, de pureté d'âme et de virilité qui avaient tendance à flâner en s'adonnant au plaisir dans des lieux de promenades sur le plus beau paysage automnal et sur le plus merveilleux jardin verdoyant (rempli de feuilles) »³⁸

Ce qui attire notre attention est l'absence de noms propres désignant ces hommes ou même d'une désignation qui pourrait caractériser le groupe, par exemple leur appartenance à une tribu ou à une ville. Nous pouvons affirmer que ces personnages sont identifiés par des *désignateurs périphrastiques*, composés par des groupes nominaux plus ou moins étendus. Parmi ces désignateurs, certains méritent une analyse plus approfondie, notamment les mots : « المروّة », « النزاهة », « الفتوة », « الفكاهة ».

Ces mots, en effet, nous semblent porteurs d'une signification plus complexe et profonde que les simples dictionnaires ne les désignent. Les notices du *Lisān al-ʿarab* consacrées à ces mots s'avèrent riches d'informations :

Le premier terme « الفكاهة » (*al-fukāha*) en vient ainsi à désigner « une attitude à la plaisanterie, liée à la saillie de la parole ». Il acquiert alors une double valeur dès lors qu'à cette explication s'associe une caractéristique relevant de la « bonté d'âme » :

« Il les a amusés par la finesse de son langage, il les a divertis. Et le nom de cela est « fakīha » et « fukāha » (...) et « fukāha » est le *maṣḍar* du verbe.

L'homme est dit « fakīh », quand il a la bonté d'âme et le trait d'esprit »³⁹

Cette explication devient encore plus intéressante lorsque nous lisons que le prophète même était doué de ce talent quand il s'adressait aux enfants.⁴⁰

³⁸ "وكننت قبل ذلك قد سألت ذوي الفكاهة والفتوة وأرباب النزاهة والمروّة وذوي الجنوح إلى النزاهات والولوع بالآذات في المتنزهات عن أحسن رياض الخريف المؤنقة وأعجب حدائقه المورقة"

AL-WAZĪR, MS. N°: Or. 2723-Ar.2081, f° 1r°.

³⁹ "وفكّهم بملح الكلام : أطرفهم ولاسم الفكيهة والفكاهة [...] والفكاهة مصدر فكّه الرجل؛ فهو فكّه إذا كان طيب النفس مزاحاً"

⁴⁰ "وفي حديث أنس : كان النبيّ من أفكه الناس مع صبيّ"

Le deuxième terme « الفتوة » (*al-futūwwa*) désigne un ensemble d'attitudes, de valeurs, qui relèvent d'une certaine plénitude et maturité personnelles, ainsi expliquées :

« Il indique (signifie) la plénitude du bon sens (du jugement) chez l'homme »⁴¹

A cette explication, suit une citation poétique qui dit :

« Le jeune (*al-fatā* « الفتى ») est celui qui se charge de toute responsabilité et il ne conduit pas une vie insouciantement contrairement aux « šabbāb » (« الشباب » autre manière de désigner le « jeune ») (...) et le nom pour indiquer l'ensemble de tout cela est « futūwwa » (الفتوة) »⁴²

Le mot « النزاهة » (*al-nazāha*) semble lié à un concept subtil qui désignerait la pureté naturelle d'une personne, son intégrité et sa rectitude d'âme, le fait d'être consciencieux et de s'abstenir de tout ce qui est mauvais :

« Un homme est de nature pure (*nazh*) et d'âme honnête/respectable (*nazīh*) : Lorsqu'il est d'une pureté noble innée qui n'est pas liée à ses biens ou à ses richesses, et le nom de cela est *nazh* et *nazāha*. (Et cela lorsque) il a éloigné / préservé son âme de tout ce qui est ignoble. *Nazāha* (désigne) l'éloignement du mal et de toute chose mauvaise. Quelqu'un est pur (intègre) et noble lorsqu'il est loin de la bassesse (iniquité) »⁴³

Enfin le mot « المروءة » (*al-muruwwa*) désignerait une certaine attitude propre à l'homme. Il renverrait à une certaine conception de virilité, une sorte de plénitude de toutes les caractéristiques propres au mâle :

« Le mot "murū'a" désigne la plénitude de la virilité (masculinité). Un homme est tout à fait homme lorsqu'il possède toutes les qualités viriles propres au mâle, il est pour cela dit "marī" ("viril" mais aussi "valeur", "courageux") »⁴⁴

⁴¹ " هو بمعنى الكامل الجزل من الرجل "

⁴² " إن الفتى حمّال كل ملّة ليس الفتى بمنعم الشباب [...] والاسم من جميع كل ذلك الفتوة "

⁴³ " ورجل نزه الخلق ونزاه النفس: عفيف متكرم يحلّ وحده ولا يخالط البيوت بنفسه ولا ماله [...] والاسم النزه والنزاهة. ونزّه نفسه عن القبيح. والنزاهة: البعد عن السوء. وإنّ فلاناً لنزيه كريم إذا كان بعيداً من اللؤم "

⁴⁴ " المروءة: كمال الرجولية. مرؤ الرجل يمرؤ مروءة ' فهو مريء "

La polysémie de ce mot est difficile à restituer d'autant plus que ce mot semble englober plusieurs significations proches renvoyant à ce que nous pouvons identifier comme « vertus chevaleresques », comme la valeur, le courage, la générosité, la magnanimité, la noblesse mais aussi le sens de l'honneur et de l'énergie ; ce dernier étroitement lié à cette idée de virilité.

Nous retrouvons une démarche semblable à celle d'Abū al-Kurūm dans une autre œuvre tardive de notre corpus, la « Mufāḥara bayn Ġibla wa Ibb » de l'auteur Maḥmūd b. Ḥusayn b. 'Abdallāh al-Iriyānī (m. 1331/1912). Il s'agit cette fois-ci d'une *munāẓara* en vers, assez courte, opposant les deux villes yéménites de Jibla et d'Ibb.

Au début du texte nous lisons :

« Notre Seigneur m'inspira (me suggéra) de me mettre en marche en direction des villes de Ġibla et Ibb pour rendre visite aux Seigneurs éminents, nobles et honorables de la famille du prophète. Je commençai alors à prononcer des vers qui narraient un débat de préséance (mufāḥara). Lorsque j'arrivai et que le voyage fut terminé, voilà que la bonne nouvelle délecta les oreilles, la ville de Ġibla s'attardait en se paonnant au détriment d'Ibb en disant qu'elle était une ville célèbre et connue pour ses vertus »⁴⁵

Nous retrouvons à nouveau ici la thématique du voyage et du déplacement évoquée plus haut. Pourtant la partie introductive apparaît moins aboutie que dans la « Maqāma manẓariyya » et les informations que nous possédons sur le personnage humain sont assez pauvres. Dans ce texte il s'agit encore une fois d'un narrateur homodiégétique, dont nous ignorons pourtant le nom, qui décide d'entreprendre un voyage vers les villes de Jibla et de Ibb, villes situées au sud-ouest du Yémen se trouvant à une distance de six kilomètres entre elles.

Aucune description de la nature n'est ici évoquée dans ce cadre initial, la célébration du paysage n'interviendra que dans la partie centrale de la *munāẓara*. D'après les seules informations que nous avons dans ce passage, le protagoniste doit vraisemblablement être un homme de lettres et cela est explicité par le fait que, pendant son voyage, il déclame des vers de poésie (فقلت أبياتاً) au sujet d'un débat de préséance (حكمت مفاخرة) comme s'il voulait anticiper

⁴⁵ " وإن مما منّ فيه ربي / المشي نحو جبلة وإب / زيارة للسادة الأعلام / آل النبي النجبا الكرام / فقلت أبياتاً حكمت مفاخرة / لما وصلت وانتهى بنا السفر / إذ شئت الأسماع طيب الخبر / لسان حال جبلة يقول / فخرا على إب به يطول / بأنها مدينة مشهورة / وهي بفضلها غدت مذكورة " AL-IRIYĀNĪ 1987, p. 477.

les événements qui seront au cœur du texte. Une fois le narrateur arrivé à destination voici que la ville de Jibla, déjà personnifiée, est en train de chanter sa supériorité sur sa rivale Ibb.

Un autre texte de notre corpus suggérant cette idée du déplacement et du voyage est le « Kitāb al-ḥubūb wa-ṭīmār, wa ma kana baynahum min al-naẓm wa al-aš'ār » de l'auteur Aḥmad b. 'Abdallāh Barakāt (m.1348/1929) dont l'incipit a été déjà analysé plus haut. Dans ce texte nous retrouvons encore une fois un narrateur homodiégétique, dont nous ignorons toujours le nom. Toute trace de désignateur pouvant le rattacher à une certaine classe particulière est absente. Toutefois un indice au début du texte nous semble être intéressant. Le narrateur, protagoniste oculaire des événements qu'il relate au lecteur, nous informe au début de l'œuvre :

« La raison avait déjà permis d'acquérir la capacité à exprimer avec force et persuasion dans la ville de Šibām, lorsqu'un jour je suis sorti au marché pour mes provisions (vivres) (...) »⁴⁶

Dans ce petit passage nous retrouvons un désignateur spatial désignant la ville où se trouve le narrateur et où sont censés se dérouler les événements racontés dans l'œuvre. Il s'agit de la ville de Shibam, célèbre ville yéménite située dans le gouvernorat de l'Hadramaout. Cet élément n'est pas anodin et distille déjà un premier indice quant à la nature du texte. En effet, comme nous le verrons plus bas, les protagonistes de cette œuvre sont des fruits et des grains provenant tous de cette région du Yémen et dans le texte nous retrouvons de très nombreux noms spécifiques les désignant. Cette région est d'ailleurs la terre d'origine de l'auteur de l'œuvre. Le narrateur pourrait appartenir à la classe de savants ou de lettrés mais rien dans le texte ne vient confirmer cette supposition. L'élément intéressant dans cette *munāẓara* est, contrairement aux autres textes de notre corpus, la présence dans ce récit-cadre d'un certain dynamisme dans les actions du narrateur/personnage. Ceci est attesté par la présence de plusieurs verbes de mouvement et de sentiment comme « *Je sortis au marché* »⁴⁷ (أدرکت) « *Je courus et me mis à marcher avec les gens dans la rue* »⁴⁸ (وسمعت منهم أشعارًا كثيرة) « *j'entendis beaucoup de poèmes* »⁴⁹ (مع اللحيق وسرت مع الناس في الطريق) « *Nous étions désorientés et embarrassés pendant qu'ils se renvoyaient des mots éloquents et des paroles saillantes* »⁵⁰ (ونحن متحIRON فيهم وهم يتجاوبون بكلام فصيح وقول مليح) « *Alors je*

⁴⁶ " أما بعد فقد حصل العقل التصريح والإفهام بمدينة شبام. فإذا أنا ذات يوم من الأيام خرجت في بعض الأسواق أنتظر رزق الخلاق [...] " BARAKĀT 1951, p. 1.

⁴⁷ BARAKĀT 1951, p. 1.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid., p. 2.

m'approchai de la foule et parmi eux »⁵¹ (وبينما أنا كذلك إذ أنا بعسكر قد أقبلت كثير), « *Je regardai alors à droite et à gauche* »⁵² (فنظرت يميناً وشمالاً). Ce qui attire notre attention dans ce texte est que nous retrouvons toute une série d'actions du personnage qui en revanche sont totalement absentes dans les récits cadre des autres textes de notre corpus. Si le récit cadre est en général le moment où les personnages humains présentent les avant-propos de la dispute, leurs actions se bornent à quelques esquisses évoquées dans le texte, le récit cadre étant avant tout le moment privilégié pour la présentation d'une fresque picturale et descriptive de la nature. Nous retrouvons donc généralement des descriptions minutieuses des endroits évoqués. Dans cet incipit, au contraire, nous ne retrouvons aucune description naturelle et tout est plutôt focalisé sur les actions des personnages, le narrateur et les multitudes d'espèces de grains et de fruits présentés comme des troupes de militaires se disputant par la parole poétique dans le marché de Shibam.

Ce texte présente plusieurs caractéristiques qui le distinguent des autres textes de notre corpus. En effet, bien qu'il s'agisse d'une *munāzara* entre plusieurs éléments issus du domaine de la nature, nous retrouvons peu de descriptions paysagères et le texte semble être tourné sur une succession d'événements dans lequel nous pouvons retracer un véritable récit fictif. Même dans le cœur de notre œuvre les descriptions des fruits et des grains protagonistes ne semblent pas occuper une place aussi centrale que dans les autres *munāzarāt* paysagères de notre corpus, et bien qu'elles soient présentes, la supériorité des espèces s'installe plus par l'évocation de certaines vertus humaines que sur leurs qualités externes et gustatives. Au contraire dans les autres *munāzarāt* paysagères de notre corpus nous retrouvons peu d'espace pour l'action des personnages et tout est centré sur les déclamations, en *sağ'* ou en poésie, des beautés naturelles caractérisant tel ou tel jardin, telle ou telle espèce naturelle.

Tous ces éléments nous poussent à faire des considérations sur la nature de ces textes surtout en relation avec les *maqāmāt* classiques obéissant fidèlement aux normes du modèle *hamadānien*. Bien que toute une partie de notre travail sera consacrée à l'étude des similitudes et des divergences structurelles et thématiques existant entre notre corpus et les hypotextes de *maqāmāt* classiques, nous pouvons faire ici quelques considérations. En premier lieu la thématique du voyage et du déplacement déjà évoquée, dans notre corpus, dans le récit cadre de quelques textes.

La thématique du voyage est l'une des caractéristiques omniprésentes de la *maqāma* classique. Comme Kilito l'a déjà souligné, au-delà du voyage, dans lequel le narrateur se

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

décrit au début et à la fin de chaque *maqāma*, on peut également assister à des déplacements à travers les événements narrés.⁵³ Katia Zakharia a d'ailleurs souligné comment les chemins empruntés par le héros des *maqāmāt* d'Ḥarīrī, Abū Zayd, peuvent être considérés comme la projection géo-symbolique de son errance. Le déplacement retracerait dans l'espace du texte, l'évolution des personnages des *maqāmāt*. C'est pour cette raison que, pour Katia Zakharia, bien que les personnages sillonnent le *dār al-islām*, ces textes ne peuvent pas être considérés comme des récits de voyages.⁵⁴

« Tous les lieux qu'ils traversent peuvent être sans difficulté localisés sur une carte, un seul excepté (...) l'île dont il est question *maqāma* 39, que rien dans le texte ne permet de localiser avec certitude. La plupart des toponymes désignent de grandes cités médiévales, reliées par des voies de communication terrestres, fluviales ou maritimes. Si les lieux que désignent les itinéraires et les routes qui y mènent ont une existence dans la réalité, les itinéraires eux-mêmes sont fictifs. Certes il ne s'agit pas de périples imaginaires, décrivant ces terres inconnues, peuplées de créatures étranges et que certains géographes situent au-delà des mers. Il ne s'agit pas non plus d'itinéraires inventés reliant des villes irréelles. Il s'agit d'un voyage de fiction élaboré par l'auteur à partir de lieux connus et d'itinéraires concrets, empruntant à la relation de voyage quelques aspects formels sans pour autant lui être comparable ».⁵⁵

Bien évidemment nous retrouvons plusieurs différences dans la manière de présenter cette thématique dans notre corpus par rapport aux *maqāmāt* de Ḥarīrī. En premier lieu il faut tenir compte de la nature formelle de nos textes. Ceux-ci sont avant tout des textes isolés et qui ne se sont donc pas regroupés à l'intérieur d'un recueil uniforme de *maqāmāt*, ce qui ne nous permet pas de suivre ou de retracer tout un itinéraire emprunté par un héros du début jusqu'à la fin de l'œuvre. Dans la *maqāma* classique cela est d'autant plus observable grâce à la présence de toponymes désignant les *maqāmāt* et permettant donc de retracer rapidement les périples des personnages. Dans le cas de notre corpus nous sommes en revanche face à des textes isolés où l'aventure du narrateur homodiégétique n'a pas de suivi d'un texte à l'autre, elle se limite exclusivement à un déplacement ou un voyage à peine esquissé dans le récit cadre. Il n'y a pas de véritables itinéraires dans notre corpus mais des simples déplacements

⁵³ KILITO 1983, p. 19.

⁵⁴ ZAKHARIA 2000, p. 269.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 269-270.

ou déambulations du narrateur. De plus, ces déplacements acquièrent, dans notre corpus, une fonction précise, celle de faire avancer le narrateur, et à travers lui le lecteur, vers l'épiphanie d'une nature personnifiée.

Il est intéressant à ce propos de souligner ici une autre caractéristique, qui sera analysée plus en profondeur, concernant cette fois-ci une différence majeure existant entre les *munāẓarāt* paysagères appartenant à notre corpus et les *maqāmāt* classiques. Cet élément concerne l'élément descriptif ou plus généralement la présence de séquences descriptives dans notre corpus. En effet, nous savons, que l'une des particularités des *maqāmāt* classiques est que celles-ci se caractérisent par l'absence de tout détail constituant véritablement une description des lieux dans lesquels l'action est supposée se dérouler, cet élément est d'ailleurs l'un des reproches qu'adressent aux *maqāmāt* leurs lecteurs actuels. En effet, Katia Zakharia a souligné comment :

« Les détails pittoresques, que l'on pourrait qualifier de descriptifs, sont extrêmement rares dans les *Maqāmāt*. Au nombre de quatre seulement, ils manifestent moins une véritable connaissance du terrain que la volonté de la présenter au lecteur comme un terrain connu. (...) A quelques détails près, les lieux n'existent dans le textes que par le nom qui les désigne, une existence dont on serait tenté de dire qu'elle est moins spatiale que lexicale. Les rares indications que donne al-Ḥarīrī sur les lieux qu'il désigne s'apparentent à des poncifs (...) ». ⁵⁶

Cet élément semble constituer une différence fondamentale entre les *maqāmāt* classiques et les textes appartenant à notre corpus. En effet, nous avons vu comment la plupart des *munāẓarāt* paysagères présentent toutes, à la seule exception de l'œuvre « *Kitāb al-ḥubūb wa-ṭīmār, wa ma kana baynahum min al-naẓm wa al-aš'ār* » de l'auteur Aḥmad b. 'Abdallāh Barakāt (m.1348/1929) analysée plus haut, des passages descriptifs d'une très grande finesse. Nous le savons, la description de la nature est la caractéristique centrale et essentielle de ces textes. La description est au cœur de ces *munāẓarāt*. La victoire d'un personnage sur l'autre réside essentiellement sur la supériorité naturelle et esthétique qui découle des minutieuses descriptions faites par ces personnages personnifiés. En effet, nous pouvons retrouver plusieurs types de descriptions dans la partie centrale de ces *munāẓarāt*. Un premier type de description est celui purement paysager, il s'agit de descriptions faites par des jardins, des villes, ou des quartiers personnifiés. Dans ces types de descriptions nous retrouvons des

⁵⁶ *Ibid.*, p. 278.

tableaux pittoresques d'espaces verts construits sur plusieurs axes descriptifs : végétation horizontale, verticale, plantes, arbres et fleurs, sources d'eau, air, animaux, sons et odeurs. À côté de ce premier type de descriptions, essentiellement paysagères et qui prennent en compte les multitudes facettes concourant à la création de l'univers paysager, nous en retrouvons d'autres qui se concentrent essentiellement sur la description de certaines espèces naturelles spécifiques. C'est le cas par exemple de certaines *munāẓarāt* entre telle ou telle plante ou tel ou tel élément naturel, comme le palmier, la vigne, le dattier mais aussi le café, le qāt ou des fruits. Dans ces débats de préséance les descriptions ne sont pas construites en prenant compte des mêmes richesses de variétés constitutives d'un paysage mais elles se concentrent plus précisément sur l'analyse des dites espèces naturelles pour en énumérer leurs principales propriétés et caractéristiques visuelles mais aussi gustatives et olfactives. Par ailleurs, la description n'est pas évoquée seulement dans les parties centrales des œuvres mais elle est déjà visible dans les récits cadre qui présentent presque tous un tableau pictural initial où des descriptions très détaillées de la nature, mais aussi des endroits où sont censés se dérouler les événements, sont évoquées.

D'autres textes de notre corpus évoquant des personnages humains, nous l'avons dit, ne restituent pas la thématique du voyage et du déplacement comme c'était le cas dans les exemples donnés plus haut. Le narrateur décide de partir contempler de beaux jardins, ou de voyager pour rejoindre telle ou telle ville ou tout simplement déambuler dans les rues et les ruelles d'une ville. Ces textes présentent un cadre pictural assez différent évoquant l'assemblée de lettrés réunis dans un jardin et où certaines thématiques liées à la *ḥamriyya*, à l'adab et à la compétition littéraire occupent une place centrale.

Une fois encore, dans ces exemples, nous ne retrouvons pas de désignateurs nominaux mais en revanche des *désignateurs périphrastiques*. Les personnages humains sont rattachés à un groupe spécifique dont le narrateur homodiégétique peut parfois faire partie. Dans l'œuvre « *Musāmarat al-rifāq fī munāẓara al-qāt wa al-tunbāq* » de l'auteur 'Afīf b. al-Ḥabba Qāḍī (XVIII^e s.), il s'agit d'un groupe de *lettrés* « بعض الأدباء »⁵⁷, réunis dans un endroit plaisant qui comme nous l'avons vu sera identifié dans le texte comme étant un beau jardin (فبينما هم في هذه) (الروضة الأنيفة) de nuit, (المسمر), (و ثوب الليل عليهم منسدل ومجروح), ces lettrés se trouvent en train de boire, de fumer du tabac, de mâcher du qāt et de lire des ouvrages d'adab. Dans l'œuvre « *Tarwīḥ al-awqāt fī al-munāẓara bayn al-qahwa wa al-qāt* » de l'auteur Aḥmad b. Muḥammad al-Mu'allimī (m. 1278/1861) nous ne retrouvons pas un désignateur spécifique comme celui des lettrés mais nous avons une information concernant *une assemblée*, dans

⁵⁷ QĀDĪ, Ms. N° : 2388, f° 76v°.

laquelle l'auteur/narrateur fait partie « وذلك بينا نحن في ناد »⁵⁸. Tout nous laisse imaginer que ce groupe est bien une assemblée de savants ou de lettrés puisque notre auteur/narrateur nous informe qu'il avait décidé de composer l'œuvre en question en suivant d'illustres exemples antérieurs (dont il cite les titres), alors qu'il participait à cette assemblée.

Contrairement au texte précédent nous n'avons ici aucun élément qui nous suggère la nature de cet endroit, nous ne savons pas s'il s'agit d'un jardin ou, plus vraisemblablement, d'un espace clos. Ici comme dans le texte précédant nous retrouvons des éléments communs, comme la présence de l'élément olfactif évoqué, comme le bois d'aloès ou également l'encens, le basilic et le laurier. Ici nous retrouvons aussi les véritables protagonistes de l'œuvre, le qāt mais aussi le café à la place du tabac. L'élément descriptif évoquant les coupes qui tournent parmi les commensaux est toutefois absent dans ce passage.

Enfin, dans le texte « Dībāḡ kasrā fī al-mufāḡara bayn Abī 'Arīš wa al-Zahrā' » d'un auteur inconnu du XIX^e siècle il est question encore une fois d'une assemblée « فاني حضرت »⁵⁹. « مجلس بعض الأعيان الذين هم نور حدقة الزمان ».

Pour comprendre mieux ces passages et pour avoir une vision plus exacte de la nature des personnages humains qui y apparaissent, nous devons avant tout considérer les endroits et les espaces où sont censés se dérouler ces événements et surtout les mettre en relation avec la réalité sociale au Yémen. En effet, les endroits cités dans ces textes évoquent plus précisément le *maqyal* de lettrés qui ont lieu la plupart du temps dans des *mafāriḡ* (pluriel de *mafraḡ*), pièce de la maison où les gens se retrouvent pour se détendre, discuter et mastiquer le qāt.

Le *maqyal* yéménite se présente comme une réunion quotidienne d'hommes, se tenant la plupart du temps dans un domicile privé. Nous savons que le verbe « *Qāl, yaqīl* » signifie en arabe classique : « *faire la sieste, prendre du repos dans la journée* ». Le *maqīl* est le lieu de ce repos. A Sanaa, les variantes *maqīl* et *maqyal* doivent être prises dans le sens de « lieu où l'on se repose entre amis » et par extension, la réunion elle-même. *Qayyal* signifie : *passer l'après-midi avec ses amis*.

« De 14h à 18h environ, c'est-à-dire entre le déjeuner et le coucher du soleil, les rues de la ville se vident. Les commerçants mâchent du qat dans leur boutique, les fonctionnaires dans leurs bureaux, pour ceux d'entre eux qui, assez rares, travaillent l'après-midi. Mais la majorité des hommes se

⁵⁸ AL-MU'ALLIMĪ, Ms. N° : 3037, f° 48v° et Ms. N° : 3331, f° 78v°.

⁵⁹ AUTEUR INCONNU 1987, p. 337.

réunissent dans ces salons spacieux et confortablement aménagés à cet effet, *mafrağ* »⁶⁰.

Le destin du *maqyal* semble aujourd'hui définitivement lié à celui de la consommation du qāt : il n'est pas à Sanaa, de *maqyal* sans qāt, et il est peu courant de mâcher du qāt sans participer à un *maqyal*.

« Le plaisir d'être ensemble est d'abord celui d'être entre gens du même monde, avec qui l'on partage déjà quelque chose, ou du moins avec qui l'on désire partager. C'est bien ce qu'exprime tout un folklore du *maqyal* dont les racines culturelles sont certainement très anciennes »⁶¹

Une des notions caractéristiques de cet esprit *san 'ānī* (de Sanaa) est la *tarfa*. En arabe classique, le mot *tarfa* signifie : « nouveauté, rareté, curiosité, objet rare ; cadeau précieux ; chef d'œuvre » A Sanaa, le mot désigne plus spécifiquement, avec une légère connotation d'élitisme social, les personnes qui se réunissent dans un esprit de plaisir intime et un peu snob.

« La personne qui aime à réunir ce « happy few », l'amphitryon, l'hôte, *mudīf*, et celle qui participe à ce genre de réunions, sont appelées *tayrafi*. On définit généralement ce dernier comme un homme de goût, *dawwāq*. Le propre du *tayrafi* est de savoir réunir des personnes « agréables », *hālī*. Cette expression dialectale typiquement *san 'ānī* exprime l'ambiguïté d'une délectation qui va de la spiritualité la plus pure à la sensualité la plus extrême, et qui pourra éventuellement désigner la présence d'un musicien, l'absorption d'alcool, bref certains plaisirs plus ou moins défendus »⁶²

Enfin, il y a une relation étroite et spécifique entre le *maqyal* et la musique. Cette musique intimiste (celle du luth) ne se joue que dans les maisons. Certes, il ne s'en joue pas tous les après-midis, mais c'est un des meilleurs ingrédients pour composer un bon *maqyal*, car la musique apporte un complément sonore à la contemplation visuelle, au terme de la succession conventionnelle de pratiques esthétiques.

⁶⁰ LAMBERT 2014, p. 155-156.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*, p. 157.

« Concernant l'espace, le salon de réception, celui-ci a plusieurs appellations. Le terme générique *al-makān*, littéralement : « le lieu », recouvre des réalités diverses, l'architecture yéménite s'adaptant à l'exercice de la sociabilité et de l'hospitalité grâce à des espaces souvent polyvalents : le *makān* peut être tour à tour salon, chambre à coucher, salle de repas, bureau, etc. Mais il existe un espace, dans les demeures yéménites considéré comme étant le plus « public » et le plus prestigieux parmi ces lieux, le *mafraġ* »⁶³

Espace du *maqyal* par excellence, le mot *mafraġ* signifie « lieu de soulagement », mais il comprend aussi l'idée d'un lieu d'où l'on contemple. Ce lien n'est sans doute pas le fait du hasard. En effet, son occupation plus ou moins cérémonielle articule sa structure interne de lieu de confort avec sa dimension verticale, qui est fortement chargée symboliquement, aussi bien vis-à-vis de l'intérieur de la maison, qu'en relation avec les maisons avoisinantes.

« A Sanaa, le *mafraġ* s'ouvre de préférence sur les jardins intérieurs de la ville, autour desquels les maisons sont construites en cercle. Le *mafraġ* étant généralement construit en hauteur, on a pu dire que l'habitation est « comme détachée du sol » et par ailleurs que « la verticalité de la maison tour culmine dans le *mafraġ* » De fait, la hauteur permet en particulier aux convives du *maqyal* d'admirer les jardins, ou une forêt de façades décorées »⁶⁴.

Il serait intéressant de se demander si des *maqyal* organisés dans des *mafāriġ* installés dans des jardins seraient aussi attestés au Yémen, en plus que des *mafāriġ* (pluriel de *mafraġ*) à l'intérieur d'une demeure avec vue, la plupart du temps, vers l'extérieur. Cela viendrait donner confirmation à certains passages de notre corpus, qui, comme nous l'avons vu plus haut, évoquent la rencontre d'un groupe de gens, visiblement lors de *maqyal*, à l'intérieur de jardins.

De toute manière, l'élément central est la vue. En effet, celle-ci est primordiale dans la valeur d'un bon *mafraġ* : elle attire, toujours plus nombreux, des convives à la recherche de nouveaux endroits pour mâcher le *qāt*.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 159.

Le symbolisme de la consommation du *qāt* nous apporte une confirmation de l'importance de cette verticalité ascendante sur le plan spirituel : consommer le *qāt* fait gravir, d'après les mystiques, les échelons de la spiritualité, tout comme la jument Burāq du prophète. Cette caractéristique mystique liée à de la consommation du *qāt*, mais aussi du café, est un élément central et l'une des argumentations récurrentes dans la *munāẓara* qui les voit comme protagonistes ; ces éléments seront analysés plus bas. De même la musique : « ...en soulignant, elle aussi, des oppositions verticales, redouble ce symbolisme architectural, par exemple dans l'opposition rue/maison, dans les connotations symboliques de la voix aiguë, ou encore dans l'affinité entre les musiciens et les oiseaux »⁶⁵, comme l'a relevé Jean Lambert.

Pour ce qui est des personnages non humains présents dans les *munāẓarāt* paysagères, ils sont les véritables protagonistes de notre corpus. Ils appartiennent tous au domaine de la nature même si leur essence peut varier considérablement d'un texte à l'autre. Lorsque ces personnages ne sont pas proprement des entités issues du domaine naturel, comme des villes du Yémen ou des quartiers de Sanaa, ils y sont toutefois fortement rattachés car le terrain de jeu de ces entités est toujours la nature, c'est-à-dire que ces villes et ces quartiers concourent dans ces débats de préséance en mettant en avant leurs caractéristiques et leurs beautés naturelles et paysagères. De plus, dans le cas de certains quartiers de Sanaa comme al-Rawḍa ou Bi'r al-'Azab il existe toute une littérature au Yémen, surtout en poésie, célébrant la beauté de ces jardins si bien que, grâce à cette renommée, plusieurs noms de quartiers ont fini, par synecdoque, par désigner plus généralement les jardins qui les composent. Ces personnages peuvent donc être, selon les textes, des villes, des quartiers-jardins (en s'insérant dans la lignée des anciens *faḍā'il*), des arbres, comme le palmier et la vigne, des arbustes et des plantes comme le *qāt*, le caféier et le théier, ainsi que les grains et les feuilles qu'ils produisent, les céréales mais aussi les vents du sud et du nord. Nous avons décidé également d'inclure, à titre d'exemple, dans notre corpus, des textes dont les personnages principaux sont le chandelier et la bougie. Ils ne devraient pas apparaître ici, mais le traitement que ces textes font du thème de la lumière nous paraît fort intéressant. En effet, celle-ci est à plusieurs reprises mise en relation avec la lumière d'un autre espace naturel, le jardin du Paradis. De plus ce thème est très présent aussi dans la description paysagère de notre corpus, il nous a paru donc légitime d'inclure des textes présentant de tels personnages pour étudier de plus près la manière dont ce thème est exposé. Il est intéressant de constater que tous ces personnages apparaissent la plupart du temps dans les titres des œuvres en question.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 160.

Mais arrêtons-nous maintenant sur l'étude de l'une des caractéristiques principales de ces textes : la personnification, ou mieux la prosopopée.

1.2.1. L'artifice de la prosopopée

D'après la Grande Encyclopédie de Larousse, la prosopopée est le procédé par lequel l'écrivain prête le sentiment et la parole à des êtres inanimés, à des morts ou à des absents.

Selon une autre définition elle désignerait :

« L'introduction dans la narration de choses inanimées ou abstraites, ou bien aussi des animaux ou personnes mortes comme s'ils étaient animés ou vifs »⁶⁶

Il s'agit d'un expédient littéraire qui évoque la manipulation d'un objet en une chose animée, possédant la parole alors qu'elle en est naturellement dénuée. La prosopopée repose essentiellement sur la matérialisation et l'actualisation d'un concept, d'un être absent ou imaginaire, qui s'expriment dans un discours.

Ce choix littéraire bien connu dans la littérature arabe (on pense par exemple aux animaux de *Kalila et Dimna*) n'est pas non plus étranger au genre de la *munāẓara*. Nombreux furent les poètes qui depuis l'époque abbasside composèrent des poèmes dans lesquels nous retrouvons des discussions entre objets inanimés. La forme la plus accomplie est attestée chez le poète al-Ṣanawbarī (m. 334/945) le premier à faire parler ses personnages, en l'occurrence la rose et le narcisse, au style direct. Cette forme évoluera au cours des siècles suivants en ouvrant la voie à des formes encore plus élaborées et elle constituera la caractéristique principale du genre *munāẓara*.

Il nous reste à voir en quoi consiste plus précisément cette personnification à l'intérieur de notre corpus et comment elle apparaît dans ces textes. Un des principaux éléments réside, sans aucun doute, dans la prise de parole de ces entités, que ces soient des villes, des jardins, des plantes ou des agents atmosphériques. Ces personnages s'opposent les uns aux autres dans un débat caractérisé par l'utilisation de la première personne et du style direct. Cela est évident dans ces œuvres grâce à la présence de certains verbes de parole anticipant le discours de chaque personnage, comme par exemple le verbe « قال » (*il dit*) ou le verbe « أنشد » (*il chanta*) surtout quand le personnage en question déclame son auto-panégyrique en poésie. Le statut des verbes constitue en effet un élément caractéristique de la

⁶⁶ FROMILHAGUE, SANCIER-CHATEAU 2006, p. 153.

personnification. Les verbes sont des marques certaines de personnification dès lors qu'il s'agit de verbes animés, dévolus à l'être humain, comme les *verbes de mouvement*, ou *d'action*, et *d'état*. Dans ce paragraphe nous voulons donc montrer, à travers l'analyse de ces instances verbales, les principaux mécanismes de la mise en texte de la personnification. Mais les verbes ne sont pas les seuls indices textuels qui concourent à la mise en texte de la personnification.

A côté de ces verbes liés aux mouvements et aux facultés sensorielles, nous trouvons toute une série d'adjectifs, d'attributs et de compléments circonstanciels d'état disséminés dans le texte.

Il en est ainsi de certains substantifs très récurrents dans notre corpus comme *l'insolence / arrogance / impudence* « استطالة », *l'orgueil-présomption* « خيلاء », *la vanité* « فخر », *la force* « قوة », *l'autorité* « أيد », pour n'en citer que quelques-uns qui créent si bien l'effet de la prosopopée que le lecteur y adhère complètement. La distinction entre l'entité « paysagère » et l'entité « personnage en chair et en os » s'affaiblit, disparaît presque pour ne demeurer que sous une forme discrète, latente, confuse. Tous ces substantifs suggèrent une isotopie, celle du « pouvoir », qui constitue un véritable leitmotiv dans notre corpus, qui ne fait que reconduire le texte à son propre genre, celui de la *munāẓara*. Les participants sont en compétition pour montrer par la force et la supériorité leurs qualités le plus éminentes. Cela s'affirme par l'attribution d'une série d'activités propres à l'être humain. Il en est ainsi de l'action de s'envelopper dans des manteaux, celle de se coiffer la tête d'une couronne ou celle encore de se lever du trône. Outre la volonté de créer un effet de personnification de ces personnages dans le récit, l'énonciation de ces actions sert à les décrire dans toute leur royauté, leur majesté et leur magnificence.

Mais venons à une analyse plus détaillée de tous ces éléments en commençant par les verbes de parole. Prenons comme exemple l'œuvre « Kāšifa al-gumma fī al-mufāḥara bayn al-naḥla wa al-karma » de l'auteur Muḥammad b. 'Alī al-Qāsim al-Naḡrī (m. 874/1469). Ici, le verbe exprimant l'idée de la parole est « قال ' يقول » (*dire*), celui-ci est répété trente et une fois conjugué, la plupart du temps, au passé à la troisième personne du féminin « قالت النخلة » (*le palmier dit*) ou bien « قالت الكرمة » (*la vigne dit*), une seule fois à travers un participe actif (*ism fā'il*) « قائلة » (en disant). Nous retrouvons aussi une occurrence du verbe « أجاب ' يجيب » (*répondre*) dans la phrase « فأجابتها الكرمة » (*et la vigne lui répondit*) et une autre du verbe « نادى ' ينادي » (*appeler, interpellier*) dans la phrase « فنادتھا الكرمة » (*alors la vigne l'interpella/l'appela*).

A côté des verbes désignant la présence de capacité discursive et donc de parole de nos personnages, nous en retrouvons d'autres amplifiant cet éventail aux verbes de mouvements ou aux verbes nous suggérant l'idée de la présence de capacités sensorielles comme la vue ou l'ouïe, comme dans les exemples suivants toujours tirés du débat de préséance entre la vigne et le palmier : « قالت النخلة للكرمة متطاوله عليها » (*le palmier dit à la vigne en s'attaquant à elle / en étant insolente avec elle*), « فاكفهر وجه النخلة ثم قالت » (*et le regard du palmier s'assombrit puis il dit...*), « فنظرت النخلة إليها شزرا » (*et la vigne le regarda de travers / du coin de l'œil*), « ثم ولت النخلة قفاها مارة لسبيلها زاعمة أنها قد أصابت فؤادها بسهام دليلها » (*Puis le palmier lui tourna le dos en s'en allant vers son chemin, en prétendant (alléguer, déclarer) qu'elle avait blessé (atteint) son cœur avec la flèche de son argument, de sa preuve*), « فلما سمعت النخلة أجوبتها وعلمت أنها لقّنت حجتها قالت » (*et lorsque le palmier entendit ses réponses et comprit qu'elle avait fait comprendre son allégation dit ...*).

« فلما رأتها الكرمة قد انصرعت بنبال البرهان اجهزت عليها بسيوف التبكيت على العدوان فقالت » (*Lorsque le palmier vit l'autre consternée par la flèche de l'argument, il lui donna le coup de grâce avec les épées du blâme*), « ثم انصرفت وقد سلّمت القياد خالعة عن نفسها جلاباب العناد » (*puis elle partit en remettant son licou et en ôtant la tunique de la résistance*).

Dans la « Maqāma manẓariyya » nous retrouvons plusieurs passages intéressants qui montrent bien comment cette personnification des personnages jardins est restituée dans ce corpus. Prenons à titre d'exemple les verbes de mouvement, à travers la présence presque exclusive dans le corpus du verbe « قام ' يقوم » (*se lever, se dresser*), qui anticipe la prise de parole des jardins et leur intronisation dans le débat :

« Sur sa plaisanterie, « al-Ġirāf » se leva de son trône (...) il s'était déjà coiffé d'une couronne (...) »⁶⁷

« Puis se leva « Dahbān » il retroussa son vêtement et prit part à la compétition de manière active et dit (...) »⁶⁸

« Puis dans l'assemblée se leva « al-Sirr » (...) »⁶⁹

Ou encore des verbes désignant des capacités sensorielles, comme l'ouïe :

⁶⁷ "ثم قام الجراف بتخوته ومزاحه (...) وقد توج بتاجه (...)"

AL-WAZĪR, MS. N°: Or. 2723-Ar.2081, f° 2r°.

⁶⁸ "ثم قام ذهبان مشمرا وانبرى للمناضلة متممرا فقال (...)"

Ibid.

⁶⁹ "ثم قام السر في أهل دار ندوته (...)"

Ibid., f° 3v°.

« Lorsque les jardins entendirent ses paroles, son estime et son exaltation, ils lui dirent (...) »⁷⁰

Un élément très intéressant dans ces passages est sans doute la présence de descriptions renvoyant ces personnages au domaine de la royauté, cela est visible par exemple dans la citation ci-dessus décrivant le jardin dans l'acte de se coiffer d'une couronne ou de se lever de son trône. Un autre élément qui attire notre attention est la présentation de ces personnages, très fréquente dans nos textes, décrits dans leurs vêtements. Ce qui rapproche ces éléments naturels, ces plantes ou jardins, encore plus du domaine des êtres humains.

Outre les occurrences vues ci-dessus nous pouvons citer d'autres passages comme dans l'œuvre « Maqāma al-baṣṭ wa al-salwa fī al-muḥāwara bayn al-šāy wa al-qahwa » de l'auteur 'Abd al-Qādir b. 'Umar b. Mubārak Ṣaybān (m. 1342/1923), que nous avons déjà vu lors de l'analyse des récits cadre :

« Chacun d'entre eux sortit de sa porte, vaniteux et fier dans son allure et se pavanant dans son habit. Le premier, jaune, portait une chemise large, l'autre, rouge, portait un sarouel. Le jaune était le café et le rouge le thé. Ils s'assirent en discutant un moment jusqu'à ce qu'ils dérogent aux habitudes, sur qui entre eux possédait l'éminence et la puissance, alors que se prolongea leur débat dans l'assemblée courtoise »⁷¹

Et dans un autre passage nous lisons :

« Puis le café jaune se leva, en se pavanant dans sa toge et dans sa robe d'honneur et il parlait de ce qui étaient ses bienfaits et dit (...) »⁷²

Dans l'œuvre « Tarwīḥ al-awqāt fī al-munāzara bayn al-qahwa wa al-qāt » de l'auteur Aḥmad b. Muḥammad al-Mu'allimī (m. 1278/1861), nous retrouvons aussi deux passages intéressants concernant les vêtements qui méritent d'après nous d'être cités à ce propos. Le premier présente le qāt en train de s'habiller de la peau d'un tigre :

⁷⁰ " فحين سمعت الرياض كلامه وإجلاله وإعظامه قالت له "

Ibid., f° 2r°.

⁷¹ " فخرج كلّ واحد منهما بابه يختال في مشيه ويجزّ ثيابه الأول أصفر مسربل بسربال والثاني أحمر عليه سروال. الأصفر نائب المقاهي والأحمر نائب الشاهي فجلسا يتحادثان برهة من الزمان إلى أن وصلا إلى خرق العادة ومنهما يكون له الشرف والسيادة فقامت قيامتهم وطالت محاورتهم في المجلس الأنيس "

ṢAYBĀN 1951, p. 39.

⁷² " ثم قام نائب القهوة الأصفر يتبختر في حلتاه وخلعته ويتحدث عن ما كان في صنعته وقال (...) "

Ibid., p. 40.

« Et à ce moment, pour montrer son opposition à ses ennemis, le qāt revêtit une peau de tigre et ses propos coulaient le long du ruisseau abondant d'eaux »⁷³

Il s'agit ici d'une image qui veut souligner la férocité et la force du personnage dans son combat contre son adversaire. Le deuxième extrait présente en revanche le café en train d'ôter son litham et de retrousser son vêtement. Il s'agit ici encore une fois d'une image nous décrivant le personnage dans l'acte de vaincre toute pudeur pour se lancer dans une lutte véhémence contre l'adversaire :

« Et lorsque le café entendit ses propos et que ce qu'il entendit devint clair (et que ceci devint clair pour lui) il ôta son litham, retroussa son vêtement et enleva le masque de la pudeur (timidité), en se prenant pour un tigre, il dit : (...) »⁷⁴

Cet élément est ainsi renforcé par la présence du verbe « تَنَمَّر » (*se prendre pour un tigre/ faire semblant d'être un tigre*) qui souligne encore une fois l'attitude de notre protagoniste, sa force et son courage, dans sa lutte avec son adversaire. Cet élément est encore mieux mis en valeur dans d'autres passages de notre corpus, où, nous allons le voir, l'une des caractéristiques de la prosopopée est d'attribuer des attitudes guerrières aux personnages. Ces attitudes guerrières peuvent être déclinées de manières différentes à l'intérieur du corpus. Il est des textes où celle-ci est utilisée pour montrer la lutte opposant deux ou plusieurs personnages : comme un soldat ou un militaire, le jardin ou l'élément naturel personnifiés, combattent contre leur adversaire. Dans d'autres textes, en revanche, l'attitude guerrière du personnage acquiert une autre signification. Dans des textes où les protagonistes sont des jardins, l'élément guerrier est employé pour signifier la protection que le jardin offre à ceux qui l'habitent.

Mais voyons de plus près comment cette image est présentée dans les textes. Dans l'œuvre « Aqrāt al-ḡahab fi al-mufaḥara bayn al-Rawḍa wa Bi'r al-'Azab » de l'auteur yéménite 'Abdallāh b. 'Alī al -Wazīr (m. 1147/1734) nous trouvons :

« Ce qu'il y a à penser au sujet de Bi'r al-'Azab touche à sa beauté, et au fait qu'il allait laisser la préséance à al-Rawḍa car cette dernière est plus

⁷³ " فعند ذلك لبس القات للعداوة جلد النمر وانحدر مقاله انحدار السيل المنهمر وقال وما كذب (...) " AL-MU'ALLIMĪ, MS. N° : 3037, f° 50r° et Ms. N° : 3331, f° 80r°.

⁷⁴ " فلما سمعت القهوة مقاله وتبينت ما قاله حسرت لثامها وشمرت وكشفت قناع الحياء وتتمرت وقالت " Ibid., MS. N° : 3037, f° 50r° et Ms. N° : 3331, f° 80v°.

âgée, pourtant il s'enveloppa dans le vêtement de l'audace, réunit les chevaux et les fantassins (...) puis se précipita rapidement et chanta de manière improvisée (...) »⁷⁵

L'élément caractéristique qui attire notre attention ici est la représentation du personnage/jardin que cette description nous donne. Le texte nous peint le portait d'un jardin aux attitudes guerrières, entouré par un bataillon de cavaliers et fantassins, qui ne craint aucune adversité. Cet élément suggère, entre autres, l'idée d'un jardin aux caractéristiques masculines et viriles. En effet, bien que dans plusieurs passages, le jardin soit rapproché plutôt de l'image féminine (en particulier lorsqu'il est question de beautés paysagères et naturelles), dans nos textes, le jardin est toujours comparé à un homme.

« Entre-temps la mosquée « al-Şayād » se leva contre elle (al-Rawḍa), s'arma de sa porte en guise de bouclier et plia son avant-bras sur les chevaux (...) elle était sur le point de lapider al-Rawḍa avec la coupole du jardin. Les habitations qui se trouvaient à cet endroit soutenaient (la mosquée) et commencèrent à lancer sur al-Rawḍa des perles éparpillées »⁷⁶

La prosopopée couvre ici même les axes architecturaux présents dans les espaces verts des jardins protagonistes de la *munāẓara*. L'auteur de l'œuvre livre par le biais de la prosopopée globalisée un univers entièrement personnifié. La mosquée revêt ici les mêmes caractéristiques guerrières. La transposition de l'image subit néanmoins quelques variations. Cette mosquée est en effet décrite comme un chevalier aux caractéristiques nettement masculines dont les armes sont intégrées à son être. Ainsi, par l'intermédiaire d'un glissement sémantique, la *porte* d'entrée, « وترس ببابه », se fait bouclier. Nous relevons également les attitudes guerrières des *habitations* « الدور », qui viennent à l'aide de la mosquée et qui, au lieu de lancer des pierres ou des cailloux sur leur adversaire, comme le verbe « حصب 'يحصب' » (*lancer des pierres, lapider*), jettent plutôt des *perles éparpillées*. Nous avons ici une double image, dès lors qu'elle renvoie, en langue arabe, *aux compositions en prose*. La prose « ناثر » (نثر) est en effet le nom d'action d'un verbe qui signifie « disperser, disséminer » et s'oppose à « nazm » (نظم) qui est également le nom d'action d'un verbe qui signifie « joindre, disposer en ordre » et qui désigne la poésie. Selon les théoriciens arabes la prose se définit donc par

⁷⁵ "وكان الظن في بئر العزب هو الحسن وانه سيقدم الروضة لأنها الأسن لكنه اشتمل على ثوب البسالة وحشد الخيول والرجالة (...) ثم اندفع عجلاً وأنشد مرتجلاً"

AL-WAZĪR, 'ABDALLĀH B. 'ALĪ, Ms. N°: 3/2364, f° 1v° et N°: Or. 2377-Ar. 1735, f° 1v°.

⁷⁶ "فعند ذلك قام إليها مسجد الصياد وترس ببابه ولوى ساعده على الجياد (...) وكاد ان يرجم الروضة بقبة البستان وعضدته تلك الدور وحصبها من زهر بستانها باللولؤ المنثور"

Ibid., Ms. N° : 3/2364, f° 5r°-5v° et N°: Or. 2377-Ar. 1735, f° 2v°.

rapport à la poésie comme le genre littéraire qui n'est pas soumis à l'agencement et aux contraintes de la rime et du mètre.

Nous trouvons dans ce texte d'autres passages très représentatifs de la prosopopée, comme par exemple cette description de Bi'r al-'Azab :

*« Bi'r al-'Azab s'écarta (s'éloigna) de son chemin, après que son lustre brilla, et que la lumière de son sabre à la lame brillante se répandit. Il entra alors dans la mosquée Qāriṣ et lui commanda trois pièces de drap, puis accomplit la prière collective du vendredi (...) et quand sa prière prit fin et qu'il trouva le plaisir des yeux, il convoqua ses lieux de promenade et prescrivit : "Puis quand la Salat est achevée, dispersez-vous sur la terre" (...) »*⁷⁷

Toujours dans l'œuvre « Maqāma al-baṣṭ wa al-salwa fī al-muḥāwara bayn al-šāy wa al-qahwa » de l'auteur 'Abd al-Qādir b. 'Umar b. Mubārak Ṣaybān (m. 1342/1923) nous retrouvons un autre passage où les protagonistes, le café et le thé, sont en lutte entre eux :

*« Le jaune (le café) alors s'agita (frémit) et il avait le visage pâle (...) et le rouge (le thé) se leva avec son sabre et son bâton et ils commencèrent à se combattre un moment, chacun était sur le point d'assaillir son adversaire en présence de la foule et à crier de toute sa voix ».*⁷⁸

Dans ce passage, contrairement aux extraits présentés plus haut, les protagonistes ne sont pas des quartier/jardins. Ce sont deux éléments naturels, les feuilles de thé et les grains de café, qui se trouvent personnifiés et présentés encore une fois dans des attitudes guerrières. En l'occurrence le thé est décrit avec deux armes, un sabre et un bâton et la présence du verbe de sixième forme « يتصارع » (combattre, lutter contre) nous suggère sans aucune ambiguïté la lutte physique entre les deux adversaires.

Par ailleurs, il faut souligner que cette thématique de la guerre est une récurrence constante dans notre corpus surtout lorsqu'il s'agit de textes où les protagonistes sont des quartiers/jardins qui essayent par la parole de rivaliser de leurs beautés. En effet, parmi les

⁷⁷ "ان بئر العزب تنحت عن طريقها بعد ان شرقت بريقها واسيغت الوضوء من ابريقها فدخلت مسجد قارش وأمرت له بثلاث مفارش ثم اقامت صلاة الجمعة جماعة (...) وحين انقضى بالصلاة دينها وقرت هناك عينها نادى على متنتها بالعرض واملت فإذا قضيت الصلاة فانتشروا في الأرض"

AL-WAZĪR, 'ABDALLĀH B. 'ALĪ, MS. N°: 3/2364, f° 15r°-15v° et N°: Or. 2377-Ar. 1735, f° 5r°.

⁷⁸ "فاهتز عند ذلك الأصفر وهو مصفر الوجه بتمنائه وقام الأحمر بسيفه وعصاته وتصارعا ساعة وكاد كل منهما يبطش صاحبه بحضرة الجماعة وصاحا بملء صوتيهما"

ṢAYBĀN 1951, p. 50-51.

argumentations utilisées par ces personnages nous retrouvons à côté des descriptions paysagères d'autres passages soulignant comment le jardin serait un endroit de guerre.

L'élément *guerre* est présenté comme un élément concourant à la supériorité du jardin. En effet, la caractéristique guerrière se répète à plusieurs reprises dans ces *munāẓarāt* entre jardins et elle est ici toujours investie d'une connotation positive. Le jardin guerrier ne suscite pas la terreur pour ceux qui l'habitent mais pour les adversaires ennemis. Nous retrouvons la thèse selon laquelle un jardin aux caractéristiques guerrières et viriles doit forcément être un endroit de sûreté pour tous ceux qui l'habitent.

Dans la « Maqāma manẓariyya », par exemple, le jardin « al-Rawḍa », même personnage qu'on retrouve comme protagoniste de la *munāẓara* vue plus haut, exprime à travers ces propos :

*« Je suis le plus beau jardin terrestre. L'œil du destin est détourné de moi, il conduit à moi des troupes de chevaux et convoque sur mon plateau la parade ; de mon palais royal et des sommets des monts proviennent les bataillons al-Ḥarasa (silencieux) al-Ṣarīḥ et al-Qawsā »*⁷⁹

Ici, même si la personnification est moins accomplie que celle du jardin guerrier présentée dans le texte vu plus haut, nous retrouvons tout de même l'idée des qualités guerrières du jardin. Contrairement au passage précédent, ces mêmes qualités acquièrent une signification différente. Le jardin n'est pas présenté dans ses attitudes guerrières pour symboliser la lutte contre son adversaire, mais pour symboliser la protection et la sûreté que cet endroit assurerait. Dans le passage que nous venons de citer le jardin se proclame immortel, ses territoires sont traversés par des troupes de chevaux et des bataillons qui, loin de constituer des éléments perturbateurs, porteurs de destructions et de troubles, symbolisent les vertus même du jardin. Ces éléments exprimés à travers la personnification de ce personnage, forment une métaphore de la « force », de la « puissance » et de la « vigilance » du jardin qui protège ainsi ceux qui y habitent.

Les éléments caractéristiques de nos textes ne se limitent pas seulement à la présence de verbes de mouvements, d'autres indiquent la capacité de la parole ou celle sensorielles de l'ouïe. En plus des caractéristiques guerrières, nous présentant certaines spécificités de ces personnages, il est intéressant aussi de signaler la présence de sentiments ou traits du

⁷⁹ "أنا بهجة الرياض الأرضية وعين الدهر عني غضيضة تقاد إليّ المقانِب وتَعقِد صعيدي المواقِب وتصدر عن دار ملكي الكتيبة الخرسا ومن شواهِق جبلي الصريح والقوس"

AL-WAZĪR, MS. N°: Or. 2723-Ar.2081, f° 3r°.

caractère que ces jardins et ces éléments naturels, ressentent. Ils ressentent les mêmes sentiments qui normalement seraient dévolus au genre humain, avec quelques récurrences constantes comme le sentiment de la *colère* et celui de l'*orgueil*. Ces deux sentiments sont une véritable caractéristique des personnages du genre *munāzara* ou *mufāhara*, et des éléments constitutifs du *fahṛ* « فخر » (*gloire, honneur, orgueil*) du verbe « فَخَرَ، يَفْخَرُ » (*se prétendre supérieur à, surpasser qqn, se vanter au détriment de*). Dans ces débats de prééminence c'est avant tout le sentiment de présomption, d'une certitude aveugle de posséder les plus grandes vertus qui poussent tel ou tel élément naturel à rivaliser avec son adversaire. Les personnages sont avant tout fiers et orgueilleux de leurs beautés, de leurs atouts et ils essayent de rivaliser avec leurs adversaires dans une lutte verbale, mais d'après certaines images il s'agirait aussi d'une lutte physique qui accorde à ces personnages ces attitudes guerrières. A côté de ce sentiment, nous en retrouvons aussi d'autres comme la *rage* et la *colère*. Ces sentiments surgissent chez les personnages suite aux déclamations autoréférentielles des adversaires et suite aux calomnies reçues. La colère est l'un de ces sentiments qui poussent les personnages à se lancer dans le débat et à rivaliser avec leurs adversaires. Nous pouvons ci-dessous donner quelques exemples.

Reprenons le texte intitulé « Maqāma al-baṣṭ wa al-salwa fī al-muḥāwara bayn al-šāy wa al-qahwa » où dans ce petit extrait au sujet du thé nous lisons :

« Puis le rouge (le thé) se leva orgueilleux et dit (...) »⁸⁰

Ou encore, un extrait de l'œuvre « Tarwīḥ al-awqāt fī al-munāzara bayn al-qahwa wa al-qāt » de l'auteur Aḥmad b. Muḥammad al-Mu'allimī (m. 1278/1861) déjà analysé plus haut, dans laquelle nous lisons vers la fin du récit cadre :

« Et cela pendant que nous étions réunis en une assemblée de personnalités illustres (...). Des petites branches de qāt avaient été apportées enveloppées d'une étoffe de soie et elles marchaient en se pavanant car il n'y avait pas de rivaux en leur présence. Jusqu'au moment où on amena du café à l'arôme torréfié. Alors le qāt se leva en faisant un bond. Il fut succinct dans ses propos puis prolix. Il se leva, puis il s'assit, il puisa dans ses paroles et dit (...) »⁸¹

⁸⁰ " ثم قام الأحمر يتبختر وقال (...)"

ŠAYBĀN 1951, p. 50.

⁸¹ " وذلك بينا نحن في ناد كثير أمجاده [...] وغصون القات قد أحضرت ملتحفة سندسها متبخترة لعدم الأضداد في مجلس انساها إذا حضر من سبأته نشوة بعض قهوة فقام القات حينئذ ووثب وأوجز في الكلام وأسهب وقام وقعد وأغور في الكلام وقال (...)"

Dans ce passage, ces sont des petites branches de qāt qui, enveloppées d'une étoffe en soie, ce qui nous suggère encore une fois l'idée d'un personnage enveloppé dans ses vêtements, présente ici des attitudes orgueilleuses. En plus des plusieurs verbes de mouvement nous en retrouvons un qui est très lié à cette thématique de l'orgueil : « تَبَخَّرَ ». Ce verbe, le même que nous avons retrouvé dans la citation précédente, conjugué à l'inaccompli (*muḍāri' marfū'*) « يَتَبَخَّرُ » dans l'exemple du thé, est ici, dans les cas des branches de qāt, au participe actif (*ism fā'il*) « مَتَبَخِّرَةٌ », il a la signification de « *marcher en se balançant, faire le beau, se pavaner* », et il est très prisé à l'intérieur de notre corpus pour désigner l'attitudes de nos personnages.

Un peu plus loin, toujours dans la même œuvre, nous retrouvons encore une fois le qāt en proie à un autre sentiment aussi central dans nos textes, la colère :

« *Le qāt soupira profondément et en s'enflammant de colère dit (...)* »⁸²

La colère est aussi accompagnée par le rire dans l'exemple suivant :

« *Le café se mit à rire aux éclats, en se moquant et en ricanant et en imitant avec la bouche un pet pour se moquer de lui, d'un ton inquisiteur il dit (...)* »⁸³

Dans une autre œuvre intitulée « Mufāhara bayn al-'azīb wa al-šimāl » de l'auteur Aḥmad 'Abd al-Raḥman Ṣā'im al-Dahr al-Ahdal, opposant le vent du nord, *al-šimāl* (الشمال) et le vent du sud, *al-'azīb* (الآزيب) la colère semble occuper une place centrale. Elle semble constituer le trait caractéristique des personnages protagonistes :

« *Puis (le vent) Šimāl se leva (le vent du nord) en colère comme s'il était un lion imposant qui donne l'assaut* »⁸⁴

Dans cet extrait la colère du vent du nord est ici mise en comparaison avec celle du lion. Cette comparaison avec un animal féroce n'est pas une nouveauté. Dans les extraits que nous avons analysés plus haut nous avons vu comment le tigre était aussi une image récurrente. La comparaison avec ces animaux veut signifier, en plus de la colère, la force et la

AL-MU'ALLIMĪ, MS. N° : 3037, f° 48v° et MS. N° : 3331, f° 78v°.

⁸² " فزفر القات زفير الشواط واستشاط استشاطا المغتاط وقال "

Ibid., MS. N° : 3037, f° 51r° et MS. N° : 3331, f° 81v°.

⁸³ " فقهقهت القهوة هازنة وضاحكة وأضرطت به مماحكة وقالت (...) "

Ibid., MS. N° : 3037, f° 53r° et MS. N° : 3331, f° 83v°

⁸⁴ " فثار في الحال الشمال مغضبا كأنه ليث عظيم وثبا "

AL-DAHR AL-AHDAL 1987, p. 423.

véhémence de ces protagonistes à l'intérieur de ces débats de préséances, tout comme les caractéristiques guerrières vues plus haut.

Dans ce texte nous retrouvons d'autres passages, comme :

« Alors (le vent) Azīb se tourna puis s'adressa à Šimāl de manière loquace et colérique (...) »⁸⁵

Ou encore dans deux autres passages :

« Et la colère apparut sur le visage de Šimāl lorsque Azīb clama (revendiqua injustement) sa gloire (orgueil, supériorité sur) contre lui et dit (...) »⁸⁶

« (le vent) Azīb se remplit alors de colère, l'appela et dit : « Šimāl, puisses-tu servir à me racheter (c.-à-dire : puisses-tu mourir) (...) »⁸⁷

Le sentiment de la colère, caractérisant presque tous les personnages de notre corpus est donc lui aussi un thème très prisé, est toujours présenté dans notre corpus à travers la racine « ضرب » (*daraba*).

Pour terminer cette brève présentation sur les principaux mécanismes et thématiques de la prosopopée à l'intérieur de notre corpus, nous voudrions nous arrêter sur deux extraits assez représentatifs des propos exposés jusqu'ici, tirés de l'œuvre « *Musāmarat al-rifāq fī munāzara al-qāt wa al-tunbāq* » de l'auteur 'Afīf b. al-Habba Qāḍī (XVIII^e s.).

Dans le premier nous trouvons une description du qāt en train de s'adresser à son adversaire, le tabac. Nous lisons à la fin du récit cadre nous présentant ce personnage :

« (...) Alors le qāt s'énerva et se leva comme un lion en se mettant à genou (à quatre pattes), il apparaissait, puis il se cachait, il se baissait puis il se dressait. Il commença alors sa harangue et avec fermeté alla au bout de ses propos, sans mensonges. Il se tourna alors comme un lion et la flèche de la

⁸⁵ "فالتفت الأريب ثم انتصبا مهذرا على الشمال مغضبا"

Ibid., p. 424.

⁸⁶ "فبان في وجه الشمال الغضب لما أدعى الفخر عليه الأريب"

Ibid.

⁸⁷ "فامتأ الأريب غيظا وانتدا وقال يا شمال أنت لي فدا"

Ibid., p. 425.

réprobation eut le dessus sur son adversaire. Des mots extraordinaires apparurent que les calames de l'écriture sont impuissants à décrire »⁸⁸

Nous retrouvons plusieurs éléments désignant la personnification du personnage que nous avons analysé plus haut avec toute une série de verbes de mouvement (قام 'طفى' رسب), ou encore la similitude avec un animal comme lion, soulignant la force du personnage dans le combat mais aussi sa véhémence. Nous notons également la présence d'une arme, renvoyant au domaine de la guerre (la flèche dans cette belle image de la « flèche du blâme ») (وفوق غريمه سهام الملام)

Un autre passage qui mérite une analyse est cet extrait tiré de la même œuvre mais cette fois-ci concernant l'autre personnage, le tabac :

« Lorsque le tabac entendit ces mots il se leva contre lui en colère, sa langue bougeait comme celle du serpent, et tira l'argument décisif. Il retroussa les manches de la dispute, se mit debout et salua les présents. Il parla et rendit clair et manifeste son débat de préséance tout en étant fier de lui. Il parla avec abondance jusqu'à ce qu'il commençât à se mettre en colère et que de la fumée se leva sur lui (...) »⁸⁹

Presque tous les éléments sont ici réunis, des verbes de mouvements, des verbes nous laissant imaginer que le personnage est doué de parole (وتكلم فأوضح وأظهر مناظرته، وأطلق لسان حاله), d'ouïe (فحين سمع التنباق كلامه), (من الفيض), (وشمر عن ساعد مجادلته). Des thématiques de la dispute de préséance, comme la colère (تبجح), l'orgueil (قام له قيام الغضب), (كاد أن يتميز من الغيظ وارتفع منه الدخان).

Il est aussi intéressant de noter que plusieurs images que nous retrouvons dans la description paysagère font plus généralement partie de l'univers symbolique au Yémen. En effet, nous retrouvons le réinvestissement, dans d'autres domaines, des mêmes images utilisées pour décrire les jardins dans nos textes. Si d'un côté nous avons l'espace ouvert aménagé mais clos du jardin, de l'autre côté nous retrouvons aussi un autre espace clos, celui de la demeure et de l'habitation. Les deux univers spatiaux possèdent la caractéristique d'être

⁸⁸ (...) « إذ أخذ القات الغضب فقام قومة الليث وجثا على الركب وطفا ورسب وانخفض وانتصب ورفع خطابه وأتى بالحزم في مقاله وما كذب والتفت التفاتة الضرغام وفوق غريمه سهام الملام وظهرت منه من الكلمات المعجبة ما تقصر عنه أقلام الكتبة »

QĀDĪ, Ms. N°: 2388, f° 77r°.

⁸⁹ " فحين سمع التنباق كلامه قام له قيام الغضب ونضض لسان حاله نضضة الثعبان وسل حسام البرهان وشم عن ساعد مجادلته أكمامه ونصب في الحضرة أقدامه وأفشى في الجماعة سلامه وتكلم فأوضح وأظهر مناظرته وتبجح وأطلق لسان حاله من الفيض حتى كاد أن يتميز من الغيظ وارتفع منه الدخان (...)"

Ibid., Ms. N° : 2388, f° 79r°.

deux espaces fermés, capables d'offrir protection et apaisement. Dans son étude sur la symbolique de la demeure⁹⁰, Paul Bonnenfant, a montré comment les motifs décorant chacun des matériaux, pierre, brique, plâtre, vitrail et *qaḍāḍ* portent des noms montrant que les artisans de Sanaa ont puisé dans un même répertoire ornemental, que les décors soient figuratifs, végétaux ou géométriques. Nous retrouvons cela sur d'autres objets de la vie domestique, comme les plateaux de cuivre, les narghilés ou les ceintures brodées : les artisans se sont à l'évidence inspirés les uns les autres. L'unité d'inspiration entre décoration mobilière et immobilière contribue à ce sentiment d'harmonie et d'équilibre qu'on ressent en pénétrant dans les maisons de Sanaa. L'auteur montre alors comment la symbolique de ces décors présenterait d'après lui des thèmes récurrents. Parmi ces thèmes nous retrouvons celui de la glorification des maîtres de maison soucieux de montrer leur virilité et leur hospitalité. Les caractéristiques liées à la virilité sont ainsi représentées à travers des *vertus guerrières*, qui ne peuvent que nous rappeler ces mêmes vertus qui connotaient les jardins protagonistes de nos *munāẓarāt*. Dans le décor de la maison nous retrouvons des représentations guerrières surtout dans les pièces de réception (comme des ceintures brodées et de fourreaux de poignard qui annoncent le statut social du maître de maison). Dans les maisons princières ou apparentées de près à l'imam on peut également trouver la représentation d'un sabre à cinq étoiles, qui était d'ailleurs l'emblème de l'imam avant la révolution de 1962. Cette représentation peut se trouver sculptée en relief dans la pierre sur les façades des maisons, ou sur des portails ou encore exécuté en bois.⁹¹

Parmi les autres représentations symbolisant les vertus guerrières des maîtres de la maison, nous retrouvons aussi celle du lion. Cette représentation, nous l'avons vu, était l'une des similitudes que nous retrouvons à plusieurs reprises à l'intérieur de notre corpus pour désigner les vertus guerrières des personnages. Le lion compte parmi les animaux souvent représentés dans l'art musulman, comme emblème de gloire et de puissance. « Si le lion est le roi des animaux, l'aigle est celui des oiseaux, et tous deux évoquent l'idée de force et de victoire. »⁹² A Sanaa, il orne de nombreuses maisons même si, comme Paul Bonnenfant le signale, dans ces représentations : « ce félin goguenard s'apparente plus à un aimable matou qu'à un fauve sanguinaire »⁹³.

Ces éléments nous donnent un petit aperçu de la manière dont nous pouvons retrouver au Yémen, et cela à plusieurs niveaux (à la fois ornementaux, artistiques et littéraires) les

⁹⁰ BONNENFANT 2014, p. 523.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

⁹³ BONNENFANT 2014, p. 523.

mêmes thèmes descriptifs renvoyant à un unique univers symbolique. Cette symbolique relie des descriptions littéraires de jardins personnifiés à des motifs ornementaux architecturaux, décrivant tous les deux, d'une manière plus ou moins évidente, les mêmes caractéristiques et attitudes humaines.

1.2.2. Débat entre deux ou plusieurs personnages.

Les *munāẓarāt* paysagères se caractérisent par la mise en texte d'un débat de préséance opposant deux ou plusieurs personnages. Dans le cas de débats entre deux seuls personnages nous retrouvons un dialogue entre deux entités qui prennent la parole plusieurs fois dans le texte. En revanche, dans le cas de débats entre plusieurs personnages, chaque protagoniste intervient généralement une seule fois. Cette intervention se caractérise par une prise de parole présentant une structure assez figée : blâme de ses adversaires, suivie par la déclamation de ses propres vertus personnelles, sous forme d'auto-panégyrique incluant notamment des parties en vers.

L'élément caractéristique de certains de ces textes est que nous retrouvons des noms propres de quartiers/jardins se rapportant à de véritables endroits ancrés et existant dans la géographie du Yémen. Cet élément est très caractéristique et marque une différence fondamentale par rapport à la plupart des personnages faisant partie de notre corpus, qui désignent en revanche des espèces naturelles génériques (le cépage, la vigne, le qāt, le café etc.). La nature et les caractéristiques de ces espèces végétales notoires seront analysées dans la deuxième partie de notre travail. Toutefois, ceci ne veut pas dire que ces textes mettant en scène des quartiers réellement existants autour de Sanaa sont les seuls à se rapporter à une réalité extratextuelle réelle du Yémen. En effet, même les personnages faisant partie du domaine des espèces végétales « génériques » peuvent, selon le cas, se rapporter à des réalités extratextuelles. C'est le cas de certaines plantes qui sont en réalité le symbole et la représentation de deux régions, de deux aires géographiques du Yémen. Ces plantes, dénuées à première vue de toute valeur extratextuelle réelle, peuvent représenter parfois la lutte de type *faḍīla* entre villes ou régions, opposant deux régions du Yémen. De ce fait, elles peuvent faire allusion à des événements extratextuels historiques et politiques réels.

C'est par exemple le cas du débat opposant le palmier-dattier à la vigne qui sous-entend symboliquement, en réalité, un message assez prisé au Yémen concernant l'opposition politique et identitaire existant entre les hauts-plateaux de Ta'iz et les régions côtières de la Tihama, d'où ces deux éléments naturels sont respectivement le symbole.

Un exemple représentatif de débat entre plusieurs personnages mettant en scène des quartiers ou des villes réellement existant au Yémen est la « Maqāma manzariyya » de l'auteur Ibrāhīm b. Muḥammad al-Wazīr (m. 914/1508). Cette œuvre, dont nous avons déjà vu le récit cadre ainsi que l'analyse de ses personnages humains, met en scène un débat entre six quartiers situés aux nord de la ville de Sanaa. Ces quartiers sont célèbres grâce à la présence de jardins merveilleux et c'est justement sur la suprématie des beautés paysagères que ces derniers s'affrontent. Bien qu'il s'agisse d'un point de vue purement géographique de quartiers, nous parlerons ici de jardins. En effet, ces mêmes personnages se décrivent comme étant avant tout des jardins. Par cette *synecdoque* les jardins pour lesquels ces mêmes quartiers sont célèbres, se substituent aux quartiers eux-mêmes.

Nous savons que tous les jardins-quartiers protagonistes de cette œuvre sont réellement existants et ils se trouvent tous, à l'exception d'un seul, à l'intérieur d'une région appelée Banū al-Ḥārīt. Le Banū al-Ḥārīt est une région ou mieux un département, *mudīriyya* en arabe (مديرية), située à seulement neuf kilomètres au nord de Sanaa. Elle comprend plusieurs quartiers et est subdivisée en six divisions territoriales : la première comprend les quartiers d'al-Rawḍa, al-Ġirāf, Šu'ūb et Šarīf. La deuxième la vallée de Ḍahar, les quartiers d'al-Sinayna, Ḍahbān et Taqbān. La troisième comprend les quartiers d'al-Malika, Banū Ziyād, al-'Arūq et al-Ġarās. La quatrième, les quartiers d'al-Ḥimā, Bayt al-Dam, Bayt al-Dīb et Bayt Sunhūb. La cinquième, les quartiers de Bayt Duḡayš, Bayt al-Wiṣāḥ et al-Ġūla. La sixième comprend Bayt Ḥanzāl, Ġadir et Banū Ḥawāt. A l'intérieur de Banū al-Ḥārīt se trouvent donc tous les quartiers/jardins protagonistes de cette œuvre. La seule exception est représentée par le quartier d'al-Sirr. La thématique récurrente du cépage et du raisin dans les descriptions paysagères de ces jardins à l'intérieur de ce texte trouve une explication dans le fait que la région Banū al-Ḥārīt était connue, et déjà depuis une époque ancienne, pour la beauté de ses jardins mais surtout pour les nombreux cépages, de toutes variétés, qui y poussent. Si bien qu'elle est encore aujourd'hui considérée comme l'un des principaux centres de culture de cépages dans la région de Sanaa⁹⁴.

A ce propos il est intéressant de remarquer que d'après les descriptions qui découlent de ce texte nous pouvons identifier aisément la typologie de jardins décrits. En effet, il faut comprendre que ces jardins sont avant tout des vergers plus que des jardins maraichers, cette distinction est très pertinente dès lors que l'on parle de jardins urbains :

⁹⁴ AL-AKWA' 2009, vol. 1, p. 208-213 et p. 260-263.

« En effet, les jardins urbains de Sanaa portent deux noms : *bustān* (بستان) et *maqšama* (مَقْشَمَة). Le premier, le plus noble, évoque un verger planté d'arbres fruitiers, lieu de plaisance et de rapport. Le second, *maqšama*, désigne à Sanaa le jardin maraîcher. La distinction semble aujourd'hui ne plus avoir grande valeur : presque tous les jardins produisent des légumes, quand ils ne sont pas à l'abandon. Mais la différence de terme recouvre aussi une différence juridique : le *bustān* est un jardin approprié, *mulk*, appartenant à un individu, souvent un notable, tandis que le *maqšama* est un bien *waqf* ». ⁹⁵

Dans le cas des jardins protagonistes de la « Maqāma manẓariyya » nous sommes face à des jardins du premier type. Ici il n'est jamais question d'espaces verts destinés à l'agriculture et encore moins aux produits maraîchers, bien que cette région soit connue pour la culture de la vigne.

Concernant les personnages protagonistes de ce texte il serait intéressant de donner quelques informations sur leur nature extratextuelle. Šu'ūb est un quartier situé entre le nord de la ville de Sanaa et le village d'al-Rawḍa ; Il est célèbre pour ses plantations, ses jardins et ses nombreux puits. Ce quartier se trouve à l'intérieur de cette région beaucoup plus vaste appelée Banū al-Ḥārīt ⁹⁶. Le deuxième quartiers-jardin est prénommé al-Ğirāf, situé aussi dans la région de Banū al-Ḥārīt, et donc au nord de Sanaa, il est connu pour être le lieu de sépulture du lettré Ḥasan Aḥmad al-Ğilāl (m. 1084/1673). Nombreux sont les poèmes dans la tradition littéraire yéménite exaltant les beautés paysagères de cet endroit, comme nous pouvons le lire dans les différentes sources. ⁹⁷

Ḍahbān est, quant à lui, le troisième quartier/jardin, situé toujours au nord il se trouve entre les quartiers de Ṭaqbān et d'al-Ğirāf ⁹⁸.

Le quatrième personnage à prendre la parole dans cette œuvre est le quartier/jardin d'al-Rawḍa ⁹⁹. La littérature célébrant ce petit village de la région de Banū al-Ḥārīt, est abondante. Il est intéressant de noter que al-Rawḍa est le même personnage que nous retrouvons en tant que protagoniste dans l'œuvre du XVIII^e siècle intitulée « Aqrāt al-ḍahab fī al-mufaḥḥara bayn al-Rawḍa wa Bi'r al-ʿAzab » de l'auteur ʿAbdallāh b. ʿAlī al-Wazīr portant sur le débat de

⁹⁵ BOISSIÈRE et MARÉCHAUX 2014, p. 44.

⁹⁶ AL-AKWA' 2009, vol. 1, p. 208-212 et vol. 2, p. 454.

⁹⁷ *Ibid.*, vol. 1, p. 186.

⁹⁸ *Ibid.*, vol. 1, p. 208-212 et p. 351.

⁹⁹ *Ibid.*, vol. 1, p. 208-212 et p. 373.

préséance entre al-Rawḍa et un autre quartier, Bi'r al-'Azab. Cette même thématique sera aussi reprise, sous forme poétique, par l'auteur 'Alī b. Ḥasan b. 'Alī b. al-Ḥusayn al-Ḥafanḡī (m. 1180/1766) sous le titre de « Mufāḡhara bayn al-Rawḍa wa Bi'r al-'Azab ». Très souvent, à côté du simple nom d'al-Rawḍa, nous retrouvons celui de Rawḍa Ḥātim, qui serait le nom du sultan Ḥātim b. Aḥmad al-Yamī (XII^e siècle), fondateur de cet endroit. D'après toutes les sources, l'élément caractéristique d'al-Rawḍa serait la grande mosquée qui se trouve en son centre et dont la beauté a été chantée par tous les poètes et les écrivains de l'époque. Toutes les sources ont ceci en commun : elles se soucient toujours de nous transmettre la même citation poétique, celle qui souligne la grandeur de cette mosquée :

*« Ne considère pas la mosquée dans le jardin (Rawḍa) mais plutôt Rawḍa
(le jardin) dans la mosquée ».*¹⁰⁰

Cette citation est par ailleurs citée à l'intérieur de nos œuvres où le personnage al-Rawḍa apparaît. À côté de l'importance accordée à cette mosquée, le territoire d'al-Rawḍa se compose d'une vingtaine de mosquées de taille plus modeste. Il est également célèbre pour son cimetière regroupant plusieurs sépultures de lettrés yéménites. Mais ce qui semble être l'élément central est que toutes les sources concordent sur l'existence, à l'intérieur d'al-Rawḍa, de merveilleux jardins où poussent des vignes. La présence des vignobles constitue donc l'un des traits caractéristiques d'al-Rawḍa ainsi que de tous les quartiers aux alentours de Banū al-Ḥārīt. Le cinquième endroit protagoniste de cette œuvre est Ḍahar¹⁰¹. Il s'agit ici d'une vallée dont les caractéristiques sont remarquables. Les sources décrivent cette vallée comme un paradis sur terre en raison des différentes variétés fruitières qui y croissent tels que les raisins, les grenades, les cédrats, les citrons doux et aigres, les oranges, les pêches, les figues, les coings et beaucoup d'autres encore, ainsi que pour la présence d'une source d'eau qui, s'écoulant tout au long de la vallée, rend particulièrement fertile son territoire.

Un autre trait caractéristique de cette vallée est la présence de certaines forteresses, plus exactement trois d'après les sources. Cet élément est bien visible dans notre œuvre « Maqāma manzariyya ». En effet, dans un passage où la vallée Ḍahar fait son auto-panégyrique, il fait allusion à l'existence d'une forteresse symbole de sûreté et de défense contre les ennemis :

¹⁰⁰ " لا تحسب الجامع في الروضة وإنما الروضة في الجامع "

¹⁰¹ AL-AKWA' 2009, vol. 1, p. 208-212 et vol. 2, p. 554.

« Ma forteresse est élevée et sublime. Elle est pour moi une défense contre les ennemis »¹⁰²

Dernier personnage à prendre la parole à l'intérieur de cette *munāẓara*, la vallée d'al-Sirr est elle aussi un personnage correspondant à un vrai site géographique au Yémen¹⁰³. Il s'agit d'une vallée située au nord-est de la ville de Sanaa connue pour être un territoire très fertile dans lequel il y a une grande variété de cépages cultivés. Ce quartier est le seul, parmi les autres personnages de ce texte, à ne pas faire partie de la région Banū al-Ḥārīt dont nous avons parlé plus haut. En effet, al-Sirr se trouve à l'intérieur d'une autre région, également connue pour la présence de vignes, appelée Banu Ḥiṣayš. Il est intéressant de savoir que cette région est elle aussi considérée aujourd'hui, à côté de Banū al-Ḥārīt, comme l'un des principaux centres de viticulture. A cela, il faut ajouter que Banū Ḥiṣayš était considéré déjà à une époque ancienne, comme l'un des sites de résidence privilégiés des lettrés yéménites. Parmi les personnalités illustres qui ont habité ce lieu figure Ibrāhīm b. Muḥammad al-Wazīr, l'auteur de l'œuvre en question. De ce fait, ce n'est pas un hasard si le vainqueur final de cette *maqāma* est le jardin al-Sirr. Il est en effet fort à parier qu'au-delà des interprétations avancées sur cette œuvre et dont nous parlerons dans la deuxième partie du présent travail, l'auteur souhaitait faire l'éloge du territoire où il vivait, en utilisant l'élément naturel constitutif de cette région, à savoir le cépage, comme moyen d'argumenter à hauteur de l'autre région, Banū al-Ḥārīt, qui présentait les mêmes caractéristiques naturelles et dont le cépage jouait un rôle central.

Concernant les débats entre deux seuls personnages mettant en scène des quartiers ou des villes réellement existant au Yémen, nous retrouvons les œuvres « Aqrāṭ al-ḡahab fi al-mufāḥara bayn al-Rawḍa wa Bi'r al-ʿAzab » de l'auteur yéménite ʿAbdallāh b. ʿAlī al-Wazīr (m. 1147/1734) et la « Mufāḥara bayn al-Rawḍa wa Bi'r al-ʿAzab » de l'auteur ʿAlī b. Ḥasan b. ʿAlī b. al-Ḥusayn al-Ḥafangī (m. 1180/1766). Ces deux textes opposent les quartiers de Rawḍa, déjà vu plus haut, et celui de Bi'r al-ʿAzab. Ce dernier est un quartier situé à l'est de Sanaa, pendant longtemps détaché de la ville, il y est aujourd'hui rattaché et il est proche du quartier Taḥrīr. L'élément caractéristique de cet endroit réside dans les merveilleux jardins dont il est fait mention dans toutes les sources¹⁰⁴. Ce thème très prisé opposant les quartiers de Rawḍa et de Bi'r al-ʿAzab sera analysé plus bas dans la troisième partie de notre travail.

¹⁰² "و حصني شامخ شامي من الأعداء لي حامي"

AL-WAZĪR, MS. N°: Or. 2723-Ar.2081, f° 3r°.

¹⁰³ AL-AKWA' 2009, vol 1, p. 260-262 et vol. 2 p. 419.

¹⁰⁴ *Ibid.*, vol. 1, p. 133.

Parmi d'autres exemples nous retrouvons aussi les villes d'Abou Arish et de Zahra¹⁰⁵ protagonistes dans l'œuvre « Dībāğ kasrā fī al-mufāḥara bayn Abī 'Arīš wa al-Zahrā' » (XIX^e siècle). Ou encore les deux villes voisines de Ibb et de Jibla¹⁰⁶, situées dans les montagnes occidentales du Yémen, protagonistes dans l'œuvre « Mufāḥara bayn Ġibla wa Ibb » de l'auteur Maḥmūd b. Ḥusayn b. 'Abdallāh al-Iriyānī (m. 1331/1912).

2. La relation d'hypertextualité entre les *munāẓarāt* paysagères et les hypotextes de *maqāmāt* de type *hamadānien*.

La présentation des principales ressemblances et des caractéristiques formelles des *munāẓarāt* paysagères nous permet maintenant de voir quelles sont les relations que ces textes entretiennent avec leur hypotextes de *maqāmāt* de type *hamadānien*. Tout d'abord, il faut souligner que la définition de *maqāma* de type *hamadānien* est difficile à opérer :

« En l'état actuel de la recherche, rappelons qu'il existe plusieurs types de textes appelés *maqāmāt*, dont il est difficile de dire s'ils constituent des étapes dans la genèse d'un seul genre, différentes déclinaisons d'un même genre, ou des genres homonymes mais différents. Le modèle type de la *maqāma hamadhānienne* est défini à posteriori à partir du plus grand nombre de *maqāmāt* composées par Hamaḍānī selon une même trame narrative. Souvent considéré, hâtivement, comme la définition du genre, ce modèle repose sur les grandes lignes suivantes : le transmetteur rapporte des événements dont il a été l'acteur ou le témoin, marqués par l'intervention du héros qui s'impose à une assemblée, par la ruse, la manipulation ou le talent, généralement dans le but de soutirer des subsides et dénoncer les vicissitudes du sort. Ces récits incluent des « figures imposées ». Outre les personnages du transmetteur et du héros rusé - on trouve- la phrase inaugurale, la structure binaire *sanad/matn* reprenant celle d'un *ḥabar*, les thématiques liées à la ruse, à la mendicité ou au prêche, enfin la prose rimée ». ¹⁰⁷

Dans ce paragraphe nous analyserons plus précisément les caractéristiques formelles, ces « figures imposées », pour employer l'expression de Katia Zakharia, qui concourent aux

¹⁰⁵ *Ibid.*, vol. 2, p. 297.

¹⁰⁶ *Ibid.*, vol. 1, p. 31-38.

¹⁰⁷ ZAKHARIA 2009, p. 87.

ressemblances, mais aussi aux divergences, existant entre nos textes et ce modèle de la *maqāma* classique.

Pour ce faire nous allons analyser les principales caractéristiques formelles concernant la construction de ces textes, les tournures d'hypercodage rhétoriques lorsqu'elles sont présentes et aussi quelques considérations sur les personnages.

2.1. Les caractéristiques formelles

D'un point de vue purement descriptif nous pouvons remarquer qu'il y a plusieurs différences entre les *maqāmāt* classiques et les *munāẓarāt* paysagères. Parmi ces différences nous retrouvons l'absence des deux personnages humains, le narrateur et le héros.

Dans notre corpus, nous l'avons vu, nombreux sont les exemples de textes présentant un narrateur, le plus souvent homodiégétique. Ce narrateur est le témoin oculaire des événements narrés, parfois même l'auteur du texte, mais contrairement aux *maqāmāt* classiques nous ne retrouvons pas à côté de lui la figure du héros rusé. En effet, celui-ci est complètement absent à l'intérieur de notre corpus, ce qui constitue une divergence majeure entre les *munāẓarāt* paysagères (et le genre *munāẓara* en général) et la *maqāma* de type *hamadānien*. En outre, il faut également souligner que beaucoup d'autres textes se dispensent aussi de la figure du narrateur initial, ce qui ne fait que rajouter des divergences complémentaires avec leurs hypotextes de *maqāmāt*. Une donnée qui constitue un élément indéniable de ressemblance entre notre production et la *maqāma* classique est sans aucun doute l'écriture en *sağ*' (prose rimée et rythmée). Le *sağ*' est en effet l'un de traits caractéristiques et formels du genre *maqāma*. Toutefois il faut bien signaler que sa présence n'est pas à considérer comme un élément exclusif de la *maqāma* et que beaucoup de genres littéraires arabes étaient composés en *sağ*' pendant l'époque classique¹⁰⁸. Soulignons en outre que des textes de notre corpus ne sont pas composés en *sağ*' mais exclusivement en poésie. C'est par exemple le cas de l'œuvre « Mufāḥara bayn al-Azīb wa al-Šimāl » de l'auteur Aḥmad b. 'Abd al-Raḥman Šā'im al-Dahr al-Ahdal (m. 1267/1850) ou de la « Mufāḥara bayn al-Rawḍa wa Bi'r al-'Azab » reprenant l'ancien thème de l'opposition entre les deux célèbres quartiers-jardins de l'auteur 'Alī b. Ḥasan b. 'Alī b. al-Ḥusayn al-Ḥafanḡī (m. 1180/1766). Inclure ces textes dans notre analyse apparaît peut-être audacieux. En effet, ces textes opèrent une rupture profonde avec la production de *maqāmāt* classiques dont l'emploi du *sağ*' était l'un des éléments formels constitutifs (en l'occurrence nous pouvions retrouver seulement quelques passages en vers). Toutefois nous ne pouvons pas les exclure ici dans notre analyse,

¹⁰⁸ BETTINI 2007, p. 683-684.

du moment que ces textes, composés en poésie, présentent, au-delà de la forme d'écriture, les mêmes caractéristiques formelles que les autres textes de notre corpus en *sağ*'. Ils reprennent, en outre, des thèmes identiques. De plus, nous l'avons dit, le *sağ*' ne constitue en aucun cas la forme d'écriture exclusive de ce genre. Même pour ces textes nous retrouvons une structure binaire, mais celle-ci, contrairement à la *maqāma*, ne se compose pas d'un *sanad* et d'un *matn* bien définis, mais d'un récit-cadre et d'une partie centrale consacrée à la dispute.

Parmi les éléments formels le *sağ*' est sans aucun doute un point central mais nous devons prendre en considération un autre point sur lequel, pour certains, réside la définition même du genre *maqāma*. Il s'agit des tournures d'hypercodage rhétorique. C'est sur cette « figure imposée » que réside la structure binaire de la *maqāma* classique. Les deux autres caractéristiques sont bien évidemment les personnages et la présence de certaines thématiques précises. L'analyse des thématiques sera au cœur de la deuxième et troisième partie de ce travail.

2.2. Les tournures d'hypercodage rhétorique.

L'une des caractéristiques fondamentales de la *maqāma* classique est l'existence d'un héros dont le récit des aventures et les discours éloquents sont rapportés par un narrateur à l'auteur qui, à son tour, les transmet à ses lecteurs.¹⁰⁹ L'ouverture de toutes les *maqāmāt* d'Hamaḍānī se présente ainsi :

حَدَّثَنَا عِيسَى بْنُ هِشَامٍ قَالَ (...)

'Īsā b. Hišām nous raconta (...)

L'expédient de l'*isnād* fait donc partie de ces éléments qui sont à la base du genre même et qui constitue l'une des « figures imposées » caractérisant ce modèle type de la *maqāma hamaḍānienne*¹¹⁰. La présence de l'*isnād* initial dans les *maqāmāt* classiques semble être le trait principal de ce genre. Pour cette raison, des chercheurs comme Kilito proposeront de ne plus aborder la *maqāma* comme un genre mais plutôt comme une forme marquée principalement par l'utilisation fictive d'une chaîne de transmission partielle. Puisque les textes désignés par le mot *maqāma* ont en commun, d'après le chercheur ce « protocole d'ouverture », il invite de ce fait à considérer que ce protocole leur confère une forme particulière.¹¹¹ D'autres chercheurs ont par ailleurs souligné que les chaînes de transmission fictives ne sont pas un élément que nous rencontrons uniquement dans les *maqāmāt* et

¹⁰⁹ BROCKELMANN, PELLAT 1993, p. 106.

¹¹⁰ ZAKHARIA 2009, p. 87.

¹¹¹ KILITO 1983, p. 11-12 et 27. Kilito part de ce postulat pour résoudre tout problème de définition du genre *maqāma*. Il considère que le seul point commun entre les différents recueils portant le titre de *maqāmāt* serait le protocole d'ouverture, l'*isnād*, cette phrase qui inaugure chaque *maqāma* à la manière des chaînes de transmission.

qu'elles ne constituent pas une caractéristique omniprésente dans tous les textes rattachés à ce genre.¹¹² Quoiqu'il en soit, la présence de l'*isnād* fictif en tête du texte demeure l'un des éléments essentiels et caractéristiques du genre. De plus, elle conférerait aux œuvres en question cette particulière forme bipartite, de *sanad* et *matn* (ce dernier indiquant le cœur du texte, ou le texte tout court), caractérisant les œuvres de *maqāmāt*.

Identifier la présence des tournures d'hypercodage rhétorique à l'intérieur de notre corpus signifie revenir à un indice essentiel et révélateur de positionnement générique, nous permettant de considérer de plus près les ressemblances formelles existant entre notre corpus et les hypotextes de *maqāmāt hamadāniennes* dont plusieurs de nos auteurs disent s'être inspirés.

Malgré la présence de plusieurs ressemblances formelles entre notre corpus et les hypotextes de *maqāmāt* classiques et la présence, en outre, d'indices évidents de positionnement générique, il est intéressant de constater que rares sont les *munāẓarāt* paysagères présentant un *isnād* initial ressemblant aux tournures d'hypercodage rhétorique de la *maqāma* de type *hamadānien*.

Sans aucun doute, la seule œuvre de notre corpus qui présente un *isnād* dans son protocole d'ouverture et reprenant presque à l'identique celui présent dans les *maqāmāt* classiques, est la « Maqāma Manẓariyya » de l'auteur Ibrāhīm b. Muḥammad al-Wazīr (m. 914/1508) déjà citée. La *maqāma* en question s'ouvre avec l'invocation à Dieu suivie par la prise de parole du narrateur, celui-ci nous informe :

حَدَّث أَبُو الْكُرُومِ

« Abū al-Kurūm a raconté »¹¹³

Le texte semble reprendre à l'identique la même tournure ou « protocole d'ouverture » que la *maqāma*. Toutefois, un élément attire notre attention. En effet, nous apprenons qu'Abū al-Kurūm, narrateur homodiégétique et donc personnage fictif du texte, « a raconté », « a rapporté » une histoire. Nous soulignons la généralité du verbe d'ouverture. En utilisant le verbe « حَدَّثَ » (*il a raconté*) nous pouvons déduire que le narrateur homodiégétique n'a pas transmis les discours directement à l'auteur. En effet, contrairement à la *maqāma* classique dans laquelle nous retrouvons un narrateur qui rapporte à l'auteur les événements du protagoniste dont il a été témoin, ce qui nous frappe ici est l'absence de transmission directe du narrateur à l'auteur dans le verbe initial. Nous nous serions plutôt attendus à lire :

« Abū al-Kurūm nous a raconté »

¹¹² ZAKHARIA 2000, p. 111.

¹¹³ AL-WAZĪR, Ms. N°: Or. 2723-Ar.2081, f° 1r°.

Comme c'est d'ailleurs le cas dans l'ouverture de toutes les *maqāmāt* d'Hamaḍānī. Hamaḍānī est en effet témoin de l'histoire qu'on vient de lui raconter. Il l'a en quelque sorte entendue directement. Les aventures d'Abū al-Fath lui ont été racontées à la première personne par 'Īsā b. Hišām.

« Ce qu'Isā transmet, ce sont les discours d'Abū al-Fath. Il n'est cependant pas le transmetteur ultime : ce qu'il énonce est à son tour rapporté par un second transmetteur (...) (qu'on) désigne comme étant Hamaḍānī. La chaîne des transmetteurs pourrait être représentée ainsi : Hamaḍānī ← 'Īsā b. Hišām ← Abū al-Fath ».¹¹⁴

Dans le cas de notre texte nous ne nous retrouvons pas sur le même plan qu'Hamaḍānī. Dans notre passage Abū al-Kurūm rapporte une histoire mais nous ne savons pas exactement à qui.

Un autre texte du corpus présentant une tournure d'hypercodage rhétorique est l'œuvre « Aqrāṭ al-ḡahab fī al-mufaḥḥara bayn al-Rawḍa wa Bi'r al-'Azab », déjà mentionnée.

Le texte s'ouvre sur l'invocation faite à Dieu suivie par la description de la nature au moment de sa renaissance printanière. C'est seulement après cette description introductive que nous arrivons au cœur du texte à travers un *isnād* initial qui procède du narrateur à travers des personnages fictifs, le lecteur est informé au sujet de la dispute née entre les deux personnages protagonistes de l'œuvre, les jardins-quartiers al-Rawḍa et Bi'r al-'Azab, en ce termes :

« (...) *Et le sultan circassien le prince Farağ nous informa et dit : la femme libre m'a rapporté sa chaîne de transmetteurs et dit : le noble descendant du prophète Aḥmad 'Inaba, qui était dans la position la plus éminente de l'isnād, dit : j'ai entendu ce qui s'est produit à propos du débat de préséance entre (les quartiers) al-Rawḍa et Bi'r al-'Azab (...)* »¹¹⁵

L'élément qui attire notre attention dans cet *isnād* est en premier lieu la présence de plusieurs personnages dans la chaîne de transmission. Etant donnée l'étendue de cet *isnād*, comme à vouloir donner davantage de véracité au contenu du texte, il acquiert ici la forme d'une de ces

¹¹⁴ KILITO 1983, p. 127.

¹¹⁵ "وبعد فقد أنبأنا سلطان الجراكسة الأمير فرج قال نبأتنى بسندها الحرة مدرج قالت حدثنا الشريف أحمد عنبه وكان في الاسناد عالي المرتبة قال سمعت في عنفوان الطلب ما اتفق في المفارقة بين الروضة وبئر العزب (...)"
AL-WAZĪR, 'ABDALLĀH B. 'ALĪ, Ms. N°: 3/2364, f° 1r° et N°: Or. 2377-Ar. 1735, f° 1v°.

chaînes de transmission que nous pourrions retrouver en tête d'un *ḥabār* ou d'un *ḥadīṭ* plutôt qu'en début d'une *maqāma*. En effet, la chaîne de transmission passe ici à travers plusieurs personnages sans qu'aucun d'entre eux ne joue pour autant un rôle central, comme protagoniste par exemple, à l'intérieur du texte. Si dans la *maqāma* classique nous retrouvions dans l'*isnād* fictif un narrateur relatant à l'auteur les aventures d'un héros dont il a été le témoin, ici les personnages de l'*isnād* sont des simples figures d'autorité, apparaissant dans le texte certes mais en assumant, à travers leur présence, la simple fonction de donner légitimité, quoique fictive, aux événements narrés.

Un autre texte qu'il faut ici prendre en considération est l'œuvre « *Musāmarat al-rifāq fī munāzara al-qāt wa al-tunbāq* » de l'auteur 'Afīf b. al-Habba Qāḍī. Cette œuvre présente une structure initiale assez bien organisée en différenciant les différentes parties du texte. Contrairement à d'autres textes où nous assistons à une sorte de brouillage entre l'identité de l'auteur et celle du narrateur nous relatant les événements précédant la dispute, ici cette différenciation entre les deux instances narratives est bien opérée. Nous retrouvons une invocation initiale, une *dībāḡa* (introduction) dans laquelle l'auteur explicite la nature et les caractéristiques du texte qui a composé, un récit cadre narratif (tableau pictural initial) et la *munāzara* proprement dite. Il est intéressant de remarquer qu'entre les paroles de l'auteur à la fin de son introduction et le début du récit cadre introductif dans lequel nous passons dans la fiction de l'œuvre, nous retrouvons dans le texte un verbe impersonnel en guise d'*isnād* :

« *On dit que certains lettrés se réunirent dans un endroit agréable (...)* »¹¹⁶

Le verbe *dire* « قال ' يقول » ici dans sa forme passive « *qīla* » (قيل) est traduit par l'impersonnel « *on dit, des gens disent* ».

Aucun transmetteur n'est ici identifiable, autrement que par « quelqu'un a dit », si bien que nous n'avons pas une chaîne de transmetteur venant légitimer le contenu du texte. Nous sommes ici bien loin, évidemment, d'une instance propre à la *maqāma* présentant cette tournure d'hypercodage, toujours la même, procédant du héros, au narrateur vers l'auteur. Ici nous sommes dans la sphère de l'impersonnel. Toutefois la présence de ce verbe constituant comme une jonction entre la *dībāḡa* (introduction) et le récit cadre nous semble assumer dans ce passage précis, la même fonction de l'*isnād* fictif. Il a la fonction d'opérer en effet ce passage du « réel » de la partie introductive de l'auteur vers le discours *rapporté* nous plaçant au cœur même de la « fiction » textuelle.

¹¹⁶ " قيل اجتمع بعض الأدباء في مكان رائع (...) " QĀḌĪ, Ms. N° : 2388, f° 76v°.

Hormis ces trois occurrences nous ne retrouvons pas à l'intérieur de nos *munāẓarāt* paysagères d'autres exemples de tournures d'hypercodage rhétorique si caractéristiques de la structure formelle du modèle type de la *maqāma hamaḍānienne*.

Cet élément nous plonge à l'intérieur de l'une des problématiques majeures de la définition du genre *maqāma* tout au long de la période postclassique. Hämeen-Anttila par exemple souligne comment n'importe quel texte écrit en *sağ'* et présentant un *isnād* commencera à être identifié comme *maqāma* (et cela en dépit des autres caractéristiques formelles et surtout des thèmes abordés). Cette thèse sera défendue à plusieurs reprises par le chercheur :

« In the beginning, maqāmas were understood in vague terms of imitating Al-Hamaḍānī and, since the early twelfth century, Al-Ḥarīrī, but the later we get the more amorphous the term's use becomes and the difference between a Hamaḍānian or Ḥarīrian maqāma and any piece of rhymed prose becomes blurred. Not even the use of a fictitious isnād is always kept in later maqāmas, nor is it restricted to them, and very often it remains the only common feature, besides the use of *sağ'*, between a late text labelled "maqāma" and the work of Al-Hamaḍānī and Al-Ḥarīrī »¹¹⁷.

Toutefois, bien que la présence de l'*isnād* ne caractérise pas seulement les ouvrages de *maqāmāt*, nous soulignons qu'au-delà des définitions données pour décrire le genre, l'*isnād* n'est pas non plus un élément présent constamment. Pendant l'époque postclassique par exemple, objet d'étude de notre travail, l'élément formel *isnād* présente lui aussi quelques problèmes :

« Incidentally, even the formal element of the isnād is problematic. In later maqāmas, the fictitious narrator often bore the name of the author himself and, especially in anthologies and biographical dictionaries, the isnād was sometimes dropped. Hence, e.g., Ar-Rasmī's ([171] d. 1197/1783) Al-Maqāma az-Zulāliyya al-Baššāriyya, as it stands in Al-Murādī's Silk ad-durar (I: 74–77), starts abruptly, without the speaker having been identified in an isnād. »¹¹⁸

¹¹⁷ HÄMEEN-ANTTILA 2012, p. 6.

¹¹⁸ *Ibid.*

Hämeen-Anttila relève ici une première caractéristique que nous avons déjà soulignée dans l'analyse de nos introductions, c'est-à-dire la confusion existant dans certains textes de période postclassique au niveau de l'énonciation. Cette confusion réside surtout dans l'identité de l'auteur et celle du narrateur (the fictitious narrator often bore the name of the author himself). A cela nous devons aussi ajouter l'absence de l'*isnād*, qui d'après Hämeen-Anttila, est attestée dans plusieurs autres textes de la même époque. Rappelons-nous, que celui-ci n'est pas un élément constitutif de la *munāẓara*, mais il est certainement un élément essentiel et formel du modèle type de la *maqāma hamaḍānienne*.

Nous avons vu ci-dessus l'une des premières caractéristiques des ressemblances formelles : l'*isnād*. Nous avons également évoqué l'écriture en *sağ'* mais aussi l'existence, dans notre corpus, de *maqāmāt* entièrement composées en vers. Il nous reste à analyser maintenant l'autre élément formel de la *maqāma*, le duo narrateur/héros et plus généralement les personnages protagonistes de nos textes.

2.3. Les personnages

Le genre *maqāma* se définit, entre autres, par la présence de personnages humains à l'intérieur du récit. L'un des éléments constitutifs même de la *maqāma* classique, sur lequel toutes les définitions données jusqu'à maintenant concordent, est la présence d'un narrateur humain et d'un héros éloquent aux caractéristiques picaro-mendiantes et avec une certaine attitude à la ruse et à l'escroquerie. La présence des personnages humains, protagonistes des événements narrés dans les *maqāmāt*, héros et narrateur, semblent constituer l'élément sur lequel, plus que d'autres, la théorie littéraire fonde l'identification du genre *maqāma*. Toutefois il s'agit encore de tendances. Cette conception découle toujours du modèle type de la *maqāma hamadhānienne*. En effet, dans les *maqāmāt* de Hamaḍānī nous retrouvons toujours un narrateur, 'Īsā b. Hišām et, un héros Abū al-Faṭḥ al-Iskandarī. Ḥarīrī suivra la même démarche entamée par son prédécesseur, avec un narrateur appelé Ḥārīt b. Hammām et un héros prénommé Abū Zayd al-Sarūjī. Ḥarīrī viendra fixer une caractéristique qui sera désormais considérée comme le trait essentiel de la *maqāma* classique.

En effet, contrairement à ce qui se passe dans l'occident islamique (en al-Andalous en particulier), l'œuvre de Ḥarīrī jouira en orient d'une renommée sans égale et c'est à travers son recueil de *maqāmāt*, commenté et imité, que ce « nouveau » genre sera connu les lettrés des siècles à venir. Toutefois une certaine critique a remarqué comment l'œuvre de Ḥarīrī est venue restreindre, surtout au niveau des thématiques, la pluralité et la richesse des

caractéristiques présentes dans la *maqama* d'origine de Hamaḍānī¹¹⁹. Quoi qu'il en soit le modèle de la *maqāma* de Ḥarīrī constituera, en orient, le seul modèle connu dans lequel puiser pour les compositions à venir :

« It was only after al-Ḥarīrī that the genre really caught fire. In the century following al-Ḥarīrī, there were almost 40 *maqama* writers, many of them from the East. The impact of al-Ḥarīrī's personal success may have been decisive factor in this development, although it was naturally made possible only by the general rhetoricization of literary taste (...) The influence of al-Ḥarīrī's *maqamas* dominates the field in the East (...) After al-Ḥarīrī the consensus started developing and the general idea came to be the *maqamas* were what al-Ḥarīrī had written. One might deviate from his course but it was a deliberate change from the accepted model ». ¹²⁰

Après les périodes successives de Hamaḍānī mais surtout de Ḥarīrī, les écrivains essayèrent d'égaliser leur maître en imitant leur production. Cette imitation ne se bornera pas seulement aux thématiques de ces textes mais aussi à leur structure formelle, dont celle des deux personnages, narrateur et héros. Le choix des deux personnages sera une constante dans la plupart des productions de recueils de *maqāmāt* dans les siècles à venir.

Nous constatons que le réinvestissement de cette caractéristique formelle se fondant sur un régime d'imitation ne se limite pas seulement à la simple (ré)proposition de la figure du narrateur et du héros ; en effet, force est de constater que ces personnages, présents dans la plupart des recueils de *maqāmāt*, possèdent le plus souvent des noms similaires ou mieux, construits sur des schèmes identiques. Cette caractéristique reliera de nombreux textes de *maqāmāt* de différentes aires géographiques à travers les siècles.

Des chercheurs comme Katia Zakharia ont montré la relation étroite existant entre les noms des protagonistes dans les recueils de *maqāmāt* de Hamaḍānī, Ḥarīrī en le mettant en relation avec un autre auteur, Ibn al-Ṣayqal al-Ġazarī (m. 701/1301) qui composa des *maqāmāt* sous le titre de *maqāmāt zayniyya*. La chercheuse a souligné que les noms des héros, Abū al-Faṭḥ al-Iskandarī (Hamaḍānī), Abū Zayd al-Sarūġī (Ḥarīrī) et Abū Naṣr al-Miṣrī (Ibn al-Ṣayqal), contiennent tous un adjectif formé sur la base d'un toponyme (al-Iskandarī, l'Alexandrin, al-Sarūġī, de Sarūġ et al-Miṣrī, l'Égyptien). De plus, il y aurait une similitude entre *fath* « conquête », présent dans le nom du héros de Hamaḍānī, et *naṣr* « victoire »,

¹¹⁹ HÄMEEN-ANTTILA 1997, p. 577-599.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 178-179.

présent dans le nom du héros d'Ibn al-Şayqal¹²¹. Entre les trois recueils, il est également possible de trouver d'autres similitudes. En effet, les noms des héros et des narrateurs sont tous formés à partir de la même forme morphologique : « Abū al-Fa'al » pour le héros, et « al-Fā'il ibn Fa'al » pour le narrateur : 'Īsā Ibn Hišām pour Hamaḍānī, Ḥarīṭ Ibn Hammām pour Ḥarīrī et al-Qāsim Ibn Ğiryāl (al-Dimaşqī) pour Ibn al-Şayqal.

Cette tradition se poursuivra pendant les siècles à venir et il n'est pas étonnant de découvrir qu'un lettré yéménite du XVIII^e siècle, Bā 'Abbūd al-'Alawī¹²², auteur de cinquante *maqāmāt* portant le titre de « Maqāmāt hindiyya » (ou « Maqāmāt naẓariyya » selon une autre tradition), se situe dans la tradition entamée par ses prédécesseurs. Il crée deux personnages humains fictifs, un narrateur et un héros et il confère lui aussi une même forme morphologique et sémantique à ses personnages. De ce fait, il appelle le héros Abū al-Zafar al-Hindī (Abū al-Fa'al), nom composé à partir d'un gentilé *al-hindī*, l'Indien, et *zafar* « succès, victoire », synonyme de *fath* et *naşr* vus plus haut; et le narrateur s'appelle al-Nāşir b. Fattāḥ (al-Fā'il ibn Fa'al) nom contenant, entre autres, les radicaux *fath* et *naşr* qui nous rappellent, comme mentionné par Katia Zakharia au sujet du nom du fils d'Ibn al-Şayqal¹²³, le célèbre premier verset de la sourate al-Naşr : « iḏā ġā'a naşr Allah wa al-fath » (Coran 110 :1).

¹²¹ ZAKHARIA 2009, p. 75.

¹²² Abū Bakr b. Muḥsin Bā 'Abbūd al-'Alawī (m. début du XVIII^e s.). Nous avons très peu d'informations concernant la vie de cet auteur. Nous savons qu'il était originaire du Hadramaout mais que, très jeune, il quitta le Yémen pour l'Inde, comme nombre de Yéménites à son époque. Il se serait installé dans la ville indienne de Surate (ville du Gujarat actuel), où il vécut entre 1120/1708 et 1135/1722, se maria et eut trois enfants. Selon l'éditeur de ses *maqāmāt*, al-Ḥibšī, l'auteur se serait engagé dans l'armée, comme la plupart des gens de la diaspora hadramie dans le continent indien. Concernant la composition de ses cinquante séances, les sources nous informent qu'elles ont été composées autour de l'année 1128/1715. Pourtant nous ne connaissons pas la date de sa mort, ni ne savons s'il resta en Inde ou si, au contraire, il retourna au Yémen avant de mourir. Concernant ses *maqāmāt*, celles-ci obéissent parfaitement aux normes de la *maqāma* classique en suivant une structure qui adhère au modèle hamaḍānien. Cette continuité est également visible dans les thématiques abordées par ces textes, privilégiant les éléments picaresques, mendiants et philologiques. L'œuvre se situe dans une dynamique d'imitation des illustres prédécesseurs au point que certains textes reprennent à l'identique des épisodes présents dans les *maqāmāt* de Ḥarīrī. Toutefois, des éléments d'innovations sont remarquables. Avant tout, le choix stylistique. La langue employée par l'auteur se caractérise par un vocabulaire simplifié et l'absence de figures de style alambiquées. L'emploi d'une langue simplifiée est d'ailleurs intentionnellement voulue par l'auteur et il explique les raisons de ce choix dans le préambule. D'autres éléments d'innovations sont le cadre indien où se déroulent tous les événements narrés et, encore, la présence de plusieurs passages de type descriptifs. L'œuvre constitue dans le même temps une rupture par rapport à la production des *maqāmāt* yéménites durant la période postclassique, caractérisée, nous l'avons vu, par une prolifération de textes suivant plutôt la forme des *munāẓarāt*. Le recueil de cet auteur, fort influencé par Ḥarīrī, ne fait pas l'objet d'une analyse dans le présent travail où nous avons décidé, en revanche, de nous borner à la production de *maqāmāt* de type *munāẓara* paysagère, très prolifique au Yémen pendant cette époque. Nous renvoyons le lecteur vers les copies de manuscrits de l'œuvre en question contenues à l'intérieur du CD du présent travail : BĀ 'ABBŪD AL-'ALAWĪ : Ms. N° DEL AR 1278, f° 1r°-149v ° (British Library). Cette œuvre a également fait l'objet d'une édition critique parue en 1998, nous renvoyons le lecteur vers la notice bibliographique : BĀ 'ABBŪD AL-'ALAWĪ, 1998. Pour une vue d'ensemble quant au contenu de l'œuvre et pour plus d'informations concernant les autres manuscrits de l'œuvre voir : SAITTA 2014.

¹²³ ZAKHARIA 2009, p. 75.

Cette tradition des deux personnages humains qui, rappelons-nous, sont une caractéristique majeure mais pas une constante dans toutes les productions de *maqāmāt*, se poursuivra jusqu'à l'époque moderne. Un exemple est sans aucun doute donné par l'auteur Aḥmad Fāris al-Šidyāq (m. 1887) qui publiera un ouvrage intitulé *al-Sāq 'alā al-sāq* dans lequel sont insérés quatre *maqāmāt*. Conformément à l'usage classique le plus répandu, chaque *maqama* de Šidyāq porte un titre mais ce qui est intéressant est encore une fois le choix des personnages. En effet dans ces *maqamat* nous retrouvons un héros, prénommé al-Fāryāq qui, comme Katia Zakharia l'a souligné, est un mot-valise, composé à partir des prénoms et patronyme de **Fār**/is al-Šid/**yāq**, ce qui donnerait lieu à un dédoublement faisant vivre l'auteur tant dans le narrateur que dans le héros¹²⁴. Et un narrateur portant le nom de al-Hāris Ibn Hiṭām qui, construit toujours à partir du même schème de dérivation, fait, d'une manière pas trop cachée, un clin d'œil aux illustres exemples du passé.

Toutefois, si la présence du narrateur et du héros est très récurrente, elle n'est pas pour autant attestée dans tous les textes étiquetés comme étant des *maqāmāt*. Cette caractéristique, déjà soulignée par Hämeen-Anttila (« One might deviate from his course but it was a deliberate change from the accepted model »¹²⁵) marque une prééminence du rapport de transformation sur celui d'imitation à partir d'un certain moment. Par exemple, dans les *maqāmāt* d'al-Zamaḥṣārī (m. 538/1144), l'auteur reprend certaines caractéristiques propres au genre, notamment l'écriture en *sağ'* et des indices sûrs de positionnement générique sont aussi présents : les textes sont définis dans le préambule par l'auteur comme étant des *maqāmāt* et ils sont au nombre de cinquante regroupés à l'intérieur d'un seul recueil, en suivant désormais le nombre canonique de textes présents dans chaque recueil de *maqāmāt*. Toutefois chez l'auteur nous retrouvons des variations par rapport au modèle original qui peuvent être l'absence d'*isnād*, l'absence d'un véritable récit (en effet les textes se présentent comme des exhortations et ils sont très semblables, quant au contenu, aux *maqāmāt* exhortatives *Ahwāziyya* 11 et *Wa'ziyya* 26, présentes dans le recueil d'Hamaḍānī) et surtout nous ne retrouvons qu'un héros, prénommé Abū al-Qāsim, qui est le *kunya* de l'auteur même, Abū al-Qāsim Maḥmūd b. 'Umar al-Zamaḥṣārī¹²⁶. La présence de ce protagoniste à la nature semi-fictionnelle nous rappelle ces textes où nous retrouvons un narrateur homodiégétique qui est en réalité l'auteur, ou son double, caractérisant aussi certains textes de notre corpus. Nous avons parlé à ce propos d'ambiguïté ou de brouillage identitaire au niveau textuel entre la nature du narrateur et celle de l'auteur.

¹²⁴ ZAKHARIA 2005, p. 499.

¹²⁵ HÄMEEN-ANTTILA 1997, p. 179.

¹²⁶ HÄMEEN-ANTTILA 2002, p. 180.

Un autre exemple célèbre est celui de l'auteur égyptien al-Suyūṭī (m. 911/1505) qui en se dispensant de la figure du narrateur et du héros, utilisa le genre *maqāma* sous forme de dialogue pour traiter de sujets divers : parler de parfums, de fruits et de fleurs, en faisant de ce fait de la *maqāma* un genre similaire de la *munāẓara*. Il s'agit d'une étape essentielle de l'évolution du genre fondée sur le régime de la transformation (selon l'approche proposée par Schaeffer que nous exposerons plus bas) plus que de l'imitation. Cette évolution du genre par transformation est encore plus évidente pendant l'époque postclassique. En effet, nombreux sont les textes qui, surtout à partir du XVIII^e siècle, bien que désignés comme étant des *maqāmāt*, présentent en réalité les mêmes caractéristiques internes du genre *munāẓara* :

« In general, the definition of *maqama* remained broad in the eighteenth century (...) Especially the *maqama* and the *munāẓara* became more and more contaminated with each other. Late *munāẓara* authors often use a fictitious narrator which makes the *munāẓara*, in practice, identical with the *maqama* »¹²⁷.

C'est bien évidemment aussi le cas et la problématique de notre corpus de *maqāmāt* de type *munāẓarāt* paysagères. En effet, une analyse des titres et des indices de positionnement génériques donnés dans les préambules par les auteurs nous permettra par la suite de revenir sur cette ambiguïté nominale existante entre *maqāma* et *munāẓara*.

Les *maqāmāt* de type *munāẓarāt* paysagères objet d'étude de notre travail, marquent une évolution dans le genre *maqāma*, et cela est visible en premier lieu dans le choix des personnages (entités inanimées) et des thématiques. Nous avons l'impression que les deux genres, *maqāma* et *munāẓara*, s'interpénètrent au point que l'un des deux « avale » ou englobe l'autre dans certaines œuvres et que la désignation générique en subisse l'influence. Nous reviendrons sur ce point dans le chapitre suivant. Les personnages humains sont bel et bien présents à l'intérieur de notre corpus mais contrairement à la *maqāma* classique où nous retrouvons des personnages à l'entité bien définie, dans nos passages il s'agit toujours d'un groupe de gens, souvent des lettrés, ceux-ci n'apparaissant que dans le récit cadre, au moment de l'inanimé, et ils ne présentent aucune des caractéristiques formelles ou thématiques que l'on prête généralement aux deux personnages, héros et narrateur, des *maqāmāt* classiques. Leur fonction, lorsqu'ils sont présents, est celle de présenter un récit cadre initial pouvant servir de fond au début du débat de préséance et d'anticiper l'épiphanie des éléments naturels personnifiés. Mais surtout, nous ne retrouvons pas dans nos textes ce duo narrateur/héros si

¹²⁷ HÄMEEN-ANTTILA 2002, p. 346.

caractéristique du genre. Pour ce qui est du héros, celui-ci est complètement absent dans nos textes. Avec lui, comme nous le verrons dans la deuxième partie de ce travail, l'ensemble des caractéristiques et des thématiques picaro/mendiantes le caractérisant. Dépourvu de tout nom, dans certains textes, *alter ego* de l'auteur dans d'autres, le narrateur, est en revanche, quant à lui, bien présent dans notre corpus. A la seule exception d'Abū al-Kurūm dans la « Maqāma Manzarīyya », celui-ci n'a jamais de nom propre, et cela est compréhensible dans la mesure où la plupart de nos textes ne présentent pas d'*isnād* initial, moment de prédilection nous délivrant les informations essentielles sur la chaîne de transmission et donc sur le narrateur même. Ce n'est pas par hasard que le seul texte dont nous connaissons le nom du narrateur soit le seul présentant une tournure d'hypercodage rhétorique aboutie parmi les textes de notre corpus. Celui-ci n'est pas calqué sur la même forme de dérivation que les autres noms de la tradition (al-Fā'il ibn Fa'al), mais il ne s'agit pas d'une règle ponctuelle, comme nous l'avons vu, attestée pour les noms de tous les personnages de *maqāmāt*. Il y a une autre caractéristique qui différencie le narrateur de la tradition de la *maqāma* classique avec les narrateurs de notre corpus. Comme déjà évoqué à plusieurs reprises, le narrateur ne se retrouve normalement pas à l'intérieur d'un seul texte, d'une seule *maqāma*, il est le narrateur homodiégétique, de tout un recueil, il ouvre toutes les cinquante-deux maqamat d'Hamaḍānī, cinquante pour Ḥarīrī ou pour Bā 'Abbūd al-'Alawī, juste pour nous rapprocher un peu plus de notre milieu yéménite. Dans ces œuvres les narrateurs sont des protagonistes, ils vivent les actions et les aventures, ils déambulent à travers différents pays toujours en rencontrant le héros dont suit les vicissitudes. Le lecteur suit leur évolution, leur histoire, du début à la fin à travers l'œuvre plus étendue qu'un simple texte isolé caractérisant notre corpus. Mais l'élément peut-être le plus saillant est que le narrateur (homodiégétique) est dans la *maqāma* classique un personnage présent généralement du début jusqu'à la fin du récit. Dans les *maqāmāt* de type *munāẓarāt* paysagères en revanche il ouvre le texte, il est même le responsable de la naissance du débat, il crée le débat ou même les personnages (dans les textes où il est l'*alter ego* de l'auteur) mais sa présence en tant que personnage est destinée à disparaître une fois le récit cadre terminé. Sa présence n'est plus convoitée dans le royaume de la nature personnifiée.

CHAPITRE III : Hypertextualité et positionnement générique : étude du paratexte

1. Les indices de positionnement générique dans les paratextes de notre corpus

Dans le présent chapitre nous voulons analyser les textes de notre corpus du point de vue de la généricité et cela en prenant en considération les paratextes de ces œuvres, c'est-à-dire les titres et les introductions.

D'après certains chercheurs comme Hämeen-Anttila, nous ne pouvons pas identifier un genre par le simple étiquetage générique donné dans le titre par l'auteur ni par la simple revendication d'appartenance explicitée par l'auteur dans son introduction et il invite à considérer en premier lieu la présence de trois critères internes aux textes :

« The self-definitions being often misleading and a native theoretical definition lacking, we are left with another possibility. We have to define the genre on the basis of internal criteria and take the titles of the texts as of only secondary importance. Thus, many texts labelled *maqāmas* need not be taken by us to belong to the genre and, vice versa, we may add texts which are not called *maqāmas* but which do fulfil the requirements of the genre as we define it. Without going into more details here, let it suffice to say that I understand three features as the cornerstones of a *maqāma*, viz. a fictitious *isnād* (or, at least, an implicitly fictitious scene of narration), a fictitious hero (often, but not always, accompanied by a fictitious narrator who may use the name of the author) and, finally, the use of *sağ'*. It should be emphasized that we cannot limit the genre to the picaresque *maqāma*, which is the most famous but not the only, nor even the most popular, subgenre »¹

Nous ne partageons pas cet avis et nous croyons en revanche que les indices de positionnement générique dans les titres et dans les préambules des œuvres constituent un élément essentiel pour l'identification du genre et précisent la situation des textes vis-à-vis de l'horizon d'attente.² Le chercheur invite à considérer que ces trois éléments au moins soient réunis dans les textes afin de pouvoir parler de *maqāma*. La présence de ces éléments apparaît tout de même aléatoire. Le premier élément préconisé est la présence de l'*isnād* fictif, et s'il est absent, il doit y avoir au moins quelque élément qui opère ce passage à la sphère de la fiction. Le deuxième élément est un héros fictif, lui aussi très souvent attesté mais dont la

¹ HÄMEEN-ANTTILA 2012, p. 6.

² DEHEUVELS 2010, p. 144.

présence n'est pas systématique dans les textes et dont l'identité peut être parfois confondue avec celle de l'auteur même. (Ce qui est d'ailleurs le cas dans certaines *munāẓarāt* analysées de notre corpus plus haut). Et enfin, la présence du *sağ'* est également nécessaire.

Comme nous l'avons dit plus haut, cette position ne prend pas en considération le fait qu'il ne peut exister une définition absolue d'un genre échappant à l'histoire et à l'évolution. En effet, tout genre est évolutif dans sa forme :

« (...) On a en effet trop souvent tendance à identifier la généricité à un de ses régimes, à savoir le régime de la reduplication, alors que le régime de la transformation générique (donc de l'écart générique) est tout aussi important pour comprendre le fonctionnement de la généricité textuelle »³

Cela montre comment un genre se façonne et se transforme à travers les siècles. Et la *maqāma*, tout comme les autres genres, se prête mal à tout type de définition essayant de la réduire à une série de caractéristiques formelles ou thématiques. A ce propos Katia Zakharia souligne :

« Les définitions proposées depuis plus de deux siècles présentent des points de similitudes considérables, en cela qu'elles tentent toutes de rattacher la *maqāma* à une forme ou à un genre considérés comme présentant un caractère universel. (...) elles présentent le même défaut méthodologique. Elles considèrent qu'un genre, une fois défini, quelle que soit l'époque à laquelle il est né et la culture dont il émane, acquiert un caractère archétypal, qui en fait un modèle absolu pour tous les temps. »⁴

Ce type d'approche et de classement aboutit à ce qu'on appelle la définition d'une *maqāma*-type, d'une *proto-maqāma*, s'appuyant sur la représentation idéologique de l'universalité des genres littéraires. Ce modèle repose, nous l'avons vu, sur la présence de la phrase inaugurale, une structure binaire *sanad/matn* reprenant celle d'un *ḥabar*, la prose rimée, mais aussi à des thématiques liées à la ruse, à la mendicité et au prêche⁵.

³ SCHAEFFER 1986, p. 202-203.

⁴ ZAKHARIA 2000, p. 108.

⁵ Rappelons-nous que ce modèle type de la *maqāma hamaḍānienne* est défini à posteriori à partir du plus grand nombre de *maqāmāt* composées par Hamaḍānī. Mais à l'état actuel de la recherche il existe plusieurs types de textes appelés *maqāmāt* dont il est difficile de dire s'ils constituent des étapes dans la genèse d'un seul genre, différentes déclinaisons d'un même genre ou, et cela surtout pendant l'époque postclassique, des genres homonymes, mais différents.

Ce type d'approche qui vise à donner une définition unique et absolue (impossible à trouver) du genre *maqāma* ne peut pas expliquer l'évolution du genre surtout à l'époque postclassique. En effet, nous savons que des œuvres appartenant au genre *munāẓara* commenceront pendant l'époque postclassique à être définies comme étant des *maqāmāt*. Or, seul le régime d'évolution par transformation nous permet de comprendre comment l'appellation de *maqāma* devient englobante au point de s'étendre à la *munāẓara*. En effet, nous avons l'impression que l'un comment à inclure l'autre, à l'englober. Nos textes de *maqāmāt* de type *munāẓarāt* paysagères sont un exemple évident de ce processus de transformation générique caractérisant le genre et qui trouve son apogée au XVIII^e siècle :

« Further slackening in the definition of maqama is seen in the wide variety of these texts and their subject matter: any text using rhymed prose was very easily called a maqama. Especially the maqama and the *munāẓara* became more and more contaminated with each other. Late *munāẓara* authors often use a fictitious narrator which makes the *munāẓara*, in practice, identical with the maqama. Thus, e.g., Ahlwardt (1895), no. 8592, is an anonymous *munāẓara* between Grapes and Dates which starts with an *isnād* “we have been told by Abū’l-Qāsim at-Tawwāb that Abū ‘Abdallāh al-Bawwāb (...)” where the neatly rhyming names in the *isnād* leave little doubt that the *isnād* is fictitious. – The same tendency continues in the nineteenth century, as we can see from, e.g., the *Maqāma fī l-mufākhara bayna Ḥimṣ wa-Ḥamāh* by ar-Rāfi ‘ī (d. 1230/1815) »⁶

Cette tendance soulève l'une des problématiques majeures de la littérature arabe postclassique, pour savoir où ces textes se situent génériquement. En effet ces textes présentent toutes les caractéristiques propres au genre *munāẓara* tout particulièrement pour ce qui est de leur contenu. Toutefois ils ne manquent pas de présenter plusieurs interférences avec un autre genre, celui de la *maqāma*.

Face à cette situation, il est nécessaire de prendre du recul et d'interroger la démarche elle-même en la situant dans les perspectives théoriques de renouvellement de la réflexion générique. Pouvons-nous juger et classer une œuvre de la période postclassique en fonction de ce que serait la définition de la *maqāma* classique ? Jean-Marie Schaeffer a expliqué comment :

⁶ HÄMEEN-ANTTILA 2002, p. 346.

« Le texte en tant qu'il surgit à un moment n'appartient évidemment pas à un genre tel qu'il est constitué rétrospectivement »⁷.

Il est donc vain de se lancer dans toute sorte d'exercice de classification rétrospective. Les genres sont en effet historiquement circonscrits, l'idée même de genre a-historique est une vue de l'esprit et nous ne pourrions pas envisager l'existence d'une *maqāma* transhistorique en fonction de laquelle seraient jugés des textes de la période postclassique / prémoderne. Nous ne pouvons pas en réalité affirmer qu'un texte de la période en question est une *maqāma* ou ne l'est pas, est une *munāẓara* ou ne l'est pas, sans installer la réflexion dans le champ de l'évolution historique des genres. A ce propos dans un article portant sur les problèmes de généricité de l'œuvre d'al-Muwayliḥī, auteur de la *Nahḍa*, et de son rapport avec le genre *maqāma*, Luc Deheuvels fait des considérations très intéressantes qui orientent aussi notre travail et le rapport que nos textes entretiennent avec le genre *maqāma/munāẓara/mufāḥara*, il dit :

« Enfin, plutôt que d'envisager dans l'absolu un « modèle générique » de la *maqāma*, ou du roman, par rapport auquel le texte d'al-Muwayliḥī pourrait être évalué, il vaut mieux considérer que l'auteur, en écrivant, n'a pas tant en référence un modèle extérieur, une matrice d'où son texte dériverait comme d'un algorithme métatextuel. Il agit bien plutôt en reprenant et en transformant l'ossature formelle, narrative, thématique, idéologique d'hypotextes »⁸.

Dès lors nous pouvons observer comment dans le cas de la composante générique :

« Tout texte modifie « son » genre : la composante générique d'un texte n'est jamais (sauf exceptions rarissimes) la simple reduplication du modèle générique constitué par la classe de textes (supposés antérieurs) dans la lignée desquels il se situe. Au contraire, pour tout texte en gestation le modèle générique est un « matériel » parmi d'autres sur lequel il « travaille ». C'est ce que j'ai appelé l'aspect dynamique de la généricité en tant que fonction textuelle. Cet aspect dynamique est aussi responsable de l'importance de la dimension temporelle de la généricité, son historicité ».⁹

⁷ SCHAEFFER 1986, p. 198.

⁸ DEHEUVELS 2010, p. 142.

⁹ SCHAEFFER 1986, p. 197.

Face aux difficultés que l'époque, objet d'étude de notre travail, pose concernant la difficulté de l'attribution générique de ces textes, il serait plus efficace que partout ailleurs de se concentrer pour étudier la généricité de cette production littéraire sur le régime de la transformation préconisé par Jean-Marie Schaeffer.

Déjà dans le chapitre précédent nous avons vu comment d'un point de vue purement formel nos textes entretiennent certaines similitudes mais aussi des divergences importantes avec les hypotextes de *maqāma* de type *hamadānien*.

En suivant cette approche nous avons déjà proposé une analyse générique de nos textes en prenant en considération trois éléments structuraux qui nous paraissent plus que d'autres être essentiels afin de comprendre la nature de ces textes : les tournures d'hypercodage rhétorique (*isnād*), les personnages (sous l'angle de leur fonctionnement à l'intérieur des textes en comparaison au duo narrateur/héros des *maqāmāt* classiques) et la présence du *sağ'*. Toutefois pour comprendre encore mieux quelles relations ces textes de *munāẓarāt* paysagères entretiennent avec le genre *maqāma* nous devons aussi prendre en considération d'autres éléments comme les indices de positionnement générique dont ces textes sont porteurs dans leurs paratextes. Une telle analyse ne nous permettra pas de dissoudre tout doute quant à la nature générique de ces textes, mais elle nous permettra, et c'est au moins ce que nous voulons espérer, de donner un aperçu au plus près de la nature de ces textes. Pour ce faire, nous prendrons en considération les titres de ces œuvres et ensuite les introductions où les auteurs nous décernent des informations essentielles. Cette analyse visera à mettre en évidence les liens de transtextualité en réinsérant ces œuvres dans le réseau textuel dans lequel elles sont prises. Cette lecture transtextuelle rendra compte d'un ensemble de ressemblances textuelles et formelles. Enfin nous mettrons en évidence les liens de transtextualité à travers l'identification des rapports de filiation de textes à textes.

1.1. Les titres

Le titre d'une œuvre littéraire est porteur d'une information. Il peut contenir la trame de l'ouvrage et déjà délivrer des informations précieuses utiles à la compréhension du récit. L'étude des titres, à savoir la *titrologie* d'une œuvre littéraire, science linguistique à tort trop marginalisée, offre souvent la première occasion d'apercevoir l'ouvrage dans toute sa complexité. En effet le titre n'est pas un élément autonome et indépendant du texte, comme Hoek le dit :

« Le titre ouvre le texte et en constitue le point de départ naturel. Le titre se trouve dans un rapport paradigmatique avec le texte, dont il constitue un

résumé, au moins, partiel (...) Ensuite, le titre constitue cette partie du texte par laquelle celui-ci s'affiche et s'offre ouvertement à la lecture »¹⁰

La fonction du titre est donc celle de donner certaines informations aux destinataires quant au contenu. Il délivre des données importantes sur les personnages protagonistes, informe les lecteurs sur la situation qu'ils s'apprêtent à lire, et parfois, et cela nous intéresse tout particulièrement, il pose les repères situant l'œuvre dans un genre bien défini.

Or, d'après nous, pour comprendre plus en profondeur la nature des titres de notre corpus, il faut reprendre la théorie développée par Gérard Genette selon laquelle il faut opérer dans le titre une distinction entre *titres thématiques* et *titres rhématiques*¹¹. Genette reprend les concepts linguistiques de *thème* (« ce dont nous parlons ») et celui de *rhème* (« ce que nous disons ») pour les transposer sur le plan de l'analyse des titres. Ce faisant, il distingue les *titres thématiques* qui, répondant à la question *quoi* (quel en sera le sujet ?), indiquent le « contenu » du texte des *titres rhématiques* qui, plus *génériques* et *formels*, répondent à la question *comment* (comment le texte se constitue ?) et identifient le genre d'une œuvre. Le titre d'une œuvre peut également être un titre mixte. Ce dernier comporterait de manière clairement séparée, un élément *rhématique* (générique) et un élément *thématique*. Selon Genette, tous les titres de ce type commencent par une désignation du genre, et donc du texte, et se poursuivent avec la désignation du thème. Bien évidemment ce qui nous intéresse pour l'entreprise de notre analyse est avant tout l'identification de l'élément *rhématique*, nous permettant d'identifier clairement le positionnement générique de ces textes :

« Comme nous l'avons déjà entrevu, l'indication générique est une annexe du titre, plus ou moins facultative et plus ou moins autonome selon les époques ou les genres, et par définition rhématique, puisque destinée à faire connaître le statut générique intentionnel de l'œuvre qui suit »¹²

La plupart des textes de notre corpus présentent un indice de positionnement générique dans leur titre. Comme nous le verrons, d'après ces titres certaines œuvres sont à identifier comme étant des *maqāmāt*, certaines autres comme étant *munāẓarāt*, beaucoup sont des textes qui portent la désignation générique de *mufāḥara*.

Nous signalons que certains textes mêlent à l'intérieur de leurs titres les différents désignateurs génériques. Nous avons déjà signalé plus haut, en nous appuyant sur la citation

¹⁰ HOEK 1998, p. 2-3.

¹¹ GENETTE 1987, 54-97.

¹² *Ibid.*, p. 89-90.

de Hämeen-Anttila, que cette caractéristique est très récurrente pendant la période postclassique surtout à partir du XVIII^e siècle dont la plupart des textes de notre corpus font partie. Au-delà de la simple identification générique présente dans les titres, il est intéressant de se poser aussi des questions sur ce que ces désignateurs peuvent réellement signifier à l'intérieur de ces titres, sur ce qu'ils nous disent à propos de la nature générique de ces œuvres et s'ils acquièrent ou pas dans toutes les occurrences une valeur *rhématique* ou bien *thématique*.

La première remarque que nous pouvons faire à propos de ces titres est que contrairement à notre attente, dans le choix de textes de *maqāmāt* de type *munāẓarāt* paysagères faisant partie de notre corpus le désignateur générique le plus récurrent dans les titres n'est ni le terme *maqāma* ni le terme *munāẓara* mais celui de *mufāḥara*. Nombreuses sont les œuvres portant ce désignateur générique dans leurs titres, comme par exemple : « Kāšifa al-ḡumma fī *al-mufāḥara* bayn al-naḥla wa al-karma », « Aqrāṭ al-ḍahab fī *al-mufāḥara* bayn al-Rawḍa wa Bi'r al-‘Azab », « Tarwīḥ al-awqāt fī *al-mufāḥara* bayn al-qahwa wa al-qāt », « Dībāḡ kasrā fī *al-mufāḥara* bayn Abi ‘Arīš wa al-Zahrā’ ». Le désignateur générique « *mufāḥara* » peut également se trouver en tête de titres beaucoup plus simples comme : « *al-Mufāḥara* bayn al-šama’dān wa al-qindīl », « *al-Mufāḥara* bayn al-šam’a wa al-sirāḡ », « *al-Mufāḥara* bayn al-Rawḍa wa Bi'r al-‘Azab », « *al-Mufāḥara* bayn al-‘inab wa al-naḥl », « *al-Mufāḥara* bayn al-Azīb wa al-Šimāl », « *al-Mufāḥara* bayn Ġibla wa Ibb » pour donner quelques exemples. Cette tendance est aussi observable dans beaucoup d'autres textes de la même époque composés au Yémen mais qui ne sont pas rentrés dans le choix de notre corpus car la description paysagère n'y occupe pas une place centrale.

Parmi ces textes, et juste pour donner d'autres exemples, nous pouvons citer les œuvres : « al-Kalima al-muḥkama fī *al-mufāḥara* bayn al-ḥurra wa al-ama » de l'auteur Ša'bān b. Salīm ‘Uṭmān (m. 1149/1736), « *al-Mufāḥara* bayn al-‘aḡā’iz wa al-banāt » de l'auteur ‘Alī b. Ḥasan b. ‘Alī b. al-Ḥusayn al-Ḥafanḡī (m. 1180/ 1766) (il s'agit du même auteur que celui du débat de préséance, écrit en vers, opposant les personnages/jardins Rawḍa et Bi'r al-‘Azab), « *al-Mufāḥara* bayn al-ṭawr wa al-ḥimār » de l'auteur ‘Umar b. ‘Abdallāh al-Mu‘allimī (m. 1178/1764).

A côté du terme *mufāḥara*, largement employé comme les exemples ci-dessus le montrent, nous retrouvons l'autre désignateur générique, synonyme en quelque sorte du premier, mais plus apte, à notre avis, à désigner la nature de ces textes : *munāẓara*. Parmi les

exemples nous retrouvons l'œuvre « Musāmarat¹³ al-rifāq fī *al-munāẓara* bayn al-qāt wa al-tunbāq » déjà analysée plus haut, un autre exemple est celui du texte « *al-Munāẓara* bayn Šibām wa Šan‘ā’ »¹⁴ d'un auteur inconnu dont il nous est parvenu malheureusement que quelques lignes d'un manuscrit aujourd'hui conservé à la bibliothèque ambrosienne de Milan, opposant vraisemblablement les deux villes yéménites de Shibam et de Sanaa. Nous soulignons aussi un autre exemple, celui d'un débat de préséance ne faisant pas partie de notre corpus opposant l'arc et le fusil de l'auteur Ibrāhīm b. Šāliḥ al-Hindī (m. 1101/1690). Cette œuvre a la particularité d'employer à l'intérieur de son titre les deux désignateurs génériques, *munāẓara* et *mufāḥara*, dans le titre : « *al-munāẓara* fīmā waqa‘a bayna al-bunduq wa al-qaws min *al-mufāḥara* »¹⁵. Nous parlerons par la suite de ces titres mixtes et nous nous interrogerons notamment sur la fonction de deux désignateurs et sur leur valeur *rhématique* et *thématique*.

Arrêtons-nous sur ces deux désignateurs génériques. Identifier une différence étanche entre les termes *mufāḥara* et *munāẓara* est assez difficile tout comme donner une définition d'un terme par rapport à un autre sans tenir compte de l'évolution que ce terme aurait pu acquérir dans l'esprit des écrivains et des lecteurs à travers les siècles. Toutefois il est important de souligner que, à notre avis, une différence bien que subtile existerait entre les deux désignateurs.

Dans la notice que l'Encyclopédie de l'Islam consacre au terme *munāẓara* nous lisons que celui-ci est à considérer comme étant synonyme du terme *mufāḥara* mais aussi d'un autre terme, celui de *muḥāwara*.¹⁶

Outre le débat scientifique, le terme *munāẓara*, mais aussi ses synonymes, désigne en arabe un genre littéraire en poésie mais surtout en *sağ‘* (prose rimée et rythmée) dans lequel deux ou plusieurs sujets animés ou inanimés s'opposent par la parole pour la gloire de celui qui montrera ses qualités les plus éminentes¹⁷. Aucun doute donc dans le fait de considérer les deux termes, *munāẓara* et *mufāḥara*, comme des synonymes. Nous avons cependant tendance à privilégier, entre les deux désignateurs, le terme *munāẓara* pour parler de nos textes. En effet, d'après l'article que l'Encyclopédie de l'Islam consacre au terme *mufāḥara* nous apprenons que celui-ci indiquerait un thème poétique, celui du *fahṛ* (gloire) plutôt qu'un véritable genre littéraire :

¹³ Ce terme a déjà une certaine valeur générique puisqu'il indique que les propos sont tenus durant des soirées.

¹⁴ AUTEUR INCONNU, Ms. N° : 74 B/XII-b, f° 51r°. (Ambrosienne)

¹⁵ AL-HINDĪ, Ms. N°: Or. 2694-Ar. 2052, f° 162v°-167r°.

¹⁶ WAGNER 1993a, p. 567.

¹⁷ *Ibid.*

« (*mufāḥara*) *maṣdar* du verbe de III^e forme *fāḥara* a aussi bien un sens réfléchi, celui de « jactance », qu'un sens actif, celui de « combat pour la prééminence et la gloire », rivalité avec d'autres tribus ou d'autres groupes (de ce fait synonyme de *munāẓara*) (...) La jactance pourrait bien avoir été l'un des thèmes poétiques les plus anciens chez les Arabes, car les courtes déclamations guerrières, exprimées le plus souvent non pas encore dans les mètres devenus classiques, mais en prose rimée (*sadj*') ou en *radjaz*, contenaient, en sus de la satire des ennemis (*hidjā'* [q.v.]), essentiellement de la jactance. Ces déclamations faisaient partie du combat et étaient censées opérer une influence magique sur les combattants des deux bords par leur pouvoir expressif. Le héros ou la tribu se présentaient souvent par la formule « Je suis Untel » ou « Nous sommes les Untel », puis ajoutaient l'affirmation de leur propre puissance, ou telle expression violente »¹⁸.

La *mufāḥara* intégrera bientôt la *qaṣīda* et le thème du *nasīb* : le matin du départ le poète tentait de retenir sa bien-aimée en lui rappelant ses hauts faits. E. Wagner estime que les spécialistes arabes de la littérature ont accordé peu d'attention au *fahr*, car ils le considéraient comme une branche de la catégorie de base de la louange : le *madīḥ* est la louange d'une personne vivante, le *riṭā'* celle d'une personne décédée, et le *fahr* la louange de soi-même.

En plus de cette caractéristique, qui nous pousse à voir la *mufāḥara* comme un thème poétique plutôt qu'un véritable genre littéraire, nous pouvons aussi signaler que dans celui-ci, d'après les définitions données, les acteurs de l'énonciation ne sont pas forcément les mêmes que dans la *munāẓara*. La *mufāḥara* nous est présentée comme un thème poétique portant sur la gloire personnelle déclamée par un poète ou un groupe de personnes, comme dans le cas d'une tribu. Dans le cas de la *munāẓara*, en revanche, nous nous retrouvons sur un autre plan ; la *munāẓara* indique plus précisément un genre littéraire, et dans celui-ci une place particulière est accordée au débat de préséance entre des entités inanimées. Cette caractéristique est totalement absente dans les définitions données pour *mufāḥara*, qui rappelons-nous, est tout de même considérée comme synonyme de *munāẓara*.

Dans la notice que l'EI consacre au terme *munāẓara* un autre terme est à considérer comme étant son synonyme : *muḥāwara*. Ce désignateur plus rare dans l'ensemble des titres de la littérature arabe postclassique abordant ces sujets est néanmoins présent dans le titre

¹⁸ WAGNER 1993b, p. 311.

d'une de nos œuvres yéménites déjà citée, celle du débat opposant le café et le thé intitulé : « Kitāb al-baṣṭ wa al-salwa lil-muḥāwara mā bayn al-šāy wa al-qahwa ».

Quant au terme *maqāma* celui-ci n'est attesté que dans quelques occurrences dans les titres de nos *munāẓarāt* paysagères. Nous retrouvons un exemple dans l'œuvre « Maqāma Manẓariyya » parmi les textes de notre corpus. En dehors de celui-ci, quelques autres textes de la même époque, toujours des *munāẓarāt* dont le sujet n'est toutefois pas celui du paysage, présentent le désignateur *maqāma* dans les titres. C'est le cas, par exemple, de l'œuvre « Maqāma fi al-mufaḥara bayn al-Ġurba wa al-Iqāma » de l'auteur Qāsim b. Yaḥyā al-Amīr (m. 1195/1780)¹⁹ ou encore de l'œuvre intitulée « al-Ṭirāz al-muḍḥab fī qiṣṣat al-maḍḥab » portant le double titre, ou mieux le sous-titre, de « Maqāmāt al-masāḡid » de l'auteur 'Alī b. Ṣāliḥ b. Abī al-Riḡāl (m. 1135/1722)²⁰.

Nous ne prenons pas ici en considération les œuvres qui rentrent vraiment dans la définition du modèle de la *maqāma* de type *hamaḍānien* et dont le désignateur générique *maqāma* est toujours présent. Il s'agit de textes qui ne présentent aucune des caractéristiques propres à la *munāẓara* ou à la *mufaḥara* et dont la nature générique ne pose pas de problèmes de positionnement. Ces textes sont construits sur le même modèle que les ouvrages de Ḥarīrī et de Hamaḍānī, certains en reprennent aussi les thèmes à l'identique. C'est le cas par exemple des « Maqāmāt Hindiyya » déjà citée de l'auteur Abū Bakr b. Muḥsin Bā 'Abbūd al-'Alawī (m. XVIII^e s.)²¹ ou les cinq *maqāmāt* de l'auteur Ḥusayn Ibn 'Abdallāh al-Mas'ūdī al-Yamanī (m. XVI^e s.), la « maqāma ḡahabiyya », la « maqāma zaharawiyya », la « maqāma ṣan'āniyya », la « maqāma 'azabiyya » et le « maqāma manṣūriyya »²². Ou encore la « Maqāma 'uṣfuriyya » de l'auteur 'Abdallāh b 'Alī al-Mutawakkil²³ et les deux séances, « Maqāma fī inqirāḍ al-dawla al-mutawakkiliyya » et « Maqāma fī al-taṣawwq ilā Ḥubūr », de l'auteur Yaḥyā b. Ibrāhīm al-Ġuḥāf (m. 1117/1705)²⁴.

Sauf erreur, les œuvres citées ci-dessus sont les seules *maqāmāt* yéménites de l'époque prémoderne dont la structure repose sur le modèle de la *maqāma* de type *hamaḍānien* ; le reste de la production yéménite de la même époque se caractérise par la prolifération de *maqāmāt* de type *munāẓara*.

¹⁹ AL-AMĪR, Ms. N° 3053, f° 59v°-68v°.

²⁰ AL-RİĠĀL, Ms. N°: 2309, f° 27v°-32r° et Ms. N° 2330, ff. 321-344.

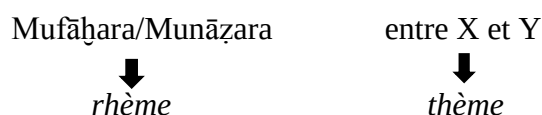
²¹ BĀ 'ABBŪD AL-'ALAWĪ, Ms. N° : DEL AR 1278, f° 1r°-149v° (British Library) et Ms. N° : 2394, f° 1r°-42v° (Dār al-Maḥṭūṭāt occ.)

²² AL-MAS'ŪDĪ AL-YAMANĪ, Ms. N°: codex Glaser 166, f° 1r°-73v°.

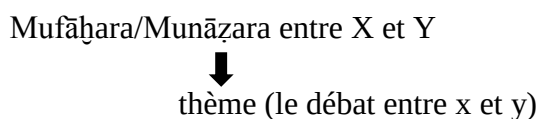
²³ AL-MUTAWAKKIL, Ms. N°: 1830, ff. 141-146.

²⁴ AL-ĠUḤĀF 1987, p. 71-88.

Nous signalons que si le désignateur *maqāma* est assez rare dans les titres de notre corpus, il n'est pas rare de voir que les auteurs n'hésitent pas à employer le terme *maqāma* pour indiquer leur composition dans les préambules de ces textes, comme nous le verrons dans le paragraphe suivant. Cette caractéristique nous donne l'impression que les termes *munāẓara*, *mufāḥara* et *maqāma* sont employés à cette époque comme étant des synonymes ou bien comme étant des entités se référant à des aspects différents du texte. C'est pour cette raison qu'il faut reprendre les notions de *titres thématiques* et *rhématiques* et nous arrêter à ce que ces désignateurs veulent vraiment nous dire sur les textes. Arrêtons-nous sur le duo *mufāḥara/munāẓara*. Nous pouvons en effet considérer toutes les occurrences de *mufāḥara*, *munāẓara* présentes dans les titres comme étant des indicateurs sûrs de genericité. Ils constituent la partie rhématique de tous les titres de notre corpus et répondent à la question : « comment le texte se construit-il ? ». Ces désignateurs sont ensuite suivis par une deuxième partie *thématique* nous présentant le plus souvent les deux protagonistes de l'œuvre. Selon la manière suivante :



Toutefois il est difficile de trancher de manière nette car nous pouvons aussi voir les termes *mufāḥara/munāẓara* comme deux désignateurs *thématiques*. *Munāẓara* et *mufāḥara* n'auraient donc pas la fonction d'informer sur la nature générique des œuvres en question mais de nous informer sur le contenu de l'œuvre portant sur la *dispute*, le *débat* entre X et Y :



Il est encore plus difficile, à notre avis, de comprendre la juste valeur de ces termes dans le cas de titres doubles présentant à la fois le désignateur de *munāẓara* et de *mufāḥara*. Nous en avons déjà rencontré un dans l'œuvre de l'auteur Ibrāhīm b. Ṣāliḥ al-Hindī (m. 1101/1690) intitulée « *al-munāẓara fīmā waqa' bayn al-bunduq wa al-qaws min al-mufāḥara* ». Dans ce titre nous avons l'impression que les deux termes n'y tiennent pas la même fonction. En effet, dans ce cas, le premier terme *munāẓara* aurait une valeur *rhématique* et, qu'en revanche, le désignateur *mufāḥara* placé à la fin aurait une valeur *thématique*. Cela serait d'autant plus évident si nous traduisons ce titre : « *La munāẓara au sujet de ce qui arriva entre le fusil et l'arc au sein du débat* ».

De ce fait ce titre pourrait se résumer de la manière suivante :

Al-munāẓara fīmā waqa‘ bayn al-bunduq wa al-qaws min al-mufāḥara

↓
rhème

↓
thème

Il nous reste à aborder le statut du terme *maqāma* à l'intérieur du titre. En effet nous estimons que le terme *maqāma* présent dans les titres a toujours une valeur *rhématique*. Il est donc avant tout un désignateur de généralité, répondant à la question : « comment le texte se constitue-t-il ? ». L'étude sur les valeurs sémantiques de *maqāma*, exposée dans l'introduction de ce travail, nous a permis de voir quelles sont les différentes significations que ce terme a pu acquérir à travers les siècles, étant donnée aussi la polysémie du terme *maqām*. A la fin du IX^e s. le mot *maqām* au sens d'« assemblée » s'oriente vers une autre acception plus spécialisée dans laquelle certains comme Blachère voient le fil conducteur qui donnera sens à *maqāma*²⁵. Il s'agit de l'emploi de *maqām* et de son pluriel *maqāmāt* avec pour sens : « assemblée où se déroule une harangue pieuse ».

Le terme serait déjà apparu dans cette nouvelle signification avec Hamādānī et employé par l'écrivain pour désigner une harangue pieuse, puis, par métonymie, un texte contenant une telle harangue.

Pendant l'époque postclassique le terme *maqāma* n'est employé que pour signifier un type de texte, caractérisé par un sujet donné ou par une forme d'écriture spécifique. Le sentiment que nous avons à l'égard de ce terme est que celui-ci est d'ores et déjà employé et perçu à l'époque postclassique comme un simple désignateur de genre dont la nature est de plus en plus englobante. Enfin ce désignateur générique semblerait être employé souvent d'une manière tout à fait aléatoire au profit des autres termes, *munāẓara* et *mufāḥara* ; les trois termes étant souvent employés comme des synonymes, ils désignent des textes présentant des caractéristiques génériques communes. Cela est bien visible dans ce bref aperçu que nous avons donné sur les désignateurs génériques des titres de nos œuvres. En effet, si la plupart du temps nos textes sont étiquetés comme étant des *mufāḥarāt* ou des *munāẓarāt* (termes qui, selon les interprétations, peuvent être aussi *thématiques*), il n'est pas rare de voir que ces mêmes textes sont appelés *maqāmāt* par les auteurs dans les préambules, comme nous le verrons dans le paragraphe suivant.

²⁵ BLACHÈRE 1975, p. 61-67.

Mais avant d'entrer dans l'analyse des informations concernant les indices de positionnement générique délivrés par les auteurs dans les préambules, il faut aussi signaler un autre élément concernant les désignateurs présents dans les titres. En effet, pour des textes identiques existent des variations quant au désignateurs génériques présents dans les titres. Ces différences interviennent entre les manuscrits et les éditions (le cas échéant) ou entre une édition et l'autre.

Parmi les textes du corpus présentant une variation quant au désignateur de positionnement générique d'une édition à l'autre, nous retrouvons l'œuvre ancienne opposant la bougie et la lampe dans le débat de préséance de l'auteur yéménites Tāğ al-Dīn 'Abd al-Mağīd al-Yamanī (m. 743/1342)²⁶. Al-Ḥibšī donne à ce texte le titre de « Mufāḥara bayn al-šama'dān wa al-qindīl »²⁷ dans son édition. Cette œuvre a été reprise dans l'édition plus fiable d'al-Nuwayrī qui, dans son *Nihāyat al-'arab fī funūn al-adab*²⁸ édite ce texte sous le titre de « Risālat al-qindīl wa al- šama'dān ». L'élément qui attire notre attention est ici l'utilisation du désignateur générique de *mufāḥara* et celui plus particulier de *risāla*. L'élément caractéristique qui attire notre attention ici est l'utilisation du mot *risāla*, littéralement *épître*, pour désigner dans le cas de ce texte un débat de préséance entre objets inanimés. Cet élément ne doit pourtant pas nous surprendre car le désignateur *risāla* présente des ambiguïtés avec d'autres genres littéraires similaires et cela déjà depuis l'époque médiévale :

« It is the literary *risāla* which is our main concern here, but defining this is again far from simple. In belles-lettres, *risāla* is a rather general concept, partly overlapping with other, more easily definable genres, as can be seen from the confusion between different titles. The genres which come closest to *risāla* are *munāẓara* and *maqāma*; *khuṭba* is more clearly discernible from the *risāla*, as its oral character is strong even in cases where a particular *khuṭba* may never have in reality been delivered. These genres may be defined as artistic prose of medium length, mainly in rhymed prose (*saj'*) with a heavy emphasis on literary tropes and figures of speech, while the plot is of varying importance »²⁹

²⁶ Nous ignorons le manuscrit de cette œuvre. D'après al-Ḥibšī, qui a édité ce texte, une copie manuscrite de cette œuvre se trouverait au Royaume-Uni, l'éditeur ne nous livre malheureusement aucune information, concernant la ville, la bibliothèque et le numéro de cote.

²⁷ AL-ḤIBŠĪ 1984 p. 15-22 et 1987 p. 13-19.

²⁸ AL-NUWAYRĪ 1923, VOL. 1, p. 124-129.

²⁹ HÄMEEN-ANTTILA 2006, p. 135.

Plusieurs auteurs ont profité de la forme brève caractérisant un texte comme la *risāla* pour écrire à propos de plusieurs sujets. Un auteur très prolifique à l'époque postclassique est le Šayḥ al-Islām Ibn Kamāl Pašā (m. 940/1533) dont la plupart de la production est centrée sur des *rasā'il* qui présentent des traits à la fois religieux, philosophiques et esthétiques ainsi que toute une série de *rasā'il* portant sur le vin, l'opium et d'autres substances considérées comme illicites en Islam. Ces textes présentaient toutes les caractéristiques propres aux genre *munāẓara*³⁰. Cette ambiguïté est d'ailleurs déjà attestée chez les lexicographes. Al-Qalqašandī par exemple liste les différents types de *rasā'il* (épîtres) en plusieurs sous-genres. Le lexicographe identifie toute une série de *rasā'il* différentes, épîtres royales (*al-rasā'il al-mamlūkiyya*), épîtres panégyriques (*mā yaridu minhā mawrid al-madhī wa al-taqrīd*), juste pour en citer quelques-unes. Mais dans son classement nous retrouvons aussi des épîtres de type débats appelées dans ce cas-là *al-mufāḥarāt*³¹ :

« Now we may turn to the third variety in al-Qalqašandī's taxonomy, that of literary debate which, strictly speaking, should be taken as an independent genre. Yet debates often have titles such as *Risālat al-mufākhara/al-munāẓara bayna fulān wa-fulān* (the risāla of the debate between X and Y) and may be taken as a special case of the risāla. Literary debates have two different structures, with slight variation in the elements being possible. The debates may consist of a prologue which gives the reader the outward setting of the scene and may be introduce the narrator, who usually is the author (...) The second variety is, with few exceptions, used only when there are no more than two participants (...) Debates may contain a fictitious *isnād*, borrowed the *maqāmas*, which added to the confusion between the two genres »³²

Tout cela nous montre comment les limites entre les désignateurs génériques *risāla* et *munāẓara/mufāḥara* sont faibles. Le terme *risāla* présente plusieurs exceptions. L'une de ces dernières exceptions indique sans aucune ambiguïté le genre de débat de préséance.

Cette confusion n'est pas seulement attestée pour le duo *munāẓara/mufāḥara* mais des confusions génériques, surtout en Espagne, existent aussi entre *risāla* et *maqāma*. En effet, dès la seconde moitié du XI^e siècle, après la publication des *maqāmāt* d'al-Ḥarīrī, de

³⁰ *Ibid.*, p. 137.

³¹ *Ibid.*, p. 138.

³² *Ibid.*, p. 141-143.

nombreuses sources d'époque commencent à confondre *risāla* et *maqāma*³³. Cette confusion est attestée dans plusieurs œuvres. On pense à titre d'exemple à al-Suyūṭī dont le manuscrit de sept *rasā'il* (pluriel de *risāla*) copié au XVIII^e siècle « al-Risāla al-sundusiyya » porte le titre suivant « Risālat al-maqāma al-sundusiyya fī al-nisba al-muṣṭafawiyya »³⁴. Dans son ouvrage *Maqāmas y risālas andaluzas*³⁵ de La Granja a retracé les différentes étapes de cette évolution. D'après le chercheur, la *risāla* est d'abord écrite en une prose artistique qui n'a pas de véritables canons bien marqués à ses débuts. Elle fournit la matière première précieuse dans laquelle ont puisé les premiers auteurs de *maqāmāt*. Ici, comme dans la *risāla*, la rhétorique et la lexicographie ont été mises en œuvre pour servir cette création originale et divertissante. Puis dans la seconde moitié du XI^e s., al-Ḥarīrī contribue à lancer la *maqāma* dans des nouvelles voies avec l'apparition de la *maqāma* didactique. Le mendiant si ingénieux et si éloquent cède alors la place à des opuscules médicaux, géographiques, mystiques et linguistiques, en d'autres termes des *rasā'il*. D'après l'EI toutefois, un processus contraire semble avoir joué aussi :

« Certaines *risālas* à cause de leurs hautes qualités littéraires ont été considérées comme des *maqāmas*. Ainsi Ibn Sīnā, qui semble avoir manifesté une inclination pour la prose artistique et rythmée, a composé de nombreux poèmes et *rasā'il*. La plus intéressante est celle qui emprunte les voies de l'allégorie, Ḥayy b. Yaḳẓān. Plus que d'une *risāla*, tel qu'il est spécifié par le titre, il s'agit d'une *maqāma*. Un siècle plus tard, le philosophe andalou Abū Bakr b. al-Ṭufayl compose un roman philosophique portant le même intitulé, bien que le but des deux ouvrages soit différent. Abraham b. 'Ezra (milieu du XII siècle), compose une imitation de l'allégorie d'Ibn Sīnā. Dans l'introduction écrite en judéo-arabe, l'éditeur médiéval du *Dīwān* qualifie l'épître de *risāla*. Or, le fragment du même ouvrage conservé dans la Genizah est intitulé *maqāma* ». ³⁶

Nous retrouvons également des différences de titres entre des copies manuscrites et leur éditions respectives. Tout au long de notre travail nous nous appuyons toujours, le cas échéant, sur les manuscrits, en privilégiant donc les titres de ces derniers. Les différences

³³ ARAZI et BEN SHAMMAY 1994, p. 555.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ DE LA GRANJA 1976.

³⁶ ARAZI et BEN SHAMMAY 1994, p. 556.

majeures entre manuscrits et éditions reposent sur le fait que l'éditeur, en l'occurrence 'Abdallāh Muḥammad al-Ḥibšī, a très souvent simplifié des titres longs en les abrégeant en une forme plus épurée. Cela est par exemple évident dans l'un des titres d'une œuvre ne faisant pas partie de notre corpus de l'auteur Ša'bān b. Salīm b. 'Uṭmān (m. 1149/1736) dans laquelle nous retrouvons un débat de préséance entre la femme libre et l'esclave. Celle-ci porte de titre « al-Kalima al-muḥkama fī al-mufaḥara bayn al-ḥurra wa al-ama »³⁷ dans le manuscrit, et le titre simple de « al-mufaḥara bayn al-ḥurra w al-ama » dans les deux éditions de 1984 et 1987 d'al-Ḥibšī. Cette même tendance est visible dans d'autres titres.

L'autre caractéristique pouvant survenir entre les titres présents dans les manuscrits et les éditions est le changement ou plutôt l'ajout de désignateurs génériques dans les éditions qui pourtant ne sont pas attestés dans les manuscrits. Il se fait en général au profit du terme *maqāma*. C'est une constante dans les deux recueils d'al-Ḥibšī³⁸ Cela est par exemple visible dans l'œuvre de l'auteur 'Alī b. Šāliḥ b. Abī al-Riḡāl (m. 1135/1722) intitulée « al-Ṭirāz al-muḍḥab fī qīṣṣat al-maḍḥab » portant le double titre, ou mieux le sous-titre, de « Maqāmāt al-masāḡid »³⁹. Dans ses éditions al-Ḥibšī gomme le sous-titre de l'œuvre (a-t-il utilisé pour son édition un autre manuscrit ne présentant pas ce sous-titre ?) et il transforme le titre en « Maqāma al-Ṭirāz al-muḍḥab fī qīṣṣat al-maḍḥab » en collant donc au titre initial le désignateur générique de *maqāma*.

Concernant les textes repris dans plusieurs éditions (dont nous ne disposons pas de copie de manuscrits), nous pouvons voir une différence concernant les titres. Ainsi dans l'œuvre de l'auteur Aḥmad b. 'Abdallāh Barakāt (m. 1348/1929) le titre est « Kitāb al-ḥubūb wa-ṭimār, wa ma kana baynahum min al-naẓm wa al-aš'ār » dans l'édition la plus ancienne de R.B. Serjeant⁴⁰ parue en 1951 puis éditée par al-Ḥibšī en 1987 sous le titre « Maqāma al-ḥubūb wa al-ṭimār, wa ma kana baynahum min al-naẓm wa al-aš'ār »⁴¹. La même tendance est aussi observable dans l'œuvre de l'auteur 'Abd al-Qādir b. 'Umar b. Mubārak Šaybān (m. 1342/1923) éditée dans l'édition de 1951 sous le titre de « Kitāb al-baṣṭ wa al-salwa lil-muḥāwara bayn al-šāy wa al-qahwa » puis reprise sous le titre de « Maqāma al-baṣṭ wa al-

³⁷ ŠA'BĀN, Ms. N° : 3164, f° 42v°-48r°.

A ce propos on lira avec profit l'article d'Oliver Kahl *al-Mufaḥara baina l-ḥurra wal-ama* (voir KAHL 1986 en bibliographie) dans lequel nous retrouvons, entre autres, une édition critique de l'œuvre en question ainsi qu'une traduction en allemand.

³⁸ Les titres donnés à ses deux éditions, *Maqāmāt min al-adab al-yamanī* de 1984 et *Magmū' al-maqāmāt al-yamaniyya* de 1987, montrent à quel point ces œuvres sont à considérer comme deux recueils de *maqāmāt* yéménites.

³⁹ AL-RIḠĀL, Ms. N° : 2309, f° 27v°-32r° et Ms. N° 2330, ff. 321-344.

⁴⁰ SERJEANT 1951.

⁴¹ AL-ḤIBŠĪ 1987, p. 481-495.

salwa fi al-muḥāwara bayn al-šāy wa al-qahwa » en 1987 par al-Ḥibṣī⁴². La différence entre les deux éditions est intéressante au niveau du désignateur générique. Si dans les éditions de Serjeant les deux titres sont appelés « Kitāb », dans l'édition d'al-Ḥibṣī ce terme est remplacé dans les deux occurrences par le désignateur générique de « Maqāma ». Nous remarquons que al-Ḥibṣī lui-même, dans son édition de 1987 (ces deux textes ne sont pas présents dans le recueil d'al-Ḥibṣī paru en 1984) dit avoir directement utilisé l'édition de Serjeant comme source pour l'établissement de ses textes⁴³. Il faut aussi souligner que les titres des éditions de Serjeant, qui quant à lui s'est appuyé sur des manuscrits (comme attesté par l'auteur même dans son ouvrage)⁴⁴, ne dissipent pas nos doutes quant à la nature de ces textes. L'éditeur même nommera la partie de son ouvrage destinée aux compositions en prose « Maḳāmah-Literature », et cela pour la distinguer des autres parties recueillant des textes en poésie ḥumaynī, en arabe littéral etc., ce qui confirme l'idée de textes appartenant bien au genre de la *maqāma*. Ce détail ne serait pas assez convainquant si nous ne lisions pas dans l'introduction de l'un des deux textes que l'un des auteurs dit avoir composé son ouvrage en s'inspirant directement du modèle d'Ḥarīrī. Les mélanges, les emprunts, les chevauchements de genre, mais aussi les confusions quant aux définitions et aux appartenances sont patents.

A travers cette étude nous avons voulu montrer les relations de généricité existant entre nos œuvres en les analysant sous l'angle des indices de positionnement générique présents dans les titres. L'analyse de ces titres nous a permis de voir quels sont les désignateurs les plus employés : la *mufāḥara* avant tout suivi par les termes *munāẓara* et *maqāma*, une occurrence du terme *risāla* est aussi attestée dans le titre d'une œuvre éditée. Nous avons essayé de montrer la valeur de ces désignateurs dans les titres en opérant une distinction entre titres rhématiques et thématiques comme préconisé par Gérard Genette. Cette approche nous a permis de voir comment certaines occurrences de ces termes ne sont pas toujours à lire comme désignateurs de genre, et à côté de leur valeur rhématique ils peuvent également se lire comme des éléments thématiques des titres mêmes. Ensuite nous avons vu les différences existant, toujours au niveau du positionnement générique, entre les titres des éditions et ceux des manuscrits ou d'une édition à une autre. Maintenant il nous reste à voir quelles sont les informations de positionnement générique que les auteurs peuvent parfois nous livrer dans les préambules de ces textes.

⁴² *Ibid.*, p. 497-511.

⁴³ Nous rappelons que pour l'analyse de ces deux œuvres, nous nous sommes appuyés seulement sur les éditions de Serjeant (nous n'avons pas pu avoir accès aux manuscrits), les deux recueils d'al-Ḥibṣī présentent en effet plusieurs lacunes et erreurs.

⁴⁴ SERJEANT 1951, p. 52-54 et 58-69. Dans la partie consacrée aux biographies des auteurs, l'éditeur nous livre des informations concernant les manuscrits qu'il aurait consultés souvent dans des bibliothèques privées.

1.2. Analyse des introductions

Les indices de positionnement générique présents dans les titres sont des informations essentielles pour comprendre la nature d'une œuvre et pour préciser la situation d'un texte vis-à-vis de l'horizon d'attente. Toutefois ces derniers ne sont pas toujours aptes à résoudre toutes les ambiguïtés dont un texte est porteur ni à dissiper tous les doutes quant à la problématique liée à la généricité. Cela est d'autant plus vrai dans la mesure où beaucoup de textes portant un indice de positionnement générique spécifique dans le titre, sont décrits par leurs auteurs dans le préambule comme appartenant à une autre classe générique. Les termes *munāẓara*, *mufāḥara* et *maqāma* sont de ce fait employés comme étant des synonymes. Dans certains de ces textes nous retrouvons des introductions ou préambules dans lesquels les auteurs nous donnent des informations précieuses sur la genèse de l'œuvre en nous livrant en même temps des indices génériques parfois différents de ceux données dans les titres.

Nous retrouvons des informations de positionnement générique dans le préambule de l'œuvre « *Mufāḥara bayn al-šama'dān wa al-qindīl* » de l'auteur Tāğ al-Dīn 'Abd al-Mağīd al-Yamanī (m. 743/1342). Il s'agit d'un débat de préséance opposant la lampe et la bougie. La thématique de la lumière joue un rôle central.

Dans le préambule de cette œuvre nous ne retrouvons pas de renvois faisant allusion au genre de la *maqāma* mais des occurrences des termes *mufāḥara* et *munāẓara*. Nous lisons :

« (...) Et j'étais, grâce à Dieu, parmi ceux qui ont la capacité de mettre en évidence l'esprit de l'adab et de rendre manifeste les beautés de la langue des Arabes et s'imaginer dans leur esprit le débat opposant la lampe et la bougie. Et il faut que le débat de préséance entre elles soit la plus belle des personnifications (illustrations/représentations) car toutes deux sont des entités porteuses de lumière, compagnes de joie. Elles étalent et déchirent la tunique des ténèbres avec leurs lueurs et vainquent l'obscurité avec leur lumière. Elles élèvent dans les cieux la pleine lune et font rougir la lumière des jardins lorsqu'elles propagent la leur. Chacune d'entre elles aspire à vouloir être le principe (...), la rareté précieuse, le trésor qui n'a pas de prix⁴⁵. Grâce à leurs bonnes dispositions les chamelles des caravanes se mettent en route. Elles portent sur leur cou gracieux des colliers d'or pur. J'ai donc voulu les disposer dans le cadre du débat de préséance (de la

⁴⁵ بُدْرَة (badra) désigne plus précisément une somme de mille à dix mille pièces d'or.

munāẓara) afin que chacune d'entre elles montre ses particularités manifestes (...)»⁴⁶

Dans cette introduction très poétique l'auteur/narrateur emploie trois fois des désignateurs génériques, deux fois le terme *mufāḥara* ((...تمثل في خاطري المفاخرة بين)) et une fois celui de *munāẓara* (فأحببت أن (أنظمهما في ميدان المناظرة). Il n'y a aucune ambigüité ici si ce n'est que les deux termes employés par l'écrivain sont perçus par les destinataires comme étant parfaitement interchangeables : des parfaits synonymes.

Un autre texte emblématique à ce propos est l'œuvre « *Musāmarat al-rifāq fī al-munāẓara bayn al-qāt wa al-tunbāq* » de l'auteur 'Afif b. al-Habba Qāḍī (XVIII^e s.). Le titre de l'œuvre porte le désignateur générique de *munāẓara* et le lecteur comprend dès le début qu'il s'agit d'un débat de préséance opposant le qāt et le tabac. Il n'y a ici aucune ambiguïté suscitée par des titres doubles évoquant à la fois le duo *munāẓara/mufāḥara* et *maqāma*. Toutefois dans le long préambule de l'œuvre, l'auteur/narrateur (distinction difficile à opérer dans plusieurs textes de la même période) nous informe :

*« Il s'insinua alors dans mon esprit (l'idée) d'attribuer ces paroles à (des entités dont) la nature différait de la mienne et en les faisant proférer à des plantes (...), j'ai alors composé cette maqāma d'adab, en m'adressant aux gens d'esprit fier, en donnant la parole au qāt et au tabac. (Celui qui y voit un défaut qu'il le garde), et je l'ai intitulée : Musāmarat al-rifāq fī munāẓara al-qāt wa al-tunbāq »*⁴⁷

Ce qui attire notre attention dans ce passage est bien évidemment l'indice de positionnement générique donné par l'auteur, qui définit son texte comme *maqāma*, et plus précisément comme *maqāma adabiyya* (*maqāma* relevant de l'*adab*). Le rapport à l'*adab* est essentiel, nous verrons comment les auteurs font plusieurs fois mention à l'*adab* dans leurs introductions ainsi qu'à ses caractéristiques, le beau parler, l'argumentation et le caractère plaisant. Le rattachement à l'*adab* nous semble être la caractéristique commune de ces textes

" (...) وكنت بحمد الله ممن هو قادر على إبراز ملح الأدب وعلى إظهار لطائف لغة العرب فتتمثل في خاطري المفاخرة بين الشمعدان والقنديل ولا بد من إبراز المفاخرة بينهما في أحسن تمثيل لأنهما ألتا نور وندىما سرور طالما مزقا جلياب الدجى بأضوائهما وحسما مادة الظلمة بأنوارهما وطلعا في سماء المجالس بدورا وأخجلا نور الرياض لما أصدر من جوهرهما نورا سما كل واحد منهما إلى أنه الأصل (...) و أنه الجوهرة اليتيمة والبدر التي ليست لها قيمة سارت بحاسنه ركائب الركبان ونظمت في جيد مجده قلائد العقيان فأحببت أن أنظمهما في ميدان المناظرة ليبرز كل واحد منهما خصائصه الواضحة (...)" ⁴⁶

AL-MAĞĪD AL-YAMANI 1923, p. 125.

" فحينئذ ألقى في روعي أن أنسب ألفاظا إلى غير نوعي وتكون على لسان حال النبات [...] فعند ذلك أنشأت هذه المقامة الأدبية أخاطب بها أهل النفوس الأبية وجعلتها على لسان حال القات والتنباق ومن رأى عيبا فليصن وسميتها مسامرة الرفاق في مناظرة القات والتنباق" ⁴⁷ QĀḌĪ, Ms. N° : 2388, f° 76r°.

et elle sera analysée dans le dernier paragraphe de ce chapitre. Dans ce passage, la démarche de l'auteur est tout à fait intéressante : il nous informe vouloir composer un texte dans lequel il attribue la parole à des entités inanimées et en particulier à des plantes. Nous serions alors dans la définition évidente de *munāẓara* ou de *mufāḥara* si ce n'est que l'auteur nous informe que pour ces raisons il a composé cette *maqāma*. Cet élément peut déjà nous suggérer l'idée d'une évolution dans la signification de ces désignateurs génériques pourtant au début bien différents. Nous observons ici le passage du terme *munāẓara* présent dans le titre à celui de *maqāma* présent dans le préambule, ce qui confirme encore une fois une évolution générique par régime de transformation. Le terme *maqāma*, ou celui de *munāẓara*, sont à cette époque de plus en plus englobants au point que l'un inclut l'autre. En effet dans le préambule l'auteur donne une définition de *maqāma* en citant des caractéristiques formelles qui, d'après nous, correspondent en réalité plutôt à ce qui est une définition du genre *munāẓara*.

Un autre exemple est celui de l'œuvre « Kitāb al-baṣṭ wa al-salwa lil-muḥāwara ma bayn al-šāy wa al-qahwa » de l'auteur 'Abd al-Qādir b. 'Umar b. Mubārak Šaybān (m.1342/1923). Nous avons traité des différences au niveau du titre entre l'édition d'al-Ḥibšī et celle bien plus fiable de Serjeant. Dans le titre nous retrouvons le désignateur générique de *muḥāwara* qui est à considérer comme synonyme des termes *munāẓara* et *mufāḥara*. Il indique donc clairement le genre de débat de préséance. Ici, comme dans le texte vu plus haut, le narrateur/auteur rapporte au lecteur dans son préambule les événements qui anticipent la genèse de l'œuvre. Nous retrouvons ici une information précieuse :

*« Des proches et sincères amis vinrent me voir et me dirent : "Nous te demandons une composition en belle prose, bien cadencée et rythmée comme un fil soyeux et tissée en suivant le modèle d'al-Ḥarīrī, agréable et avec une histoire plaisante. Et qu'elle soit un délice pour ceux qui l'admirent et un régal pour ceux qui l'entendent. Qu'elle puisse être une source de plaisir pour le compagnon de veillée pendant sa nuit en compagnie et un beau discours argumenté pour l'orateur, et cela au sujet du café et du thé ».*⁴⁸

L'auteur/narrateur informe donc le lecteur sur la genèse de l'œuvre. Cette partie déjà étudiée attire notre attention par le passage dans lequel le groupe d'amis qui accompagnent

⁴⁸ "أما بعد ... جاءني بعض الأصحاب من الإخلاء والأحباب وقال لي: أطلب منك منشورا من الجواهر المنثور لينتظم به السلك الجريري وينتسج به نسج الحريري في وضع نبذة لطيفة وقصة خفيفة تكون بهجة للناظرين ولذة للسامعين يلتذ بها السامر في مسمره ويخطب بها الخطيب على منيره بين قوم المقاهي وعصبة الشاهي [...]"

ŠAYBĀN 1951, p. 38-39.

l'auteur/narrateur lui demandent de composer une composition en belle prose qui parmi les différentes caractéristiques souhaitées doit aussi suivre comme modèle Ḥarīrī (وينتسج به نسج (الحريري)). Le préambule de ce texte est très révélateur car il suit la même démarche des préambules de célèbres recueils de *maqāmāt*. Le point central ici est ce renvoi à Ḥarīrī et à ses compositions, ses *maqāmāt*. Nous nous retrouvons face à un texte portant un indice de positionnement générique manifeste, celui de *muḥāwara*, mais dont l'introduction fait clairement allusion au genre de la *maqāma*. Ce terme même s'il n'est pas présent ici est suggéré par le nom du grand écrivain de *maqāmāt*, Ḥarīrī. Demander de composer une œuvre en suivant ce modèle, revient à composer une *maqāma*. L'auteur a donc composé une œuvre qui d'un point de vue structurel et thématique répond en tout aux critères propres au genre *munāẓara* mais pour se faire il a comme modèle extratextuel la *maqāma* de Ḥarīrī. C'est en utilisant ce modèle que l'auteur compose ce texte, il emploiera un modèle dont il n'utilise que certaines de ses caractéristiques, le *sağʿ* (prose rimée et rythmée) mais aussi tout ce qui correspond au beau parler, à l'argumentation et au caractère plaisant. Ici comme ailleurs, nous retrouvons en effet ce renvoi essentiel à l'*adab* et à sa dualité, élever les esprits (*ğidd*) et distraire (*hazl*). Des caractéristiques qui sont aussi présentes dans la *maqāma* classique. Nous reviendrons sur ce point plus bas.

Si les informations de positionnement génériques données par les auteurs dans les préambules se limitent à ces occurrences dans nos textes de *munāẓarāt* paysagères, nous signalons que cette tendance est également visible dans d'autres débats de préséance composés toujours à l'époque postclassique au Yémen.

Un exemple est représenté par le débat littéraire opposant le vieux drap et la maison, intitulé « al-Ziqq al-manfūḥ fī al-muqāwala bayn al-bayt wa al-ğūḥ » de l'auteur Muḥsin b. Ḥasan al-ʿAnsī (m. 1225/1810). Le texte présente toutes les caractéristiques propres au genre de la *munāẓara* : deux personnages inanimés qui s'affrontent par la parole pour montrer leurs qualités les plus éminentes. En outre nous retrouvons la présence presque exclusive du *sağʿ* mêlé à des citations en poésie. Toutefois l'auteur nous informe dans son préambule :

« (...) Et lorsque je vis que les gens s'intéressant à l'*adab* se faisaient rares et que les habits de ce dernier étaient désormais usés. Et (lorsque je vis) que grâce à cette science les esprits étaient élevés et les meilleures parties des feuillets en papier ornées (...) Cette science était l'ornement des hommes honorés (...) Je vis que mon esprit aspirait à composer un texte raffiné, une *maqāma* élégante, et cela à la façon d'une discussion (débat) entre le vieux

drap (...) et la maison (...). Je l'ai alors intitulé (cette composition) : "al-ziqq al-manfūh fī al-muqāwala bayn al-bayt wa al-ḡūh" »⁴⁹

Dans cette introduction nous ne retrouvons aucun désignateur générique renvoyant de manière claire et évidente au genre de la *munāẓara*. Ce terme n'est jamais employé tout comme son homologue *mufāḥara*. En revanche ce qui attire notre attention dans ce passage est bien évidemment la présence du terme *maqāma*. En effet l'auteur explique dans ce préambule vouloir composer une œuvre aux caractéristiques d'une *maqāma*. Le terme *maqāma* est ici accompagné d'un adjectif, *ẓarīfa* (ظريفة) qui signifie *élégant, courtois* mais qui selon le contexte peut aussi prendre le sens de *plaisant, humoristique*. Mais ce désignateur n'est pas le seul à apparaître dans ce début d'œuvre, l'auteur emploie également les termes *maqāla* « مقالة لطيفة » et *muqāwala* « المقالة بين الجوخ القديم (...) والبيت ». Le premier terme, *maqāla*, dans son premier sens a la signification d'*article*, mais il désigne également un *essai*, une *dissertation*, un *traité* et prend aussi le sens plus général de *discours*, ce qui nous place au cœur du sujet de cette œuvre qui, dans ce cas, peut être interprété comme un discours entre ces deux entités, le vieux drap et la maison. Le deuxième terme, *muqāwala*, qui apparaît également dans le titre de l'œuvre, a la signification de *conversation, colloque* mais aussi de *discussion*. Dans ce sens, le terme *muqāwala* est à voir comme synonyme, lui aussi, des termes *munāẓara*, *mufāḥara* et *muḥāwara*. Toutefois, à notre avis, dans les occurrences analysées ce terme n'a pas la véritable fonction de désigner un genre littéraire à part entière mais plutôt un mode du discours. Il aurait plus une fonction *thématique* que *rhématique*. Dans le préambule de cette œuvre nous nous retrouvons face à des éléments qui viennent déstabiliser l'horizon d'attente du lecteur, tout comme les exemples tirés de notre corpus et analysés plus haut. Tout concourt à confirmer cette idée que pendant l'époque postclassique nous assistons à une évolution de certains genres littéraires qui commencent à s'interpénétrer. Nous observons que la *maqāma* surtout commence à englober, pour puis « avaler » la *munāẓara* (avec ses synonymes *mufāḥara*, *muḥāwara* etc.) dans certaines œuvres, et que la désignation générique en subisse l'influence. Des textes, qui sont de facto des *munāẓarāt*, seront désignés *maqāmāt* et les deux termes peuvent se trouver ensemble pour désigner des textes de même nature, comme dans les exemples donnés plus haut. De plus, dans ce passage nous retrouvons à nouveau le rapport à l'*adab* qui, comme nous le verrons plus bas, est un élément essentiel pour comprendre la généricité de ces textes. Dans ce passage nous

⁴⁹ "أما بعد فإني لما رأيت الأدب قَلَّت أصحابه وخلقت بين أهل الزمن أثوابه وكان ذلك العلم مما تتشرف به النفوس وتتزين به غرر الطروس (...) إذ كان ذلك العلم زينة الرجال الماثورين به (...) ورأيت النفس تسموا إلى جمع مقالة لطيفة ومقامة في الأدب ظريفة وجعلها على طريقة المقالة بين الجوخ القديم (...) وبين البيت (...) وسميته بالزق المنفوخ في المقالة بين البيت والجوخ."

AL-‘ANSI 1987, p. 317-318.

retrouvons aussi l'évocation des caractéristiques de l'*adab* et de sa dualité : élever les esprits et distraire en apportant le plaisant et le beau (وكان ذلك العلم مما تتشرف به النفوس وتتنزى به غرر الطروس).

Toutefois à côté de ces cas étudiés, il y a bien des textes appartenant à notre corpus de *munāẓarāt* paysagères qui ne présentent pas d'ambiguïtés au niveau de leurs désignations génériques. Dans ces cas les textes présentent des indices de positionnement générique certains dans leur titre, la plupart du temps *mufāḥara* et *munāẓara*, ce qui trouve une correspondance parfaite avec les sujets et les thématiques abordées. Dans ces textes en outre nous ne retrouvons pas dans les introductions/préambules, ou ailleurs, des éléments qui viennent déstabiliser l'horizon d'attente du destinataire quant au positionnement générique. Cela parce-que l'auteur (ou le narrateur selon les textes, et le niveau d'ambiguïté existant entre les deux entités) ne mentionne pas d'autres désignateurs génériques dans son préambule pouvant venir interférer avec ce qui est exprimé dans le titre. Certains textes, aussi nombreux soient-ils, sont dépourvus de tout préambule, nous informant sur la genèse de l'œuvre mais aussi nous présentant les personnages protagonistes. A ce propos nous avons vu des œuvres nombreuses qui, après les titres, commencent directement avec le débat de préséance entre jardins ou personnages issus du domaine de la nature.

Pour résumer, nous pouvons reconstituer toute une tendance des textes présentant cette ambiguïté au niveau du positionnement générique. En effet la quasi-totalité de ces productions sont des œuvres portant dans leur titre les désignateurs génériques de *mufāḥara* ou de *munāẓara*. L'organisation interne de ces textes, les thématiques et les contenus abordés répondent parfaitement aux caractéristiques de ces genres ; il s'agit toujours de débats littéraires. Toutefois certains de ces textes portent dans leurs préambules des revendications génériques les rattachant au genre de la *maqāma*, ce qui marque une étape dans l'évolution du genre. Cette revendication se fait en même temps qu'un rappel de ce qui le motive et qui semble être un rattachement à l'*adab*.

Le seul cas d'œuvre appartenant à notre corpus qui présente une démarche tout à fait inverse aux tendances qu'on vient de décrire est représenté par l'œuvre « Maqāma manẓariyya » de l'auteur Ibrāhīm b. Muḥammad al-Wazīr (m. 914/1508). En effet, celle-ci constitue le seul texte qui présente un indice de positionnement générique dans le titre le rattachant au genre de la *maqāma* (cela est surtout visible dans le titre du manuscrit que nous avons pu consulter). Ce texte ne possède pas de préambule, donc nous ne possédons pas d'informations provenant de l'auteur, lequel pourrait éventuellement nous délivrer également des informations quant à la nature générique de l'œuvre qu'il a composée. Nous n'avons donc pas ici de superposition avec la *munāẓara*. De plus nous retrouvons dès le début un autre

élément qui rattache cette œuvre au genre de la *maqāma*. En effet cette œuvre est l'une des rares à présenter un *isnād* abouti comme celui que nous pouvons retrouver dans les *maqāmāt* de type *hamaḍānien*. Toutefois, et cela nous intéresse avant tout, le contenu de cette *maqāma* n'a rien en commun avec ce que nous pouvons définir comme *maqāma* d'après cette définition générique, hâtive, qui repose sur le modèle type de la *maqāma hamaḍānienne*. Le contenu de la « Maqāma manẓariyya » est en effet celui d'un débat littéraire entre des jardins printaniers situés autour de la ville de Sanaa. Cette *maqāma* est une *munāẓara*, au moins d'après le contenu abordé.

Si nous élargissons nos observations à des textes ne faisant pas partie de notre corpus mais toujours composés à l'époque postclassique au Yémen, nous retrouvons un exemple similaire à celui de la « Maqāma Manẓariyya » dans l'œuvre « al-Ṭirāz al-muḍḥab fī qīṣṣat al-maḍḥab » de l'auteur 'Alī b. Ṣāliḥ b. Abī al-Riḡāl (m. 1135/1722). Cette œuvre porte dans le manuscrit le sous-titre de « Maqāmāt al-masāḡid », les *maqāmāt* des mosquées. Ce texte, contrairement à ce que le pluriel *maqāmāt* nous laisserait imaginer, contient une seule œuvre. Il s'agit d'une *munāẓara* entre des mosquées de la ville de Sanaa. Tout comme la « Maqāma manẓariyya » il s'agit de l'un des rares textes de type *munāẓara* qui porte le désignateur générique de *maqāma* dans le titre. Tout comme la « Maqāma manẓariyya » nous ne retrouvons pas ici de préambule. Cette œuvre commence elle aussi par un *isnād*, dont la présence rappelons-le est rare dans nos textes de *munāẓarāt* paysagères. Cet *isnād* rappelle la *maqāma* classique. Nous lisons :

« La mosquée située à l'est de la maison d'Ismā'īl b. Muḥammad raconta :
"la mosquée située à l'ouest de cette même maison m'a raconté, et cela
avant qu'on mure sa porte et qu'elle ne soit barrée, que, pendant les mois
muḥarram de l'année 1085 de l'hégire (...)" »⁵⁰

Toutefois, cet *isnād* a la particularité de présenter des divergences avec les exemples de la *maqāma* classique mais aussi avec celui de la « Maqāma manẓariyya ». En effet, dans l'*isnād* nous retrouvons normalement des êtres humains et la caractéristique fondamentale de la *maqāma* est justement l'existence d'un héros dont le récit des aventures et les discours éloquents sont rapportés par un narrateur à l'auteur qui, à son tour, les transmet à ses lecteurs. Ici en revanche nous nous retrouvons dans un univers de fiction dans lequel les protagonistes de l'*isnād* sont des habitations et des maisons personnifiées.

⁵⁰ "حكى المسجد الذي شرقي دار إسماعيل بن محمد قال حدثني المسجد الذي غربي هذا الدار قبل أن يجدر بابه ويسدد أنه لما كان في شهر محرم الحرام سنة خمس وثلاثين بعد الألف من هجرته (...)"

AL-RIḠĀL, Ms. N° : 2309/12, f° 1r° et Ms. N° : 2330, ff. 321.

Tout cela nous entraîne à parler de la perception générique que le destinataire installe vis-à-vis de certaines œuvres qui ont de facto la même ossature formelle, ils présentent la même nature, mais qui possèdent des désignations génériques différentes ou absents. Nous pouvons classer nos textes selon les caractéristiques génériques suivantes :

- Textes (nombreux) portant le désignateur générique de *mufāḥara*, plus rarement celui de *munāẓara* ou encore de *muḥāwara*, dans le titre.
- Textes portant le double désignateur générique de *mufāḥara* et de *munāẓara* dans le titre.
- Textes (rares) de type débat de préséance, portant le désignateur générique de *maqāma* dans le titre.
- Textes portant le double désignateur générique de *maqāma* et de *munāẓara* dans le titre.
- Textes portant dans le titre d'autres désignateurs génériques à considérer comme synonymes de la *maqāma*, tel que *risāla*.
- Textes qui, nonobstant leur désignation générique de *mufāḥara* (ou *munāẓara* etc.) dans le titre présentent des indices de positionnement générique ou revendications de la part de l'auteur les rattachant au genre de la *maqāma*.
- Textes dont les indices de positionnement génériques présents dans le titre varient selon le manuscrit et l'édition ou d'une édition à l'autre.

A toutes ces variations et déclinaisons concernant les étiquettes génériques, si nombreuses et variées ne correspondent pourtant pas des textes variés. Tous ces désignateurs, dans leurs combinaisons et agencements, dénomment pourtant des textes présentant tous les mêmes caractéristiques thématiques. Malgré cette richesse de formulations nous sommes toujours face à des œuvres qui présentent quant à leur contenu des débats littéraires, entre entités inanimés pourvus de parole et issues du domaine de la nature.

Nous ne pouvons donc pas considérer des textes simplement à partir de leur désignation générique. Cela ne nous ferait pas vraiment progresser dans notre compréhension des textes. D'autant plus que le genre peut être considéré comme un simple désignateur externe, un outil nous venant en aide, un simple classeur, et comme tel nous pouvons le considérer comme une idée abstraite. Nous sommes plutôt en présence de textes présentant des caractéristiques communes. Il faut écarter l'idée d'une extériorité générique définie comme une description théorique, écarter surtout l'idée d'une dichotomie entre texte(s) et genre(s). A ce propos Jean-Marie Schaeffer souligne :

« Une telle extériorité réciproque à son tour ne s'impose que si on réifie le texte, c'est-à-dire si on le considère comme un analogon d'objet physique, et si on voit dans le genre un terme transcendant « portant sur » cet objet quasi physique. Si l'on veut sortir le débat générique de cette fausse querelle (...) il faut abandonner la réification du texte et, corrélativement, l'idée d'une extériorité d'ordre ontologique entre texte et genre »⁵¹

Dans le cas précis de nos textes il faut prendre en considération l'idée que nous sommes face à des productions, similaires dans leurs formes et dans leurs contenus, pourtant réunies sous des appellations génériques différentes. Cet élément nous pousse à affirmer qu'à l'époque postclassique certains désignateurs génériques, tels que *munāẓara*, *mufāḥara* et *maqāma*, recouvrent aux yeux des auteurs, mais aussi des destinataires de ces textes, la même valence sur le plan de la généricité. L'étude du positionnement générique dans le paratexte de notre corpus est une démarche très importante pour souligner les caractéristiques de brouillage, chevauchement et transformation que ces désignateurs acquièrent à l'époque postclassique. Cela est surtout vrai pour le terme *maqāma* qui regroupe, au Yémen et à l'époque en question, des réalités textuelles différentes. Sous cette étiquette nous retrouvons en effet toute une production de textes de *maqāmāt* qui adhèrent parfaitement au modèle type de la *maqāma hamaḍānienne* (et dont des exemples ont été donnés plus haut), de textes présentant des débats littéraires sur les sujets les plus disparates, jusqu'à un type de *munāẓara* bien plus précis, objet d'étude dans ce travail, portant sur l'exaltation de la nature et sur la description du paysage. Mais l'étude de ces textes et de leur généricité ne peut pas se borner à relever les simples désignateurs de genre. Au contraire, pour comprendre la généricité de ces textes nous devons d'abord relever les ressemblances textuelles formelles et surtout thématiques, ces ressemblances peuvent en effet parfaitement être expliquées en définissant la généricité comme un composante textuelle, c'est-à-dire les relations génériques comme une ensemble de réinvestissements (plus ou moins transformateurs) de cette même composante textuelle. Toujours selon Jean-Marie Schaeffer :

« La littérature étant par définition institutionnelle, la généricité peut parfaitement être expliquée par un jeu de répétitions, d'imitations, d'emprunts etc., d'un texte par rapport à un autre, ou à d'autres et le recours à un postulat aussi « puissant » que celui d'une structure ou matrice de compétence se révèle parfaitement superflu puisqu'il n'explique pas plus de

⁵¹ SCHAEFFER 1986, p. 184.

choses que ne le fait une conception transtextuelle de la généricité. En plus, ce postulat est inadéquat, dans la mesure où il est incapable de prendre en compte la dimension essentiellement dynamique de la généricité et impose une vue simplement classificatoire qui méconnaît la spécificité de la relation générique »⁵².

Nous avons déjà analysé dans cette première partie les ressemblances textuelles et formelles des *munāẓarāt* paysagères. Nous venons aussi de relever les ressemblances au niveau du positionnement générique. Nous analyserons dans la deuxième partie, constituant le cœur de ce travail, les ressemblances thématiques de ces textes. Mais avant de faire cela, nous devons relever une autre caractéristique de notre corpus, touchant aux rapports d'hypertextualité dans les introductions et aux rapports de filiation existant d'un texte par rapport à un autre. Ensuite nous parlerons du rattachement et du rapport de ces textes à l'*adab*, comme revendiqué par les auteurs dans les introductions. En effet, cet élément nous paraît essentiel pour la compréhension de cette production littéraire.

2. Identification des rapports d'hypertextualité dans les paratextes du corpus : les introductions.

Dans certaines introductions de nos textes les auteurs ne se limitent pas à nous donner des informations précieuses sur la genèse de l'œuvre ou à nous délivrer des informations quant à son positionnement générique. Ces auteurs informent parfois avoir été inspirés pour la composition de leurs œuvres par des exemples du passé dont ils citent les titres. Parmi les textes cités ayant servi de modèle nous retrouvons toujours des œuvres faisant partie de notre corpus. Si bien que nous pouvons identifier tout un réseau de filiation existant de texte à texte. La reconnaissance de ce réseau nous paraît être un élément important pour l'étude de la généricité de ces œuvres surtout si nous voulons tenir compte de ces répétitions, imitations et emprunts d'un texte à l'autre et pour étudier la généricité comme un ensemble de réinvestissements puis de transformations. Nous avons déjà vu certains de ces passages mais nous ne les avons pas analysés avant sous l'angle de la reconstitution de ce réseau.

Nous retrouvons un exemple de ce type dans le préambule de l'œuvre « *Tarwīḥ al-awqāt fī al-munāẓara bayn al-qahwa wa al-qāt* » de l'auteur Aḥmad b. Muḥammad al-Mu'allimī (m. 1278/1861), où nous lisons :

⁵² *Ibid.*, p. 186.

« *Aḥmad al-Mu‘allimī (...) dit : "Lorsque je vis que l’adab est le plus beau (domaine) vers lequel tourner notre effort et que puisse connaître cette communauté, et lorsque je vis le plaisir suscité par certains thèmes comme le muḡūn, le débat et le dialogue des entités inanimées comme dans l’œuvre « Musāmarat al-rifāq fī al-munāẓara bayn al-qat wa al-tunbāq », ou dans la dispute entre la bougie et la lampe ou encore celle entre la vigne et le palmier (...) j’ai voulu suivre ces mêmes procédés (exemples) et donner mon humble contribution aux illustres œuvres (litt. Allumer ma lanterne avec / parmi leur étoiles du firmament) »*⁵³

Dans cette introduction l’auteur/narrateur cite sept ouvrages dont il se serait inspiré pour la composition de son œuvre. Nous soulignons que certaines de ces œuvres font également partie de notre corpus de *munāẓarāt* paysagères. Les autres textes sont aussi des œuvres appartenant au genre de la *munāẓara*. Certains de ces textes cités sont beaucoup plus anciens que d’autres, certains nous sont inconnus, ils n’ont jamais été édités, et pour ce qui est de leur manuscrit, nous ne savons pas si ce dernier a été perdu ou si tout simplement nous ignorons, en l’état actuel de notre recherche, sa localisation. Dans le passage cité ci-dessus l’auteur fait clairement mention d’œuvres déjà connues « *Musāmarat al-rifāq fī munāẓara al-qat wa al-tunbāq* » du lettré ‘Afīf b. al-Habba Qāḍī (XVIII^e s.), débat littéraire opposant le café et le tabac et « *Mufāhara bayn al-šam’a wa al-sirāḡ* », opposant le bougeoir et la lampe, de l’auteur ‘Alī b. Šālīḥ b. Abī al-Riḡāl (m. 1135/1722). Du point de vue historique nous savons que ces deux œuvres précèdent d’environ un siècle l’œuvre d’al-Mu‘allimī. Une autre œuvre citée dans ce passage, la « *Mufāhara bayn al-ṭawr wa al-ḥimār* », est également antérieure d’un siècle. Cette œuvre, qui ne fait pas partie de notre corpus, a été composée par l’auteur ‘Umar b. ‘Abdallāh al-Mu‘allimī (m. 1178/1764) (à ne pas confondre avec le Mu‘allimī de l’œuvre en question) présente quant à elle un préambule aussi intéressant dont nous parlerons ensuite.

Parmi les autres textes cités par l’auteur comme étant source d’inspiration nous retrouvons une autre œuvre qui nous est familière, il s’agit de l’ouvrage « *Kāšifa al-ḡumma fī al-mufāhara bayn al-naḥla wa al-karma* » de l’auteur Muḥammad b. Abī al-Qāsim al-Naḡrī (m. 874/1469). Cette œuvre précède le débat entre le café et le qāt de bien quatre siècles mais ne constitue pas l’exemple le plus ancien parmi les œuvres citées dans ce passage par l’auteur.

⁵³ "وبعد فيقول [...] أحمد المعلمي لما رأيت الأدب أجمل ما التحفته الهمة وعرفته هذه الأمة ورأيت أيضا من مرح في المجون والمحال وفضل على المقال لسان الحال كمسامرة الرفاق في مناظرة القهوة والتنباق وما أسعر وهاج بين الشمعة والسراج وما شجر بين الكرم والنخلة ومفاضلة صنعاء وجبلّة وما عرض من الشجار بين الثور والحمار والجوهر الفرد في مناظرة النرجس والورد وسنية الأديب في المفارقة بين المنجم والطبيب. أحببت أن أسلك مسلكتهم وأشعل مصباحي مع نجوم فلکهم [...]"

AL-MU‘ALLIMĪ, MS. N° : 3037, f° 48v° et Ms. N° : 3331, f° 78v°.

La primauté, parmi les textes connus, va en effet à l'œuvre opposant le narcisse et la rose, thème très célèbre dans la littérature arabe et repris par plusieurs auteurs. En l'occurrence il s'agit de l'œuvre intitulée « al-Ğawhar al-fard fī munāẓarat al-narğis wa al-ward », composée par l'auteur Tāğ al-Dīn 'Abd al-Mağīd al-Yamanī (m. 743/1342).

Nous n'avons malheureusement pas d'information, en revanche, concernant les deux autres œuvres dont il est fait mention dans ce préambule, il s'agit vraisemblablement de deux débats littéraires opposant les villes de Sanaa et de Jibla « Mufaḍala Ṣan'ā' wa Ğibla », et l'astrologue (*munağğim*) et le médecin (*ṭabīb*) « Mufaḥara bayn al-munağğim wa al-ṭabīb ». D'après ces titres nous pouvons en déduire que le premier se situe dans la lignée de la tradition des *faḍā'il* entre villes et régions et en particulier dans le genre de *mufaḥara bayn al-buldān*. Ce texte aurait pu vraisemblablement rentrer dans notre choix de textes ayant comme caractéristique la description paysagère. De plus, ce titre attire notre attention car il nous rappelle une autre *munāẓara* très tardive et appartenant à notre corpus, où la ville de Jibla est aussi protagoniste mais elle rivalise cette fois-ci non pas avec Sanaa mais avec une autre ville yéménite, Ibb. Il s'agit de l'œuvre « Mufaḥara bayn Ğibla wa Ibb » de l'auteur Maḥmūd b. Ḥusayn b. 'Abdallāh al-Iriyānī (m. 1331/1912). L'œuvre opposant Jibla et Sanaa doit forcément être antérieure à celle d'Iriyānī dans la mesure où elle est citée en tant que source d'inspiration dans le préambule d'une œuvre, le débat entre le qāt et le café, composée au XIX^e siècle. L'autre texte, en revanche, opposant le médecin et l'astrologue, nous laisse présager des caractéristiques différentes. En effet, nous pouvons sans trop de difficultés imaginer que ce texte présentait deux personnages humains et que le terrain de discussion tournait autour de l'importance et de la suprématie de la science médicale sur l'astrologie et vice-versa.

Nous retrouvons cette même caractéristique dans le préambule d'une autre œuvre. Il s'agit de l'ouvrage « Mufaḥara bayn al-ṭawr wa al-ḥimār » de l'auteur 'Umar b. 'Abdallāh al-Mu'allimī (m. 1178/1764) à ne pas confondre avec Aḥmad b. Muḥammad al-Mu'allimī de texte vu plus haut. Ce texte opposant cette fois si des animaux tels que le taureau et l'âne, présente un préambule dans lequel l'auteur nous informe :

« L'humble serviteur, connu pour son impuissance et sa faiblesse, en espérant de la part de son Seigneur miséricorde, dit : « Lorsque je vis la composition admirable du très généreux cadi 'Alī b. Aḥmad b. Abī al-Riğāl concernant le débat et la querelle opposant le chandelier et la lampe, j'ai voulu suivre ce même exemple (procédé) et imiter cette composition en

faisant dialoguer le taureau et l'âne, et cela afin de créer (susciter) le muğūn et l'invraisemblable »⁵⁴

Contrairement au préambule de l'œuvre vue plus haut, le narrateur ne donne pas ici une longue liste d'œuvres qui l'auraient inspiré et qui auraient été un modèle d'imitation, au contraire il se limite à citer seulement une œuvre, la « Mufāḥara bayn al-šam'a wa al-sirāḡ » de l'auteur 'Alī b. Šāliḥ b. Abī al-Riḡāl (m. 1135/1722). Ce qui attire notre attention est que cette œuvre est déjà citée comme modèle dans le préambule du débat entre le qāt et le café. Il est également intéressant de constater qu'il n'y a pas un grand écart temporel entre les deux œuvres. En effet, d'après les dates de mort des deux auteurs, nous pouvons remarquer que l'œuvre en question (« Mufāḥara bayn al-ṭawr wa al-ḥimār ») et l'œuvre lui ayant servi de modèle et d'inspiration (« Mufāḥara bayn al-šam'a wa al-sirāḡ ») ont été composées à la même période environ.

Ces deux exemples nous montrent comment, au-delà des désignateurs génériques parfois très différents apparaissant dans les titres et dans les préambules de cette production de *munāẓarāt* à l'époque postclassique au Yémen, existe toute une revendication de filiation textuelle qui est tout aussi importante de relever dans les rares occurrences des textes en notre possession. L'identification de ce réseau de filiation, d'imitation et d'emprunts d'un texte à l'autre est un élément essentiel pour comprendre la généricité de ces textes. Ces exemples confirment en outre les transformations intervenues au genre *maqāma* à l'époque postclassique dont l'appellation, devenue de plus en plus englobante, s'étend à la *munāẓara* et à ses synonymes.

Prenons comme point de départ l'œuvre « Tarwīḥ al-awqāt fī al-munāẓara bayn al-qahwa wa al-qāt » de l'auteur Aḥmad b. Muḥammad al-Mu'allimī et les œuvres citées dans son préambule. Si nous prenons à leur tour les informations contenues dans ces œuvres, le positionnement générique des titres mais surtout les préambules de ces œuvres nous pouvons identifier et reconstituer toute une série d'informations montrant comment ces textes reliés l'un à l'autre et qui sont placés sur le même plan dans le préambule d'al-Mu'allimī, présentent en réalité des informations qui les placent sur des plans génériques parfois assez différents. Tout cela montre encore une fois comment des termes différents désignent désormais des réalités textuelles identiques. Cet élément donne confirmation de l'évolution par

⁵⁴ "وبعد فيقول العبد الحقيير (...) راجي رحمة ربه القدير إني لما رأيت ما استحسنة القاضي المفضل علي بن أحمد بن أبي الرجال على لسان الشمعة والسراج من المفاخرة والجدال أحببت أن أسلك هذا الأسلوب وأخذو هذا المقال على لسان الثور والحصار من القيل والقال وإن ذلك من باب المجون والمحال"

AL-MU'ALLIMĪ, 'UMAR B. 'ABDALLĀH 1987, p. 351.

transformation de certains désignateurs génériques à l'époque postclassique. Toutefois pour expliquer la véritable nature générique de ces textes nous ne pouvons pas nous attacher aux seuls désignateurs génériques mais nous devons à l'identification de caractéristiques communes. Or il nous semble que l'une des caractéristiques communes et essentielles réside dans le rapport que ces textes entretiennent avec la notion d'*adab*.

3. Les *munāẓarāt* paysagères et la relation à l'*adab*.

Dans la partie consacrée à l'analyse des introductions nous avons vu comment nos textes font référence à plusieurs reprises à la notion d'*adab* ainsi qu'à la dualité de sa nature caractérisée par l'alternance constante de *ğidd* (sérieux) et *hazl* (facétieux). D'après les revendications exprimées par les auteurs, le but de ces œuvres (et donc de l'*adab*) est celui d'élever les esprits et distraire en apportant le plaisant et le beau.

La revendication d'appartenance à l'*adab* dans ces préambules nous paraît être un élément essentiel pour comprendre la nature de ces textes. En effet, nous croyons que cet élément nous permettra de sortir de tout impasse concernant la problématique liée aux désignateurs génériques et de retracer enfin un véritable trait commun de généricité, interne, pouvant réunir cette production littéraire. Pour ce faire, nous devons interroger la notion d'*adab* à travers les définitions avancées par la critique contemporaine et identifier ses caractéristiques. A ce propos Mirella Cassarino nous informe que :

« L'*adab* peut (...) être défini comme un véritable « système littéraire et culturel », où les deux adjectifs qui attribuent la notion de « système » concourent à mieux clarifier (...) leur ampleur et leurs limites. Ceux-ci s'étendent, en fait, bien au-delà de production de belles-lettres, et incluent de même ces textes à caractère religieux, juridique, philologique, scientifique etc., considérés fondamentaux pour la formation de base de l'intellectuel arabe à partir de la fin du VII et le début du VIII siècle »⁵⁵

En effet, nous savons que la richesse des thématiques abordées par les ouvrages d'*adab* rend très difficile toute sorte de catégorisation. Ces ouvrages paraissent relever tantôt des belles-lettres, tantôt de l'historiographie, de la géographie, de la poétique, de la biographie, de la morale et de la satire. C'est la raison pour laquelle la critique a adopté la notion de « système » pour parler de l'*adab*. Cette notion permet de représenter l'*adab* non comme une

⁵⁵ CASSARINO 2009, p. 56-57.

succession d'œuvres isolées, mais comme un corpus entier de textes qui se configure en tant que totalité « contrainte, contraignante et en mouvement »⁵⁶.

Il s'agit ici de l'une des caractéristiques et l'un des points essentiels de la nature de l'*adab*, son caractère intertextuel. L'*adab* présente en effet la caractéristique de se réapproprier de matériel du passé, le remanier et le restituer de manière différente à ses lecteurs, à son auditoire. Abdallah Cheikh-Moussa nous informe à ce propos :

« S'il est vrai que le texte d'*adab* est écrit, non pas seulement avec les phrases, les mots et les idées de son auteur présumé, mais avec des textes qui, souvent, lui préexistent, cela ne signifie pas cependant qu'il ne fait que les reproduire ou qu'il les plagie ; bien au contraire, ce texte les relit, les réécrit et les distribue autrement dans son espace. Il les utilise et s'en sert pour arriver à ses propres fins, pour fonder sa propre véridiction (...). Si, donc, l'ouvrage d'*adab* récupère des matériaux qui ont déjà servi ailleurs, dans d'autres textes, dans d'autres situations, ou même dans d'autres cultures, c'est pour les reconstruire en fonction de nouveaux enjeux et d'objectifs différents »⁵⁷

Et il ajoute :

« Comme son « auteur », le texte d'*adab* est donc lui aussi pris dans un système de renvois à d'autres textes, à d'autres discours. Les rapports que ce texte « singulier » entretient avec tous ceux qui l'ont précédé ou qui lui sont contemporains, viennent redoubler ceux entretenus par l'auteur avec la chaîne des autorités dans le sillage desquelles il se situe, et ceux que les fragments choisis établissent par leur coprésence dans un même espace. Ainsi, le texte d'*adab* ne prend sens qu'en référence à tous ceux qu'il convoque et qui étaient, sans nul doute, présents à l'esprit du lecteur ou de l'auditeur de l'époque »⁵⁸

Cette nature intertextuelle trouve confirmation à l'intérieur des textes de notre corpus qui revendiquent une appartenance à la notion d'*adab*. En effet, nous savons que ces ouvrages sont parsemés de citations poétiques et coraniques. De plus, cette nature intertextuelle est exprimée à travers le rapport de filiation de texte à texte dont nous avons parlé plus haut.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁵⁷ CHEIKH-MOUSSA 2006, p. 60.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 61.

Toutefois, la caractéristique liée à l'intertextualité dépasse notre corpus. Plus généralement, nous savons que les ouvrages de *maqāmāt* ont depuis toujours recours à l'intertextualité, à travers notamment la citation de poèmes appartenant à de différentes époques.

Mais la nature intertextuelle n'est pas la seule à caractériser la littérature d'*adab*. A cet élément vient s'ajouter la valeur transformatrice. Le texte d'*adab* en effet se réapproprie des écrits et des idées qui lui préexistent, mais en faisant cela il ne se limite pas à reproduire quelque chose de déjà existant, au contraire, il y a dans cet exercice une composante créatrice et transformatrice :

« Il y a donc continuité et, en même temps, création modificatrice, entre un texte singulier et la série des textes antérieurs ou contemporains qu'il réutilise ou qu'il se contente d'évoquer »⁵⁹

Cette idée de valeur transformatrice de l'*adab* nous rappelle le régime de transformation à l'intérieur de la théorie de l'évolution des genres théorisée par Jean-Marie Schaeffer. D'après Schaeffer nous avons trop souvent à identifier la généricité à un de ses régimes, celui de la reduplication, alors que celui de la transformation générique est tout aussi important pour comprendre le fonctionnement de la généricité textuelle. Pour Jean-Marie Schaeffer : « la composante générique d'un texte n'est jamais la simple reduplication du modèle générique constitué par la classe de textes (supposés antérieurs) dans la lignée desquelles il se situe. Au contraire, pour tout texte en gestation le modèle générique est un « matériel » parmi d'autres sur lequel il « travaille » »⁶⁰. Schaeffer appelle cela aspect « dynamique » de la généricité. Cet aspect dynamique serait aussi responsable de la dimension temporelle de la généricité, de son historicité. Nous avons vu plus haut comment dans l'évolution du genre *maqāma* le régime de la transformation joue en rôle central. Ce même régime nous a permis de montrer, à travers l'analyse des désignateurs génériques présents dans notre corpus, l'évolution par transformation des genres *maqāma* et *munāẓara* qui, pendant l'époque postclassique, et dans certaines œuvres, s'interpénètrent au point que l'un finit par englober l'autre.

C'est justement grâce à la nature du texte d'*adab* d'être toujours en mouvement, de se renouveler et de s'enrichir en intégrant et en transformant le matériel qui le précède, que nous pouvons plus facilement surmonter les difficultés liées à l'inclusion ou à l'exclusion d'une œuvre à l'intérieur d'un genre donné :

⁵⁹ *Ibid.*, p. 62.

⁶⁰ SCHAEFFER 1986, p. 197.

« En définitif, la capacité communicatrice d'un texte se renouvelle continuellement parce qu'il est bel et bien inclus dans un système communicatif et informatif en mouvement. Enfin, l'interaction et l'opérativité de plusieurs genres et phénomènes littéraires, est consubstantiel à la notion d'*adab* comme système. Il résulte ainsi plus facilement explicable et situable ce qui apparaît, en milieu critique, comme une difficulté, c'est-à-dire la question de l'inclusion ou de l'exclusion d'un ouvrage de ce qui est défini « un genre » »⁶¹

C'est pour cette raison que la critique contemporaine tend à considérer l'*adab* comme un « mode littéraire ». Cette conception viserait à dépasser l'idée même de genre. L'*adab* serait donc un « mode textuel » fondé sur plusieurs constantes réunies à l'intérieur d'ouvrages pouvant appartenir à plusieurs genres. Cette idée nous permet en outre de répondre de manière plus claire à la problématique liée à la généricité de nos textes qui, nous le savons, revendiquent avant tout un rattachement à l'*adab* :

« Il me semble plus que pertinent avancer la proposition, probablement efficace en termes concrets, d'une définition ultérieure d'*adab* comme « mode littéraire » (...) nous pouvons donc supposer que l'*adab* n'est pas un genre codifié, mais un mode littéraire fondé sur plusieurs constantes de l'imaginaire qui se manifestent au sein d'ouvrages qui appartiennent à divers genres. Cela n'est pas un hasard, l'indication de mode est exprimée, même pour l'*adab*, sous une forme adjectivale. Nous parlons généralement d'« anthologie d'*adab* », « prose d'*adab* », « écrit d'*adab* », c'est-à-dire nous utilisons des expressions dans lesquelles l'adjectif définit le mode et non le genre, exactement comme le « mode romanesque », qui ne coïncide pas avec le roman, agit en des genres littéraires différents »⁶²

Parmi les constantes caractérisant les textes d'*adab* nous retrouvons l'alternance de *ḡidd* (sérieux) et *hazl* (facétieux). Ces deux éléments constituent le but fondamental de l'*adab*, caractérisé par une double nature : transmettre des connaissances, élever les esprits et distraire mais sans ennuyer, en apportant le plaisant et le beau. Cette dualité est revendiquée par nos auteurs dans les préambules des *munāẓarāt* analysées plus haut.

⁶¹ CASSARINO 2009, p. 58.

⁶² *Ibid.*, p. 59.

Ces éléments montrent aussi une autre caractéristique de l'*adab* : celle d'être avant tout un outil de persuasion basée sur la parole et l'argumentation destinée à l'« homme de Cour ». Le but ultime de l'*adab* est celui de faire taire ou d'arriver à persuader son propre adversaire à travers le recours aux beaux mots, à travers l'art oratoire. Nous retrouvons peut-être ici une caractéristique essentielle reliant le genre de la *munāẓara* à l'*adab*. Tous ces éléments expliquent en outre la raison pour laquelle dans ces textes nous retrouvons peu de place accordée aux actions. En effet, dans le monde de l'*adab* nous sommes à l'intérieur d'une dimension dans laquelle l'action et le mouvement se réduisent au dialogue :

« Avec ses aphorismes, ses proverbes, ses vers-témoins, ses courts récits édifiants et ses anecdotes plaisants, l'*adab*, est à la fois issu et destiné aux cénacles du Prince et des hauts dignitaires où l'art de la conversation et de la dispute est une exigence première et une arme, la seule, redoutable, un espace donc où prime la parole vive, la voix et sa force de persuasion. Tous ces fragments sont proposés à « l'homme de Cour » pour briller et convaincre ; pour orner un discours ou étayer une argumentation, et, ainsi, réduire au silence les adversaires et les concurrents. C'est, sans doute, pour cette raison que les textes dits d'*adab*, y compris les *Séances (Maqāmāt)* d'al-Hamaḍānī ou d'al-Ḥarīrī (...) font si peu de place aux actions. Au contraire, y prédominent les dialogues, les déclamations et les différentes sortes de discours. Les arts du langage s'en trouvent valorisés et posés comme seuls instruments de la persuasion »⁶³

Or, il nous paraît que c'est avant tout sur cette revendication d'appartenance au « mode » d'*adab*, à sa nature intertextuelle et transformatrice, capable d'inclure et de dépasser la notion de genre, que nous pouvons tenir compte de la nature générique de nos textes, de cette production littéraire de *munāẓarāt* paysagères à l'époque postclassique. Comme nous l'avons vu, les revendications génériques de ces œuvres se font en même temps qu'un rappel à ce qui les motive, et qui semble être un rattachement à l'*adab* dont les lignes générales ont été ici exposées.

⁶³ CHEIKH-MOUSSA 2006, p. 57.

Conclusion

Dans cette première partie nous avons présenté les textes de *munāẓarāt* paysagères, en les analysant sous l'angle des ressemblances formelles tout en organisant notre étude sur la généricité de ces textes. Nous avons donné dans le premier chapitre un aperçu sur la naissance du genre *maqāma* au Yémen et montré les principales tendances de ce genre à l'époque postclassique. Nous avons vu comment la plupart de ces œuvres sont principalement des textes présentant au niveau de leur organisation formelle et leur contenu des caractéristiques propres au genre du débat littéraire, genre très prisé au Yémen à l'époque postclassique. A l'intérieur des débats littéraires nous pouvons retrouver toute une tendance, constituant presque un sous-genre des débats littéraires caractérisée par des *maqāmāt* de type *munāẓara bayn al-buldān* et *bayn al-nabāt*, dont les caractéristiques internes nous ont amené à les dénommer *munāẓarāt* paysagères. Le paysage et la description de la nature nous semble être l'élément caractéristique de ces compositions. Une fois notre choix de corpus présenté, nous avons essayé de présenter ces textes sous l'angle des ressemblances et des caractéristiques formelles. Pour ce faire, nous avons identifié dans certains de ces textes une structure bipartie, présentant un récit cadre introductif et une partie centrale, représentée par le débat proprement dit. Nous avons d'abord analysé ces récits cadre et souligné les caractéristiques principales de ces parties. Informations sur la genèse de l'œuvre, brouillage identitaire existant parfois entre la figure de l'auteur et celle du narrateur, présentation d'un cadre initial pictural, décrivant les avant-propos de la dispute, à travers des premières descriptions d'une nature pluri-sensorielle non personnifiée. En opérant une distinction entre personnages humains et personnages non humains nous avons par la suite présenté de manière générale les personnages non humains, issus tous du domaine de la nature, protagonistes de nos textes. Nous avons tout particulièrement porté notre analyse sur l'artifice de la personnification en étudiant les principales occurrences de verbes de mouvements, mais aussi les verbes et les expressions liées aux sentiments et à certaines attitudes humaines. Nous avons procédé par la suite en étudiant les relations d'hypertextualité existant entre nos textes et les hypotextes de *maqāmāt* de type *hamaḍānien*. Pour ce faire nous avons mis en relation les principales ressemblances et divergences concernant les caractéristiques formelles des *munāẓarāt* paysagères et les *maqāmāt* classiques ; une place centrale a été accordée aux tournures d'hypercodage rhétorique pour montrer comment certaines *munāẓarāt* reprenaient à l'identique ces tournures sur le calque de la *maqāma* ancienne alors que la majorité des textes en sont dépourvus. Enfin, dans le troisième et dernier chapitre de cette première partie nous avons porté notre attention sur les indices de positionnement générique et les rapports d'hypertextualité présents

dans les paratextes de nos œuvres. Nous avons donc relevé tous les indices de positionnement générique d'abord dans les titres ensuite dans les préambules. Cela nous a permis de montrer comment des textes présentant les mêmes caractéristiques internes, formelles et thématiques peuvent présenter des désignateurs génériques différents. Nous avons à ce propos montré comment les termes *mufāḥara*, *munāẓara* et *maqāma* peuvent être employés sans distinction pour décrire la même réalité textuelle. En nous appuyant sur la théorie générique proposée par Jean-Marie Schaeffer nous avons repris son approche sur l'évolution des genres à travers les deux régimes, celui d'imitation et de transformation. Nous sommes arrivés à la conclusion que, pour ce qui est de notre corpus, nous assistons à une évolution du genre *maqāma* par rapport à l'époque classique. Dans cette évolution par régime de transformation, deux genres s'interpénètrent au point que l'un des deux englobe l'autre dans certaines œuvres et que les désignateurs génériques en subissent par conséquence l'influence. Nous observons par exemple comment les auteurs optent pour les termes *maqāma* et *munāẓara* indistinctement à l'époque postclassique. De ce fait, nous en concluons qu'il n'est donc plus nécessaire (et possible) de les différencier et qu'à partir d'un certain moment l'un inclut l'autre. L'appellation *maqāma* devient de plus en plus englobante au point de s'étendre à la *munāẓara*. Pour conclure nous avons essayé de montrer, toujours à partir des paratextes du corpus, les rapports d'hypertextualité à travers les informations décernées par les auteurs dans les préambules. Ces informations montrent en effet comment des textes peuvent entretenir avec d'autres textes appartenant à d'autres époques des rapports étroits, d'imitation ou de simple inspiration. Ces informations nous ont permis donc de reconstituer, là où c'était possible, tout un réseau de filiation de texte à texte. Mais l'analyse de ces préambules nous a permis également de montrer comment ces textes revendiquent, au-delà de toute désignation générique, une appartenance et un rattachement à l'*adab* et aux notions de *ġidd* et de *hazl*. Cette revendication d'appartenance à l'*adab* nous paraît être un élément essentiel pour comprendre la nature de nos textes. En effet, nous croyons que dans la nature intertextuelle et transformatrice de l'*adab* et dans sa capacité d'aller au-delà de la notion même de genre, nous pouvons enfin trouver un véritable trait commun, interne, pouvant réunir cette production littéraire. Il nous reste maintenant à aller au cœur de ces *munāẓarāt* paysagères et à analyser d'une manière plus approfondie l'élément caractéristique de ces textes : le paysage.

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE I : La mise en texte de l'univers paysager

Répondre à la question de ce qu'est le paysage est une problématique qui est au cœur de plusieurs champs disciplinaires et qui a donné lieu à plusieurs définitions. Nous retiendrons à ce propos la définition donnée par l'historien Alain Corbin :

« Le paysage est la manière de lire et d'analyser l'espace, de se le représenter, au besoin en dehors de la saisie sensorielle, de le schématiser afin de l'offrir à l'appréciation esthétique, de le charger de signification et d'émotions. En bref, le paysage est une lecture, indissociable de la personne qui contemple l'espace considéré. Evacuons donc, ici, la notion d'objectivité »¹

D'après cette définition nous comprenons que le paysage est un concept historique et qu'il peut varier d'une société à l'autre. Chaque époque a donc ses paysages et il en va de même pour les civilisations. De ce fait, le paysage s'insère dans le cadre plus général de la perception ou de la vision du monde élaborée par une société à un moment donné de l'histoire. Cette vision s'inscrit dans les systèmes sémiotiques fonctionnant dans cette société. C'est la raison pour laquelle la première tâche qui attend le chercheur est celle de déterminer quelles sont les grilles et les filtres gouvernant et orientant la vision du paysage dans une culture donnée.²

Pour ce qui est des représentations paysagères dans le domaine arabo-islamique il est étonnant de constater une absence d'études de ce sujet. Cette absence pourrait être expliquée par la croyance très répandue selon laquelle les auteurs arabes médiévaux ne « voyaient » pas de paysage dans l'espace sensible qui les entourait et que par conséquent, les représentations étaient inexistantes ou tout au plus embryonnaires³. Toutefois cela nous paraît tout à fait étonnant pour une culture qui a accordé une place si centrale aux représentations du Paradis dans le Coran. Brigitte Foulon, l'un des rares chercheurs à avoir porté son intérêt à l'étude de la notion du paysage et de ses représentations dans la poésie arabe et en particulier andalouse, dit à ce propos :

¹ CORBIN 2001, p. 11.

² FOULON 2011, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 10.

« Néanmoins, les éléments plaidant en faveur de l'existence de paysages dans l'aire arabo-musulmane ne manquent pas. Et, d'abord, comment une civilisation reposant sur un texte fondateur, le Coran, offrant la vision d'un Paradis-jardin, n'aurait-elle pas conçu de représentations paysagères prégnantes ? Que les sociétés arabes médiévales n'aient guère théorisé sur le concept de paysage, ne signifie pas pour autant que les Arabes soient demeurés insensibles à la beauté du monde, ni qu'ils aient ignoré la contemplation esthétique de celui-ci, ni, enfin, qu'ils n'aient pas cherché à en rendre compte, par un moyen ou un autre. Bref, tout cela ne prouve pas l'absence des représentations paysagères dans cette civilisation ».⁴

D'après la chercheuse, ces représentations sont avant tout à rechercher dans la production littéraire, et tout particulièrement dans la poésie descriptive. Si son travail porte essentiellement sur l'étude de la poésie descriptive andalouse du XI^e siècle, avec un intérêt tout particulier pour le recueil d'Ibn Ḥafāḡa (533/1139), Brigitte Foulon reconnaît principalement deux strates ayant servi comme base pour les représentations littéraires du paysage. La première est celle de la poésie de la *Ġāhiliyya*. Ici le milieu désertique dans lequel vivaient les poètes de l'Arabie ancienne expliquerait l'importance accordée à cette époque aux phénomènes atmosphériques et à l'observations des astres et plus généralement du ciel. La deuxième strate est celle de l'imaginaire religieux, celui d'un paysage idéalisé présentant de nombreux traits appartenant au Paradis musulman. Les représentations paysagères du jardin paradisiaque coranique sont centrales et essentielles pour la compréhension des représentations paysagères présentes dans les *munāẓarāt* yéménites. Ces ressemblances patentes nous obligeront à évoquer fréquemment le texte fondateur de l'Islam.

Il faut aussi signaler que les représentations paysagères évoquées dans nos textes restituent souvent l'idée d'une nature pluri-sensorielle et non pas simplement visuelle, comme évoqué dans l'analyse des récits cadre de notre corpus. Cette nature pluri-sensorielle s'organise autour de plusieurs plans et aspects qui la constituent et dont nous voulons tenir compte dans l'articulation de notre analyse.

Pour ce faire, nous nous appuierons tout au long de notre analyse sur l'approche proposée par Brigitte Foulon dans ses études sur ce domaine⁵. Nous commencerons dans un premier chapitre par appréhender le statut de notre objet d'étude : les jardins. Nous analyserons donc

⁴ FOULON 2011, p. 11.

⁵ FOULON 2005 et 2011.

les éléments constitutifs du paysage en tenant compte de l'organisation de ces représentations sur les deux axes spatiaux, l'axe vertical et l'axe horizontal. Nous analyserons donc d'abord les éléments végétaux en prenant en considération l'axe vertical du paysage, à savoir les arbres et les arbustes. Cela nous permettra aussi de faire des considérations sur les propriétés accordées à l'ombre, sur la nomenclature de ces arbres et arbustes et de voir leur fonction dans l'espace jardin. Nous nous occuperons ensuite de l'axe horizontal en prenant en considération les représentations de la terre et de sa parure, des végétaux qui recouvrent la surface du sol. Nous verrons comment une terre sans parure renvoie forcément à une certaine idée de stérilité et de désolation contrairement à une terre bien riche dans sa parure symbole de naissance liée aussi à la saison du printemps. Une place centrale sera aussi consacrée au statut de l'eau, élément constitutif de cette mise en texte paysagère. L'élément aqueux est omniprésent dans ces descriptions. Ruisseaux, canaux, fleuves mais aussi pluies, et surtout les événements pluvieux printaniers au Yémen, sont des éléments constitutifs de ces paysages.

Dans le deuxième chapitre nous analyserons d'autres éléments descriptifs de cette nature. Nous prendrons en considération les valeurs accordées aux saisons dans l'univers yéménite. Car si le printemps est la saison privilégiée dans les descriptions paysagères elle n'en demeure pas la seule saison dont il est question dans ces textes ; l'automne, caractérisé par ses pluies est considéré dans la sociétés d'Arabie comme un deuxième printemps et donc connoté positivement sur le plan axiologique. L'étude des saisons nous amènera à faire des considérations sur les rythmes de répartition de l'année au Yémen, sur l'agriculture et sur l'astronomie. Nous porterons ensuite notre attention sur les aspects visuels et sensoriels. Dans le premier nous nous attarderons sur la visibilité du monde à travers les descriptions et les propos utilisés par nos personnages, sur l'opposition lumière et obscurité et sur toutes les autres nuances chromatiques qui apparaissent dans ces textes. Les valeurs chromatiques ne se déclineront pas seulement dans les occurrences des simples représentations paysagères mais aussi dans les descriptions, beaucoup plus spécifiques, de certaines espèces fruitières, plantes et grains. Quelques-uns, comme le qāt, le café etc. étant de vrais protagonistes de nos textes. Le chromatisme nous conduira à évoquer l'univers des minéraux caractérisés, ces derniers, par la richesse de leurs variétés de couleurs. Nous montrerons comment les minéraux occupent une place centrale dans les représentations paysagères et cela bien au-delà de nos *munāẓarāt* paysagères :

« D'un espace avant tout végétal, le Paradis s'est progressivement mué en univers dédié aux gemmes, aux perles et aux métaux précieux, omniprésents : ce ne sont que rivières de musc et de camphre, d'or et d'argent »⁶

Nous passerons ensuite à l'analyse du domaine sonore et olfactif, ce qui nous permettra de mettre en évidence les caractéristiques de cette nature pluri-sensorielle. L'ouïe trouve une place importante à l'intérieur de ces descriptions même si elle n'est pas aussi centrale que la description visuelle. Elle est avant tout présente à travers les chants des oiseaux. Mais cet univers sonore est aussi suggéré par les bruits du vent traversant les branches des arbres. Ce dernier élément nous poussera bien évidemment à considérer l'univers olfactif, à travers l'évocations de vents et de l'air qui répand les parfums dans l'espace naturel. Cette présentation nous permettra de tenir compte du paysage dans toute sa richesse et sa complexité comme affirmé par la philosophe Anne Cauquelin laquelle, dans son ouvrage *L'invention du paysage*, souligne le lien existant entre la sensorialité et les éléments :

« Une cosmologie implicite met en place pour nous un système de perception basé sur les quatre éléments et où jouent entre eux les sens : la vue (couleur et formes, distances et prospect), le tactile (lisse, rugueux, froid, humide, chaud, sec), l'ouïe (le son cristallin de l'eau, grinçant du fer-terre), et l'odorat (les saisons des éléments ont toutes leurs odeurs) ». ⁷

1. Analyse de l'univers paysager : les personnages-jardins.

Avant de rentrer dans l'analyse de la mise en texte de l'univers paysager il faut d'abord faire quelques considérations. Les représentations paysagères présentes dans notre corpus ne sont pas et ne peuvent pas se réduire à une simple description externe d'un paysage idéal reflet de l'intimité et de la sensibilité d'un auteur qui dans son lyrisme évoque une nature idéalisée. Nous ne sommes pas ici face à une poésie descriptive sur le paysage comme celle qu'on pourrait retrouver chez le poète Ṣanawbarī ou dans la production d'Ibn Ḥafāḡa. Nos textes sont avant tout des *munāẓarāt*, des débats littéraires. L'enjeu ultime de ces auteurs n'est pas celui de montrer une description du paysage mais celui de construire un texte dans lequel faire rivaliser à travers l'art oratoire deux ou plusieurs personnages. La primauté est donc accordée à la recherche linguistique, à la rareté des beaux mots agencés entre eux afin de restituer une belle prose rimée. C'est d'ailleurs cela l'un des principaux points de contact entre *munāẓara* et *maqāma*, désignateurs génériques, nous l'avons vu, qui sont employés de manière

⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁷ CAUQUELIN 2000, p. 134.

indistincte à cette époque. Toutefois, ces compositions ne se limitent pas à une simple question d'esthétique du langage, car, nous le montrerons dans la dernière partie de ce travail, derrière ces débats littéraires en belle prose se cache souvent un second degré de lecture, renvoyant au domaine politique, identitaire et religieux. L'instance narrative entre poésie descriptive et *munāẓarāt* paysagères étant différente, nous remarquons une variation importante dans la manière de restituer ces représentations paysagères. En effet, mis à part certains récits cadre dans lesquels nous pouvons retrouver un cadre pictural de la nature ressemblant à ceux de la poésie descriptive, la nature est avant tout, à l'intérieur de notre corpus de textes, une entité personnifiée. L'auteur ne construit pas son texte à travers des descriptions naturelles mais il donne vie à des personnages, issus de ce même domaine naturel, qui se décrivent et décrivent (souvent de manière négative) leurs adversaires de joute. C'est à travers cet artifice de ces querelles littéraires que le lecteur a accès à cet univers paysager.

L'autre considération qu'il faut faire ici concerne la nature même de ces personnages. Dans notre corpus les représentations paysagères découlent des propos de nos personnages qui sont des entités appartenant au domaine de la nature. Mais ils sont eux-mêmes des éléments constitutifs de ces représentations paysagères. Toutefois, ces personnages ne recouvrent pas les mêmes réalités environnementales. En effet, nous avons des textes où les protagonistes sont des jardins, parfois des quartiers, d'autres encore des villes qui nous donnent des représentations paysagères faites des beautés naturelles englobées en leur sein. De ce fait, chaque jardin, quartier ou ville constitue un microcosme où sont réunis plusieurs éléments (terre, végétation, sources, animaux, parfums, sons etc.) concourant tous à la création de cet univers paysager. Pourtant nous avons des textes où les protagonistes sont des espèces naturelles spécifiques, comme des plantes, des arbres (la vigne et le palmier), ou des espèces de plantes (le caféier ou le qāt). Dans les textes de ce type, les représentations paysagères ne peuvent pas avoir la même ampleur et la même richesse que celles que nous retrouvons dans les descriptions des enclos idylliques d'un jardin, où plusieurs éléments sont réunis. En effet, dans le cas de ces textes nous nous retrouvons face à des descriptions qui ne prennent pas en compte l'espace nature dans toute sa complexité, mais des descriptions, parfois même minutieuses, d'une espèce naturelle spécifique, décrite dans ses caractéristiques visuelles, et souvent même olfactives et gustatives (dans l'exemple du qāt, du caféier mais aussi des dattes, des raisins etc.). Dans ces cas précis nous n'avons pas vraiment des représentations paysagères mais des représentations d'espèces spécifiques dont nous pouvons bien imaginer leur place dans un univers beaucoup plus vaste du paysage. Dans ces textes nous n'avons pas

une architecture du paysage dans sa structure hypsométrique, constituée de plusieurs éléments : terrain, ruisseaux, arbustes, plantes, animaux, eaux du ciel etc.

1.1. Les jardins

Le terme le plus employé dans notre corpus pour désigner le jardin est celui de « rawḍa » (روضة) avec son pluriel « riyāḍ » (رياض) ; à côté de ce terme, nous trouvons aussi celui de « ḡanna » (جَنَّة) et son pluriel « ḡannāt » (جَنَّات). Ces deux derniers sont des termes coraniques et ils sont employés dans le texte religieux pour indiquer le paradis. Ils signifient tous les deux « jardin », comme « ḥadīqa » (حديقة) pl. « ḥadā'iq » (حدائق), et « firdaws » (فردوس), ce dernier d'origine persane. A côté de ces termes, le Coran emploie deux autres mots pour indiquer le paradis mais qui n'ont pas la signification de « jardin », le premier « 'adn » (عَدْن) qui est toujours annexé au pluriel « ḡannāt », le second « na'īm » (نَعِيم) (béatitude, bien-être) qui est lui aussi toujours annexé à l'une des formes de « ḡanna ». Le terme « 'adn » est un nom propre d'origine hébraïque. Ce terme est en effet présent dans l'Ancien Testament et se présente sous forme de toponyme pour désigner le paradis terrestre, dans le livre de la Genèse, II, 8, nous lisons : « Le Seigneur Dieu planta un jardin en Eden, à l'orient, et il y plaça l'homme qu'il avait formé ». Heidi Toëlle nous donne d'autres informations concernant ce nom :

« Ce toponyme a un homonyme qui signifie "jouissance", "délice", d'où l'idée que le "jardin en Eden" était le paradis. En arabe, la racine 'dn signifie "se fixer quelque part", "séjourner quelque part pendant un certain temps" »⁸

Quant au terme « na'īm » (نَعِيم), il s'agit d'un nom qui provient d'une racine qui dénote à la fois le bien-être matériel et les délices que l'on est susceptible d'éprouver. Mais ce qui nous intéresse avant tout ici, ce sont les occurrences du paradis présentes à plusieurs reprises dans notre corpus. Ces deux termes apparemment synonymes et ayant le sens général de jardin, présentent en réalité des nuances et des subtilités intéressantes qu'il est important souligner ici.

Le premier terme, « rawḍa » (روضة), possède des nuances qui nous introduisent dans l'univers aqueux :

⁸ TOELLE 1999, p. 25.

« Rawḍa reçoit des définitions diverses d'où il ressort qu'il s'agit d'un terrain plat ou bas (qā') à végétation abondante, en raison de l'eau qui s'y accumule : *lā takūn rawḍa illā bi-mā' ma'a-hā aw ilā ḡanbi-hā* « il n'y a de rawḍa que lorsqu'il y a – dedans ou à proximité- de l'eau » ; en même temps la rawḍa est dépourvue d'arbres : *lā yuqāl fī mawḍi' al-šaḡar rawḍa* « on n'appelle pas rawḍa un endroit où il y a des arbres ». Autrement dit, il semble bien s'agir d'une sorte de jardin naturel ».⁹

Cette caractéristique a été aussi relevée par Brigitte Foulon, selon laquelle le terme « rawḍ » a une signification particulière dans la mesure où il indiquerait un type de jardin spécifique. En effet, selon la chercheuse, pour comprendre le sens profond de ce terme il faudrait retenir la signification qui lui est accordée dans la poésie de la *Ġāhiliyya*, où ce terme désigne un terrain retenant l'eau de pluie, et, par conséquent, couvert de végétation¹⁰. Le verbe de dixième forme « istarāḍa » (استراض) signifiant *contenir de l'eau stagnante*. Contrairement aux idées communément reçues, ce terme n'est pas à considérer, d'après elle, comme un simple espace jardinier mais il faut plutôt y voir un espace hybride situé à mi-chemin entre la nature et la culture, une sorte de colline fleurie « culturalisée » ou jardin naturel constituant souvent la parure de la colline ou du vallon¹¹.

Concernant le terme *ḡanna* (جَنَّة) nous relevons aussi pour ce terme des informations tout à fait intéressantes. En effet, il indiquerait tout particulièrement un type de jardin qui est entouré d'une clôture et présentant des plantes spécifiques. Parmi ces plantations le *Lisān al-'arab* insiste sur la présence du palmier-dattier et des vignes, qui figurent parmi les plantes citées dans le paradis coranique. Il faut aussi souligner que dans la botanique arabe de l'époque, le palmier-dattier (*naḥla*) n'est pas classé parmi les *šaḡar*, termes que nous traduisons à tort toujours par « arbres » :

« Ḡanna est à l'instar de la ḥadīqa, un jardin entouré d'une clôture (muret ou haie) et planté de vignes et d'arbres dont obligatoirement des palmiers : *al-ḥadīqa dāt al-šaḡara wa al-naḥl* « la ḥadīqa est dotée d'arbres et de palmiers » ; *lā takūn al-ḡanna (...) illā wa fī-hā naḥl wa 'inab* « il n'y a de

⁹ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰ FOULON 2011, p. 23.

¹¹ *Ibid.*

ğanna que plantée de palmiers et de vigne ». Il s'agit donc, cette fois-ci, d'un jardin en quelque sorte culturel ».¹²

Ce qui attire notre attention est le fait de constater en premier lieu que le paradis coranique est formé de jardins et que les éléments caractéristiques de ces jardins sont avant tout la présence de l'eau et par conséquent d'une végétation abondante. La présence de l'élément aquatique n'est pas anodine et elle joue avec l'opposition de l'autre élément, le feu qui connote, en revanche, l'enfer. Plus difficile en revanche de comprendre si à cette opposition nous pouvons rajouter l'opposition d'un autre double, l'Air (enfer) et la Terre (paradis), qui viendraient en effet compléter l'idée d'une présence des quatre éléments. La notion de paradis suppose en effet celle de l'élément terre et dans les images de l'Enfer le Coran mentionne deux fois le « samūm », un vent brûlant et pestilentiel qui semble bien mettre en cause l'élément air. Toutefois Heidi Toëlle souligne que :

« A aucun moment le Coran ne parle, à propos du Paradis, d'une « terre fertile » et lorsque qualification il y a, c'est toujours l'Eau qui est mise en avant (...) la configuration de l'enfer implique, elle aussi, la présence de l'élément Terre »¹³

Ce qui attire notre attention dans cette définition est l'absence dans le Coran d'une désignation faisant allusion à la fertilité de la terre pour parler du paradis mais le fait d'insister surtout sur la présence de l'eau. Cette caractéristique, nous le verrons, sera aussi présente dans notre corpus de textes. Il va de soi, bien évidemment, qu'un jardin riche en eau est forcément un terrain fertile. Dans ce paradis formé de jardins, dans le Coran, nous trouvons un climat tempéré où l'on ne souffre ni de la chaleur diurne ni du froid nocturne. Cela pour la simple raison qu'il semble bien ne pas y avoir d'alternance entre le jour et la nuit (76,13). Dans ces jardins coulent en abondance des rivières et des sources¹⁴. Parmi ces sources, deux portent le nom de « Salsabīl » et « Tasnīm » (76,18 et 83,27). La première de ces deux sources est parfumée au gingembre (76,17), mais nous en trouvons aussi d'autres au parfum de camphre (76,5). Bien évidemment la présence de cette eau vive s'accompagne d'une végétations abondante d'un vert sombre, caractéristique des plantes abondamment irriguées (55,62-64). Parmi les espèces qui poussent dans le paradis, le Coran cite trois fois le lotus jujubier

¹² TOELLE 1999, p. 26.

¹³ *Ibid.*, p. 34.

¹⁴ 15,45 ; 44,52 ; 51,15 ; 55,50, 76,6 ; 77,41 ; 83,28, 88,12.

« sidr »¹⁵, trois fois le grenadier¹⁶, vingt fois le palmier-dattier¹⁷, onze fois la vigne¹⁸, six fois l'olivier¹⁹. A cela viennent s'ajouter des plantes odoriférantes, le « rayḥān » (55,12 ; 56,89) et le « ṭalḥ » (56,29), l'acacia. Un élément très important qu'il faut aussi souligner est que l'ensemble de ces espèces présentes dans le jardin du paradis, dispensent une ombre aussi rafraichissante que durable²⁰.

« Le type de flore qui pousse dans l'Eden coranique, formé d'arbres et d'arbrisseaux aux frondaisons épaisses d'un vert sombre, nécessite un terrain abondamment irrigué et, pour la plupart, fructifères et odorantes, apparaît ainsi d'emblée comme un don de l'Eau »²¹

En plus de ces caractéristiques, il faut aussi signaler que dans les jardins paradisiaques nous ne retrouvons pas seulement des sources d'eau douce et parfumée, mais y coulent également des rivières de lait au goût inaltérable, de vin délicieux et de miel clarifié (47,15).

« Il n'en reste pas moins que le vin ainsi qu'un mélange d'eau et de miel, fermenté ou non, étaient des boissons fort prisées par les Arabes de l'époque et qu'il en allait, dans une moindre mesure, de même pour le lait. On sait en outre que vin, lait et miel, séparément ou couplé, mélangés ou non à l'eau, étaient au Moyen-Orient comme ailleurs dans le monde des boissons sacrées ».²²

Enfin, dans ces jardins paradisiaques nous retrouvons aussi des nourritures et des breuvages. Les élus du paradis n'auront pas à se soucier de leur subsistance et celle-ci sera constituée prioritairement de fruits variés et frais dont aucune espèce en particulier n'est cependant nommée. Les élus en mangeront à profusion et dans un verset on précise que ces fruits seront en permanence à disposition des croyants et qu'aucun d'eux ne fera objet d'interdiction (56,33). Concernant les termes les désignant, nous retrouvons celui de « ḡanan » (55,54),

¹⁵ 53,14 ; 53,16 ; 56,28.

¹⁶ 6,99 ; 6,141 ; 55,68.

¹⁷ 2,266 ; 6,99 ; 6,141 ; 13,4 ; 16,11 ; 16,67 ; 17,91 ; 18,32 ; 19,23 ; 19,25 ; 20,71 ; 23,19 ; 26,148 ; 36,34 ; 50,10 ; 54,20 ; 55,11 ; 55,68 ; 69,7 ; 80,29.

¹⁸ 2,266 ; 6,99 ; 13,4 ; 16,11 ; 16,67 ; 17,91 ; 18,32 ; 23,19 ; 36,34 ; 78,32 ; 80,28.

¹⁹ 6,99 ; 6,141 ; 16,11 ; 24, 35 ; 80,29 ; 95,1.

²⁰ 4,57 ; 13,35 ; 36,56 ; 55,48 ; 56,30 ; 76,14 ; 77,41.

²¹ TOELLE 1999, p. 43.

²² *Ibid.*, p. 44. Heidi Toëlle explique en outre que le vin semble avoir eu un rôle important chez les Arabes de l'époque préislamique. En effet, celui-ci aurait été lié au culte des morts. Tout comme l'eau, le vin joue aussi un rôle central dans le *Nouveau Testament* et dans l'*Ancien Testament*, la Terre Promise ruissellera elle aussi de lait et de miel. Pour les Babyloniens, enfin, le miel constitue l'offrande par excellence faite aux dieux.

« *ṭamara* » (2,25) et de son pluriel « *ṭamarāt* » (47,15) ; « *fākiha* »²³ et de son pluriel « *fawākih* » (37,42 ; 77,42). Parmi les mets paradisiaques nous retrouvons aussi la viande mais son occurrence est rare. En effet, elle n'est mentionnée que deux fois dans le Coran.

Concernant le breuvage, au paradis on boira du « *ma'īn* » (معين) (37,45 ; 56,18) :

« Ce mot, signifie, en principe ; « eau de source ». Cependant, il semble bien qu'il soit utilisé dans le Coran comme para-synonyme de *ṣarāb* (38,51 ; 76,21) "breuvage", "vin", voire de *raḥīq* (83,25) "vin qui n'est pas frelaté" (*lā ḡiṣṣa fī-hī*). En effet, dans les deux versets où il figure, le texte prend soin de noter qu'il " ne montera pas à la tête des buveurs " (*lā yunzafūn* : 37,47 ; 56,19), ni " ne leur causera des maux de tête " (*lā yuṣadda'ūn* : 56,19) – notations peu en accord avec les éventuels effets produits par l'eau de source ». ²⁴

S'il est donc vrai qu'on boira du vin au paradis ou une boisson fermentée, il ne s'agit pas pour autant d'un vin quelconque, mais d'un breuvage pur, « *ṣarāb ṭahūr* » (شراب طهور) (76,21) qui n'enivre pas.

Ce petit exposé sur le paradis coranique, à partir des termes de « *rawḍa* » (روضة) et de « *ḡanna* » (جَنَّة) désignant l'espace jardin à l'intérieur de notre corpus, est très important et il est à la base de la compréhension et de l'étude sur l'origine de plusieurs passages que nous retrouverons dans les représentations paysagères de nos textes. Plusieurs éléments que nous avons ici à peine esquissés seront repris tout au long de notre analyse de manière plus approfondie et cela en montrant toujours les relations étroites que ces descriptions entretiennent avec le texte coranique.

1.1.1. La végétation arbustive

Le premier élément que nous voulons prendre en considération pour notre analyse sur les représentations paysagères des *munāẓarāt* est celui de la végétation arbustive. Nous analyserons donc ici les espèces situées sur le plan vertical du paysage. Nous voulons commencer notre analyse à partir de deux espèces spécifiques et notoires, le palmier-dattier et la vigne et cela avant d'élargir cette analyse aux autres occurrences et espèces. Le choix de commencer par une analyse du palmier-dattier et de la vigne est dicté par le fait que deux *munāẓarāt* de notre corpus ont pour protagonistes ces deux arbustes mais aussi parce-que leur

²³ 36,57 ; 38,51 ; 43,73 ; 44,55 ; 55,22 ; 55,68 ; 56,20 ; 56,32-33.

²⁴ TOELLE 1999, p. 57.

statut privilégié parmi les arbres évoqués dans ces descriptions est évident dans d'autres *munāẓarāt* paysagères.

1.1.1.1. Le palmier-dattier et la vigne

Les œuvres ayant pour protagonistes le palmier et la vigne sont l'ouvrage « *Kāšifa al-ġumma fī al-mufaḥara bayn al-naḥla wa al-karma* » de l'auteur Muḥammad b. 'Alī al-Qāsim al-Naġrī (m. 874/1469), et celle bien plus tardive de l'auteur Muḥammad b. Ismā'īl al-Amīr (m. 1182/1768) intitulée « *Mufaḥara bayn al-naḥl wa al-'ināb* ». Ces deux espèces bénéficient d'un statut particulier dans l'imaginaire arabo-musulman et comme nous l'avons déjà évoqué dans notre introduction sur les caractéristiques des jardins du paradis coranique. En effet, elles font partie des rares espèces à pousser dans le paradis, dont il est clairement fait mention dans le texte sacré.

Le Coran cite ces deux espèces dans plusieurs passages, précisément vingt occurrences pour le palmier-dattier et onze fois pour la vigne. Nous retiendrons ici cette citation tirée de la sourate *al-Raḥman*, 55,68 pour le palmier :

« *Là, il y aura des fruits, des palmiers et des grenades* »²⁵

Concernant la vigne, nous citons, en revanche, ce passage tiré de la sourate *al-Naba'*, 78,32 :

« *Un séjour de bonheur est réservé aux justes / Des jardins et des vignes /
Des filles au sein arrondi et d'un âge égal au leur / Des coupes remplies* »²⁶

Le palmier est cité dans le Coran vingt fois et il est toujours donné comme un exemple de bienfaits de la divine providence envers l'humanité. Nous l'avons remarqué, il est fréquemment associé à la vigne, mais aussi à l'olivier et au grenadier. L'importance accordée à cette espèce dans le texte religieux est si centrale qu'il s'agit de l'arbuste qui y est le plus mentionné.

Il faut aussi souligner que le palmier-dattier n'est pas une image récurrente seulement dans la culture arabo-musulmane mais il s'agit d'une espèce végétale qui occupe une position de tout premier rang dans tout le Proche-Orient ancien et de tous les arbres, c'est peut-être celui qui y a suscité le plus de témoignages d'admiration. A ce propos, Hélène Danthine, dans un ouvrage consacré à l'iconographie du palmier-dattier et des arbres sacrés en Asie occidentale

²⁵ " فِيهِمَا فَاكِهَةٌ وَنَخْلٌ وَرُمَّانٌ "

²⁶ " إِنَّ لِلْمُتَّقِينَ مَفَارِجًا / حَدَائِقَ وَأَعْنَابًا / وَكَوَاعِبَ أَتْرَابًا / وَكَاسًا دِهَاقًا "

ancienne²⁷, a montré justement la position centrale du palmier-dattier dans l'iconographie au Moyen-Orient. Le palmier est représenté pour signifier l'arbre sacré ou l' « arbre de la vie », mot qui doit son influence à la Bible et plus précisément au célèbre récit présent à l'intérieur du livre de la Genèse avec ses deux arbres, celui de la science du bien et du mal et surtout l'arbre de vie que garde un chérubin à l'épée flamboyante. L'arbre de vie est lié au cycle de légendes relatives à des plantes qui ont le pouvoir de conférer l'immortalité ou même de rappeler la vie. Cette croyance existait aussi en Mésopotamie. Nous pensons par exemple à l'épopée de Gilgamesh ; nous savons que dans sa deuxième partie celle-ci raconte les périlleuses aventures du héros à la recherche de la vie. Son aïeul, Utanapishtim, le Noé babylonien, lui enseigne l'existence d'une plante de vie (ou plutôt une herbe) capable de donner l'immortalité, il arrive à s'en emparer mais, sur le chemin du retour, un serpent la lui dérobe. Dans une autre version de cette même épopée il s'agit d'une plante de naissance qui se trouve dans le ciel d'Anu. Cette plante de vie n'est pas faite pour les humains et au cours de ses pérégrinations Gilgamesh rencontre la déesse Sabitu qui lui révèle l'inutilité de son entreprise²⁸. Dans d'autres interprétations cet arbre serait à voir en rapport avec des divinités et dans la civilisation assyrienne il est constamment mis en relation avec la déesse Ishtar. L'arbre acquiert alors le symbolisme de fertilité surtout si l'on pense aux nombreux fruits dont il est porteur. A côté de son symbolisme de fertilité, l'arbre sacré, avait du moins à l'époque assyrienne une valeur prophylactique²⁹. Cela n'a rien de surprenant : l'idée de fertilité, de fécondité entraîne celle de prospérité, de richesse et de puissance pouvant anéantir les forces maléfiques.

Concernant les représentations de l'arbre de vie, celles-ci ont en commun de montrer toutes un arbre au centre de la scène, très souvent un palmier-dattier, entouré par deux personnes ou deux animaux ou encore des scènes de chasse. Ces arbres portent des fruits de forme ovoïde, parfois des dattes, mais aussi à forme de grappe de raisins et encore des grenades³⁰. Le symbolisme de la grenade est aussi notoire et cela est présent dans plusieurs cultures : à cause de l'abondance de ses graines, en effet, la grenade a été toujours considérée comme un symbole de fécondité.³¹

²⁷ DANTHINE 1937.

²⁸ « Gilgamesh, où cours-tu ? / La vie que tu cherches, tu ne la trouveras point : / Lorsque les dieux créèrent l'humanité / Ils fixèrent la mort à l'humanité / Et retinrent la vie entre leurs mains ». GEORGE 2003, p. 279.

²⁹ DANTHINE 1937, p. 159.

³⁰ *Ibid.*, p. 153.

³¹ Sur les différentes représentations de l'arbre de vie, et du dattier palmier en particulier, au Moyen-Orient ancien nous invitons le lecteur à consulter l'ouvrage d'Hélène Danthine, cité plus haut, qui a, entre autres, le mérite d'être accompagné d'un album où lecteur trouvera de nombreux exemples iconographiques de ces représentations. Pour notre part, nous signalons que des représentations d'arbres de vie sont aussi observables en

Si nous revenons à la culture arabo-musulmane nous retrouvons également de nombreuses anecdotes portant sur le palmier-dattier. L'une de ces anecdotes veut que le dattier aurait une place centrale dans la création car Allāh aurait créé et formé cet arbre à partir du reste du limon dont Adam fut créé³². Pour ces raisons le palmier est considéré comme la sœur d'Adam (rappelons-nous qu'en arabe le mot *naḥla* est un nom féminin) et cela engendrait selon cette même anecdote l'existence de ressemblances physiques et structurelles entre le genre humain et cet arbre. Le palmier aurait plus ou moins la même taille et longueur qu'un être humain. Il présenterait la même caractéristique que l'être humain d'être divisé en deux espèces, mâle et femelle, et présente en outre la même caractéristique pour la femelle d'être « fécondé » par le mâle et cela en référence aux processus de pollinisation des palmiers où les fleurs des palmiers femelles sont fécondées par le pollen de palmiers mâles. Si on coupe l'extrémité supérieure du palmier celui-ci meurt et l'odeur de la mort s'exhale de lui tout comme un cadavre humain à qui on a coupé la tête. En outre, le tronc du palmier constituerait une enveloppe qui l'entoure à l'instar du placenta qui entoure l'enfant. Si le noyau de tronc (*qalb al-naḥl*) est atteint par une maladie tout le palmier en sera affecté, si on lui coupe une branche celle-ci ne repousse pas. Il en est de même pour l'homme, si le cerveau attrape un malaise, tout le corps en subira des répercussions et un membre amputé ne repoussera pas.³³

Il est intéressant de remarquer que dans les deux débats de préséances ayant pour protagonistes le palmier-dattier et la vigne, le terrain de la joute littéraire n'est pas celui de la suprématie des beautés naturelles, végétales et esthétiques du palmier sur la vigne et vice-versa. La supériorité d'une espèce sur l'autre s'appuie en revanche sur des vertus à la fois morales et religieuses mais aussi sur la renommée supérieure dont un arbre peut se vanter sur l'autre dans la culture arabo-musulmane. Ce n'est pas un hasard donc de voir que les deux espèces s'affrontent en citant des versets coraniques les concernant et arguant de leur supériorité en fonction de leur place à l'intérieur du livre sacré. Les deux arbres ventent aussi

Europe et tout particulièrement au palais des Normands et dans la chapelle palatine à Palerme en Italie. Il s'agit du fruit du génie et de la synthèse de l'art arabo-normand en Sicile occidentale à l'époque du royaume normand qui fit suite à la domination arabe de l'île entre 827 et 1091. Dans ce palais, nous retrouvons de nombreux décors en mosaïques dont certains reprennent l'iconographie ancienne du palmier-dattier, chargé de dattes et entouré à la fois par des scènes de chasse mais aussi par des couples d'animaux comme des guépards et des paons. Nous tenons également à souligner qu'un palmier-dattier est aussi représenté dans le célèbre manteau du couronnement du roi normand Roger II (m. 1154) aujourd'hui conservé au musée Schatzkammer à Vienne. Cette grande chape semi-circulaire fait partie de tout un lot de vêtements luxueux exécutés entre le XII^e et le XIV^e siècle en Sicile par des artisans d'origine arabe. Nous retrouvons dans la partie centrale de celle-ci un palmier-dattier et de part et d'autre de ce dernier s'adossent deux couples d'animaux, un lion et un chameau, figurant l'antique thème du prédateur se saisissant d'une proie. Symbole de la victoire de la dynastie normande des Hauteville, dont l'emblème est un lion, sur les Arabes.

³² 'AGĪNA 1994, p. 279.

³³ *Ibid.*

des vertus spécifiques relevant des anecdotes, mythes et croyances de l'univers arabo-musulman.

Si les supériorités esthétiques ne sont pas ici mises en valeur il est intéressant de constater qu'une caractéristique physique est ici soulignée à plusieurs reprises et cela concernant l'opposition de la taille de ces deux arbres. Le palmier arbre, grand et élancé, en opposition à la vigne, arbuste de taille plutôt modeste. Cette argumentation est l'une des principales que nous retrouvons dans l'œuvre « Kāšifa al-ġumma fī al-mufaḥara bayn al-naḥla wa al-karma » de l'auteur Muḥammad b. 'Alī al-Qāsim al-Naġrī (m. 874/1469). Ici le palmier en s'adressant à la vigne, dit :

« Sur celui qui est plat (la vigne) marchent les pieds et les petits des troupeaux le foulent avec leurs bouches, te rappelles-tu, vigne, que tu n'as pas de mère et que tes joues sont agitées par les terrains sableux du haut-plateau ? Combien Allāh a préféré les très hauts palmiers à l'aspect régulier »³⁴

Dans cette citation nous retrouvons donc l'idée selon laquelle la vigne est considérée comme étant une plante de taille modeste, près de la terre, qui ne s'élance pas en hauteur comme en revanche le palmier. Le palmier-dattier emploie ici un terme pour définir la vigne qui est celui de « saṭīḥ » (سطيح), ce terme, construit sur la racine « s-ṭ-ḥ » (سطح) qui a le sens d'étendre à plat, faire une surface plane (se dit par exemple de Dieu qui a fait de la terre une surface plane), être couché sur le dos, est tout à fait intéressant et indique cette caractéristique attribuée à la vigne. Pour mieux comprendre ce terme le *Lisān al-'arab* nous informe à ce propos :

« On appelle Saṭīḥ celui qui, né affaibli, ne peut pas se lever ni s'asseoir et qui est toujours plat / aplati »³⁵

A cause de sa taille réduite la vigne présenterait donc l'inconvénient d'être plus facilement piétinée et mangée même par les plus petits des troupeaux. Cette caractéristique physique acquiert bien évidemment une connotation négative dans les propos du palmier et elle est placée sur un plan dysphorique, du moins d'après le palmier-dattier caractérisé lui pour sa très haute taille. Dans ce passage nous trouvons également un autre élément intéressant faisant

³⁴ "(...) من هو سطحية تدوسه الأقدام وترميه بأفواهها صغار الأنعام أتذكرون لا أم لك وخدودك مترمعة برغام الصعيد ما فضل الله به بأسقات النخل ذات الطلع النضيد(...)"

AL-NAĠRĪ, Ms. N° : 3006, f° 1r°.

³⁵ "والسطيح: الذي يولد ضعيفاً لا يقدر على القيام والقعود فهو أبداً منبسط"

référence à la région où nous trouvons des plantations de vignes au Yémen. Dans ce passage, le palmier fait mention des haut-plateaux (الصعيد) et du terrain mêlé de sable fin ou de poussière qui caractériserait cette région. Nous sommes ici face un indice géographique important. En effet, le thème du débat de préséance entre le palmier-dattier et la vigne est au Yémen avant tout un débat d'opposition entre les régions côtières de la Tihama, caractérisée en l'occurrence par la présence de plantations de palmiers-dattier, et les hauts-plateaux de Ta'iz caractérisés quant à eux par la présence de nombreux vignobles. Cette opposition n'est pas seulement la différence entre deux arbres, mais elle est le symbole de l'opposition entre deux régions distinctes au Yémen. Cette opposition touche même au politique et à la question identitaire au Yémen dont nous parlerons dans la troisième partie de ce travail lorsque nous essaierons de montrer les seconds degrés de lecture de certaines de ces œuvres.

Si pour le palmier-dattier, arbre élancé, ces caractéristiques de la vigne sont connotées négativement, ces mêmes caractéristiques acquièrent une valence positive dans les propos de la vigne. Le fait d'être un petit arbuste cacherait en réalité toute une série de caractéristiques positives liées à l'humilité, à la docilité et à la soumission.

*« L'un d'entre vous voit la paille dans l'œil de son frère mais n'aperçoit pas la poutre dans son œil. Il arrive souvent que (il est probable que) le compliment (éloge) se transforme (devienne) en blâme. Il arrive fréquemment que la nourriture se transforme en poison. Et si tu lèves la tête tout orgueilleux dans ton élan moi j'ensevelis (enfouis sous terre) mon visage (litt. ma joue) en signe d'humilité et de docilité envers Dieu (...) Ne sais-tu pas palmier, que Dieu a disposé ses serviteurs généreux à mon service et qu'ils tissent pour moi des trônes bien faits, ils me portent sur eux avec respect et honneur. Quand le moment de couper mes fruits et les légumes de mes jardins arrive, ils commencent à couper courbés du bout des doigts. Ils entrent sous mes branches humbles et soumis, en profitant de l'ombre de mon beau feuillage, sans craindre d'être atteints par les éperons du palmier ».*³⁶

Dans ce passage nous retrouvons plusieurs éléments qui attirent notre attention. En effet, la vigne montre dans quelle mesure tous les éléments connotés négativement dans les

³⁶ " ينظر أحدهم القذا في عين أخيه ويدع الجذع في عينه ولربما انقلب المدح ذما وكثيرا ما تحوّل الغذا سمّا ولئن كذب رفعت رأسك تكبرا وتطولا فقد عفرتُ خدي على الأرض تواضعا الله وتذللا (...) ألم تعلمي أي نخلة أنّ الله سخر لخدمتي كرام عباده فهم ينسجون لي العروش نسجا محكما ويحملونني عليها معززا مكرما حتى إذا حان قطف ثمراتي وخضروات جناتي أخذوا في قطفها بأطراف أناملهن متطأطين ودخلوا تحت أغصاني خاضعين متواضعين متقنين لظلال أوراقي النواعم غير خائفين طعنات شوك الشنخ الأراقم (...)"

AL-NAĞRĪ, Ms. N° : 3006, f° 1r°-1v°.

accusations du palmier-dattier sont en revanche pour lui une raison de fierté. Dans les propos de la vigne l'élévation du palmier-dattier est perçue comme signe d'orgueil, de vanité et d'*hybris*. A ces sentiments s'opposent en revanche ceux de tempérance, modération et d'humilité dont la vigne fait preuve (لئن كنب رفعت رأسك تكبرا وتطولا فقد عفرت خذي على الأرض تواضعا الله) (وتنللا). La vigne se décrit ici dans l'action d'enfouir son visage sous terre, image symbolisant cette caractéristique d'être une petite plante dont les feuilles s'inclinent vers le bas. Il s'agit d'une action de soumission et d'humilité avant tout vis-à-vis de Dieu. Et cela en opposition avec le palmier qui s'élance vers le ciel. Le point intéressant dans ce passage est de voir que du plan purement physique et descriptif opposant le couple d'antonymes, *hauteur/bassesse* de ces arbustes, le discours sur la supériorité d'un arbuste sur l'autre se déplace de plus en plus vers le plan moral et vers les couples d'antonymie *supériorité/infériorité* - *orgueil/humilité*. En même temps dans la description que la vigne fait d'elle-même nous retrouvons plusieurs isotopies descriptives qui confèrent à cette plante une certaine idée de royauté. La vigne fait allusion à des serviteurs que Dieu aurait mis à sa disposition (ألم تعلمي أي نخلة أنّ الله سخر لخدمتي كرام) (عباده), image évidente des vigneron qui s'occupent de travailler les cultures de vignobles. Elle fait aussi mention à des trônes tissés dans lesquels elle serait transportée avec les plus grandes honneurs et le plus haut respect (فهم ينسجون لي العروش نسجا محكما ويحملونني عليها معززا مكرما) image celle-ci qui pourrait faire allusion aux hottes utilisées pour le transport des raisins lors des vendanges. Dans les descriptions qui suivent, la vigne fait allusion, cette fois-ci de manière plus explicite au moment particulier de l'année consacré aux vendanges. Nous remarquons comment dans ce passage l'image d'humilité et de soumission est transposée de la plante elle-même vers les serviteurs. Ces derniers récoltent les fruits de raisins en toute délicatesse du bout des doigts (أخذوا في قطفها بأطراف أناملهم) et courbés (متطأطين) comme s'ils étaient en acte de révérence à l'égard de la vigne. Ces serviteurs profitent de l'ombre que les branches de la vigne dispensent. Dans ce passage ils sont décrits dans l'action d'entrer sous les branches de la vigne dans une attitude humble (متواضعين) et de soumission (خاضعين). De plus, ils ne craignent pas d'être piqués par les épines, contrairement à ce qui pourrait leur arriver avec un palmier-dattier.

La caractéristique d'une plante de petite taille, plutôt basse, symbole d'humilité et de soumission à Dieu est connotée positivement sur le plan axiologique. Cet aspect positif trouve encore une fois une confirmation dans les descriptions coraniques. En effet, nous pouvons y lire, que les espèces végétales présentes dans les jardins du paradis doivent présenter une frondaison épaisse pour dispenser de l'ombre aussi rafraichissante que durable, comme nous venons de le voir dans ce passage analysé plus haut.

Mais ces plantes, comme la vigne, doivent aussi posséder des branches tombantes, dont les fruits doivent être à portée de main.³⁷ Le Coran fait mention par trois fois de cette caractéristique qui concernerait toutes les espèces végétales présentes dans le paradis.

Dans la sourate 55,54 :

« Ils seront accoudés sur des tapis aux revers de brocart et les fruits des deux Jardins seront à leur portée »

Dans le sourate 69,21-23 :

« Il jouira d'une vie agréable dans un Jardin situé très haut et dont les fruits sont à portée de main »

Et enfin dans le sourate 76,14 :

« Ses ombrages seront à proximité et ses fruits inclinés très bas, pour être cueillis »

D'après ces citations tirées du Coran il n'est donc pas difficile d'imaginer que pour la vigne, sa taille modeste par rapport à l'élévation du palmier ne peut qu'être connotée positivement. Ses fruits sont facilement cueillis et les vendangeurs doivent même se courber pour les cueillir. De plus les frondaisons dispensent de l'ombre, source de soulagement pour les êtres humains qui y trouvent refuge. C'est une image de magnanimité, de bienveillance mais surtout d'humilité et de soumission à Dieu.

La caractéristique de l'ombre, et plus généralement d'un paysage ombragé, est l'une des figures essentielles dans la mise en texte de l'univers naturel. Image coranique, celle-ci est évoquée dans le corpus par le terme « *ẓill* » (ظِلّ). Dans ce passage tiré de l'œuvre « *Kāšifa al-ḡumma fī al-mufaḥara bayn al-naḥla wa al-karma* » la vigne dit à propos de ses vertus :

« Quel rapport entre tes fruits et les miens qui sont tous une nourriture appréciée et qui sont à la fois une nourriture et une boisson (...) Dans mes feuilles et dans les fruits de mes branches il y a une nourriture excellente pour le pâturage des troupeaux, qui fait gonfler et affluer de lait leurs mamelles, elle les fait engraisser et rend plus fort leurs corps et meilleurs leurs esprits. Ô palmier, tu méconnaissais ta position et négliges ta situation

³⁷ TOËLLE 1999, p. 43.

car tu ignores que Dieu t'a placé à mon service et dans une position inférieure à la mienne. N'est-ce pas qu'avec tes palmes sont préparées pour moi les tapis et qu'à partir de ton écorce mon trône est tissé ? Ne sais-tu que j'ai une qualité dont Dieu m'a généreusement paré ? Je n'ai jamais été à côté d'un autre arbre sinon un arbre tuteur sur lequel je m'appuie avec mes rameaux et vers qui je conduis mes serviteurs et assistants et que je couvre avec la fraîcheur de mes ombres et que je charge de mes fardeaux et de mon poids (...) »³⁸

Nous trouvons dans ce passage une description évoquant les fruits de la vigne, les raisins, et toute la sphère du goût dont il sera question ensuite. Nous voulons nous arrêter ici sur l'élément ombre. Nous avons vu, cette caractéristique dont est porteur tout type d'arbuste présent dans la nature et qui a une valeur centrale dans les jardins du Paradis coranique. C'est l'une des caractéristiques évoquées à plusieurs reprises par la vigne. Dans ce passage le terme *ẓilāl* (ظلال), pluriel de *ẓill* (ظل), ombre, est accompagné par le mot *bārid* (بارد), fraîcheur, frais, froid. Dans la culture arabe il existe essentiellement deux termes pour désigner l'ombre : *ẓill* (ظل) et *fay'* (فيء). Dans les citations examinées plus haut mais aussi dans les occurrences coraniques nous retrouvons toujours le terme *ẓill* (ظل). A ce propos, le *Lisān al-'arab* nous indique qu'une différence essentielle existe en effet entre les deux termes. L'ombre matinale est nommée *ẓill* (ظل) et l'ombre vespérale, *fay'* (فيء). D'après cela nous comprenons que la première appellation correspond à l'ombre baignant un espace qui n'a pas encore été atteint par les rayons du soleil, tandis que la seconde désigne l'ombre qui envahit un lieu après que l'astre diurne l'a quitté. C'est aussi la raison pour laquelle l'ombre du Paradis coranique, espace sans soleil et sans alternance de jour et nuit, est exclusivement dénommé *ẓill* (ظل). Un autre élément important pour la compréhension de ces termes concerne la relation entretenue en arabe entre l'ombre et la lumière. Brigitte Foulon nous indique à ce propos :

« Ces deux termes ne sont pas, comme cela peut être le cas en français, les deux pôles d'une opposition. Car la « lumière » (« *nūr* »), en arabe, ne s'oppose pas à l'« ombre » mais à l'« obscurité » (« *ẓulma* »). L'ombre, nous dit le *Lisān*, " est en réalité la lumière des rayons du soleil sans les

³⁸ (...) "فأين ثمرتك من ثمرتي التي هي كلها غذاء مستطاب وتقوم مقام الطعام والشراب (...) في أوراقي وثمره أغصاني غذاء جيدا لسائر الأنعام يحفل ضرعها ويسمن ظهورها ويشد متونها ويطلب نفوسها، هذا وما أجهلك أيتها النخلة بمكانك وأغفلك عما يليق بحالك حيث جهلت أن الله سخرك لخدمتي وأهبطك إلى تحت ركبتني ألم يفرش لي من جريدك فرشا وينسج لي من أديمك عرشا ألم تعلمي أن لي فضيلة أكرمني بها ربي وحصني بها سيدي وهي أن ما جاورت شجرة قط إلا علوتها بأغصاني وصيرتها من خدامي وأعواني وضربت عليها ببارد ظلالتي وحملتني أعبائي وأثقالتي (...)"

*rayons, par contre, en l'absence de lumière, on parlera d'obscurité (zulma) et non d'ombre (zill)" ».*³⁹

A travers cette citation nous comprenons donc que le terme *zill* (ظل) ne dénote jamais une absence de lumière, ou « obscurité ». Dans ce contexte nous comprenons alors dans quelle mesure l'ombre est perçue comme protectrice et qu'elle est dénuée de tout caractère péjoratif contrairement à ce qui peut se passer dans nos langues romanes. Cela montre encore une fois comment un élément comme l'ombre, et son rapport à la lumière, présente un statut axiologique qui varie d'une culture et d'une civilisation à l'autre.

Revenons maintenant à notre analyse des deux plantes, palmier-dattier et vigne, et aux textes dans lesquels elles sont protagonistes. Nous remarquons que la description naturelle n'est pas le seul terrain de joute opposant ces deux personnages et que la supériorité d'une espèce sur l'autre ne s'appuie pas seulement sur des caractéristiques physiques. En effet, dans notre deuxième œuvre, beaucoup plus tardive, ayant toujours pour protagonistes le palmier-dattier et la vigne, intitulée « Mufāḥara bayn al-naḥl wa al-ʿinab » de l'auteur Muḥammad b. Ismāʿīl al-Amīr (m. 1182/1768), le palmier essaie de rivaliser avec son adversaire en misant essentiellement sur des citations coraniques qui accréditent sa supériorité sur la vigne. En particulier le palmier essaie de montrer que dans plusieurs citations du texte sacré il est mentionné davantage de fois et très souvent avant les autres espèces, y compris la vigne.

Parmi les anecdotes montrant sa supériorité le palmier cite la sourate 19, 24-26 à propos de la légende évoquant le prodige de la naissance du Christ: la Vierge s'étant retirée seule sous un dattier pour mettre au monde son enfant et celui-ci étant arrivé, elle se lamenta, désespérée de son dénuement et de sa solitude; mais l'enfant, posé au pied de l'arbre, eut tout de suite le don de la parole et suggéra à sa mère de secouer le dattier; il en tomba une copieuse provision de succulentes dattes, tandis que jaillit du sable une source fraîche d'eau limpide. Rassasiée et désaltérée, la Vierge reprit courage et, forte du soutien divin, elle rejoignit les siens avec son nourrisson.

Nous retrouvons une autre citation sur la supériorité du palmier dans l'ouvrage « Mufāḥara bayn al-naḥl wa al-ʿinab » :

« Je me suis dressé au-dessus des autres arbres, personne ne peut m'atteindre ni me toucher. Quant à toi, tu as besoin de tuteurs en bois qui

³⁹ FOULON 2011, p. 58.

*puissent te soulever là où il n'y a ni jambes ni pied. Ô vigne, ne te mêle pas
à nous, nous sommes les rois et vous n'êtes pour nous que des serviteurs »⁴⁰*

Si les descriptions du palmier se limitent aux seules occurrences présentes dans ces deux œuvres où il est aussi protagoniste, la vigne, quant à elle, est citée à plusieurs reprises dans d'autres textes. La vigne occupe par exemple une place centrale dans la « Maqāma manẓariyya » de l'auteur Ibrāhīm b. Muḥammad al-Wazīr (m. 914/1508). Nous reviendrons à plusieurs reprises sur cette œuvre très représentative pour ce qui concerne les descriptions paysagères. En effet, contrairement à d'autres textes de notre corpus présentant très souvent des débats littéraires entre deux espèces végétales spécifiques, nous retrouvons dans cette œuvre des protagonistes qui sont des jardins-quartiers déclamant les beautés paysagères présentes dans leur territoire. Du moment qu'un jardin est un microcosme dans lequel sont réunis plusieurs éléments de l'univers naturel, il n'est pas surprenant de retrouver déclinés à l'intérieur de cet ouvrage tous les éléments constitutifs du paysage, objets d'étude dans cette deuxième partie de notre travail.

Nous imaginons que la vigne, aussi centrale dans nos œuvres, doit jouer un rôle important dans la géographie locale autour de la ville de Sanaa et nous devons considérer d'abord l'importance que le cépage et le raisin ont acquis dans un pays comme le Yémen. Nous formulons l'hypothèse pour expliciter la présence récurrente d'un élément naturel, que ce dernier doit forcément être très répandu dans la végétation du Yémen. En effet, nous savons que le Yémen a toujours été un grand producteur de raisins. Aujourd'hui, on estime qu'il existe, à peu près, quarante variétés de raisins de couleurs et de formes variées. A cet élément, il faut en ajouter un autre qui s'avère d'une importance plus grande encore. En effet, tous les jardins protagonistes de la « Maqāma manẓariyya », se trouvent à l'intérieur d'un département, *mudīriyya* en arabe (مديرية), situé au nord de la ville de Sanaa, appelé « Banū al-Ḥārīt ». Un seul jardin protagoniste de cette œuvre, prénommé « al-Sirr », se trouve à l'intérieur d'une autre région nommée « Banū Ḥiṣayš ». Or, ces deux régions, « Banū al-Ḥārīt » et « Banū Ḥiṣayš », sont célèbres, et ce, déjà depuis l'époque ancienne, pour leurs nombreux jardins de cépages. Ils ont toujours été considérés comme les deux principaux centres de production de raisin dans la région de Sanaa. Peut-être, à travers cette œuvre, l'auteur voulait-il faire l'éloge de ces deux endroits. Tout en privilégiant « Banū Ḥiṣayš », il met en évidence les descriptions de cépages et de raisins qui, plus que tout autre trait

⁴⁰ "وقد علوت على الأشجار لا أحد ينالني منه بالأيدي ويستلم وأنت تحتاج للأعواد من حطب ترقى بها حيث لا ساق ولا قدم يا كرم يا كرم لا تنزل بساحتنا نحن الملوك وأنتم عندنا الجدم"

AL-AMĪR AL-ṢANʿĀNĪ 1964, p. 342.

singulier, sont à même de les caractériser. Enfin, la prédilection de l'auteur pour la région de « Banū Ḥiṣayš », exprimée dans le texte à travers la victoire d'al-Sirr, est justifiée par le fait qu'Ibrāhīm b. Muḥammad al-Wazīr, auteur du texte, demeurait dans cette région.⁴¹

Dans la *maqāma* en question, la vigne joue sans aucun doute un rôle positif. Elle est employée comme élément descriptif central par les six jardins protagonistes de l'œuvre parmi les autres éléments constitutifs de ces espaces verts. Dès qu'elle apparaît, la vigne concourt à l'embellissement du jardin, à son exaltation. Elle évoque cette plante paradisiaque du Coran. De plus son renvoi continu nous oblige à la considérer comme un thème central dans le texte, le fait même que le personnage principal, Abu al-Kurūm⁴², porte dans son propre nom cet élément, constitue un indice orientant l'attention du lecteur et qui le conduit en même temps à la nature et au sujet du texte. L'exaltation de la vigne est déclinée dans nos textes sur plusieurs niveaux. Il y a des passages où les deux éléments, la vigne et le raisin, investissent le seul « axe visuel » de l'embellissement du jardin. Dans ces passages la vigne et ses fruits apparaissent donc comme de simples éléments descriptifs concourant à la création de l'univers naturel du paysage. Ainsi ils sont uniquement « beaux à voir » comme tels.

Une autre caractéristique présente dans plusieurs de nos textes est le recours que les auteurs font à des noms spécifiques désignant différentes typologies de cépage au Yémen. Cet élément nous pousse encore une fois à considérer la centralité de cet arbuste dans ce pays. Dans la « Maqāma manẓariyya », par exemple dans un passage où le quartier al-Ġirāf déclame les beautés de ses jardins il fait allusion à deux espèces de cépages appelées *Aṭrāf* et *Suwād*, le premier caractérisé par des raisins de forme allongée, effilée et de couleur blanche⁴³, le deuxième caractérisé en revanche par des raisins de couleur noire⁴⁴. Nous lisons :

« Gloire à Dieu qui m'a couronné de fleurs et de fruits, et qui a paré mon terrain de son scintillement et mes vignes de la pureté de leurs couleurs. Il a

⁴¹ Pour une présentation plus détaillée de ces six quartiers protagonistes de l'œuvre (qui sont d'ailleurs présents dans d'autres ouvrages) ainsi que de ces deux régions situées autour de Sanaa, nous invitons le lecteur à consulter la partie consacrée à la présentation des personnages de ces *munāẓarāt* paysagères dans la première partie de notre travail, (Partie I, Chapitre II, 1.2.2). Le lecteur y trouvera, en outre, des informations essentielles quant à leur localisation exacte et des présentations géographiques d'après les sources yéménites.

⁴² Nous renvoyons le lecteur à la Partie I, Chapitre II, 1.2 du présent travail où il trouvera une analyse détaillée du nom de ce personnage.

⁴³ PIAMENTA 1990, p. 303.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 237.

placé « Aṭrāf » comme chef-d'œuvre et « Suwād » comme un don pour la noirceur de ses yeux »⁴⁵

Le même quartier-jardin fait allusion à la vigne dans une autre partie de son discours consacrée à son auto panégyrique et composée en vers. Ici il évoque encore une autre variété particulière de raisins, appelée *Bayāḍ*, caractérisée par une couleur blanche, comme le nom l'indique, et d'une forme à grain rond⁴⁶ :

*« Mes jardins et mes prairies sont un paradis sur terre, mes raisins
« Suwād » et « Bayāḍ » on ne les retrouve pas dans des terres stériles (...)
»⁴⁷*

Nous retrouvons des descriptions concernant la vigne et le recours à des noms désignant des typologies de cépages spécifiques du Yémen également dans le texte « *Mufāḥara bayn al-Rawḍa wa Bi'r al-ʿAzab* » de l'auteur 'Alī b. Ḥasan b. 'Alī al-Ḥusayn al-Ḥafanḡī (m. 1180/1766). Il s'agit d'une reprise en vers du même sujet abordé dans l'œuvre « *Aqrāṭ al-ḍahab fī al-mufāḥara bayn al-Rawḍa wa Bi'r al-ʿAzab* » de l'auteur 'Abdallāh b. 'Alī al-Wazīr (m. 1147/1734), portant sur la dispute entre les deux quartiers de Rawḍa, l'un des six personnages déjà présents dans la « *Maqāma manẓariyya* », et de Bi'r al-ʿAzab⁴⁸. Dans un passage prononcé par al-Rawḍa, nous lisons :

« Alors le jardin al-Rawḍa répondit : " (...) Tu ne possèdes pas de raisins Bayāḍ (ainsi appelés) pour la (couleur de leur) peau, ni de Rāzaqī recouverts d'une couleur dorée, un raisin qui reproduit les raisins de Delhi en Inde. Ils valent, pour leur beauté, mille piastres et sont comme de l'or pur dans les mains lorsqu'on trie et on sépare les bonnes pièces d'or des mauvaises (...) »⁴⁹

⁴⁵ " الحمد لله الذي توجني بالزهر وكللني بالثمر وزان بياضي برقته وكرمي بصفاء لونه وجعل أطرافه طرفة وسوادي لسواد العيون تحفة (...) " AL-WAZĪR, Ms N° : Or. 2723-Ar.2081, f° 2r°.

⁴⁶ PIAMENTA 1990, p. 46.

⁴⁷ " جنة الدنيا رياضي / ومروجي وغياضي / وسوادي وبياضي / ليس يلقى في البياض " Ibid.

⁴⁸ Pour plus d'informations et de détails sur ces quartiers situés autour de la ville de Sanaa, nous renvoyons le lecteur à la première partie de ce travail, (Partie I, Chapitre II, 1.2.3).

⁴⁹ " أجابت الروضة بقول حالي (...) ما فيك من ذات البياض مبزد / فالرازي فيذهب ومطلي / عنب حكى أعناب أرض دلي / يسوى صبوحة ألف قرش فلي / مثل الذهب في الكف حين ينقد "

AL-ḤAFANḡĪ, Ms. N° : 2327, f° 3r°-3v°, Ms. N° : 2529, f° 16r°, Ms. N° : 2330, ff. 215.

Nous retrouvons dans ce passage un autre type de raisin propre au Yémen, le *Rāzaqī*, caractérisé par un chromatisme blanc-jaune qui rappellerait la couleur de l'or⁵⁰. Le parallélisme est d'ailleurs évoqué dans les images de notre citation. Nous retrouvons aussi des occurrences concernant la vigne dans l'œuvre « *Aqrāṭ al-ḡahab fī al-mufaḥḥara bayn al-Rawḍa wa Bi'r al-ʿAzab* ». Nous citons ici deux occurrences tirées d'une partie centrale de ce texte. En effet, à l'intérieur de cette œuvre nous retrouvons toute une partie consacrée à l'auto-panégyrique du quartier-jardin Rawḍa. Ici le jardin cite, entre autres, quatre poèmes dans lesquels nous retrouvons l'éloge de la célèbre grande mosquée présente à l'intérieur de son territoire.⁵¹

Nous reviendrons par la suite sur une présentation plus complète de ces poèmes car autour de l'exaltation de la mosquée nous retrouvons des descriptions très abouties de ces représentations paysagères. Parmi ces *leitmotifs*, nous retrouvons celui de la vigne et des raisins. La première se situe toujours dans l'« axe visuel » de la description :

*« Qu'est-ce qu'elle est belle la mosquée de Rawḍa Ḥātim, elle est située au milieu de ces habitations comme une grosse perle au milieu d'un collier. Tu vois autour d'elle des vignes comme la vue de la mer. Elle (la mosquée) se tient au milieu des habitations comme un astre »*⁵²

La deuxième citation tirée du quatrième poème cité par Rawḍa, introduit aussi la sphère de l'« axe gustatif » en faisant mention encore une fois au *Rāzaqī* et à sa couleur dorée :

*« (...) et le « Rāzaqī », est une nourriture dans la main de celui qui le mange comparable à l'or dans la main de celui qui le reçoit (...) »*⁵³

Cette citation introduit donc un autre niveau concernant l'exaltation de la vigne dans notre corpus. En effet, si la sphère visuelle de l'extériorité descriptive de la vigne comme élément d'embellissement de l'espace du jardin y occupe une place centrale nous trouvons, ici à peine esquissée, une nouvelle image liée à l'idée du « goût ». L'image ici évoquée montre comment

⁵⁰ PIAMENTA 1990, p. 180.

⁵¹ Pour plus d'information sur le personnage d'al-Rawḍa nous renvoyons le lecteur à la première partie de ce travail (Partie I, Chapitre II, 1.2.3). Nous rappelons qu'à côté du simple nom d'al-Rawḍa, nous trouvons celui de Rawḍa Ḥātim, qui serait le nom du sultan Ḥātim b. Aḥmad al-Yamī (XII^e siècle), fondateur de cet endroit. D'après toutes les sources, l'élément caractéristique d'al-Rawḍa serait la grande mosquée qui se trouve en son centre et dont les beautés auraient été chantées par tous les poètes et les écrivains de l'époque.

⁵² "ألا حبذا دار بروضه حاتم / غدت بين تلك الدور واسطة السلك / ترى حولها الأعناب كالبحر منظرا / وها هي في وسط الحضائر كالفلك (...)"

AL-WAZĪR, ʿABDALLĀH B. ʿALĪ, Ms. N° : 3/2364, f° 9v° et Ms. N° : Or. 2377-Ar. 1735, f° 3v°.

⁵³ "(...) ورازقيا غدا في كف أكله / كأنه ذهب في كف منتقد (...)"

AL-WAZĪR, ʿABDALLĀH B. ʿALĪ, Ms. N° : 3/2364, f° 11r° et Ms. N° : Or. 2377-Ar. 1735, f° 4r°.

le *Rāzaqī* variété de raisin yéménite est si précieux et aussi bon à manger que de l'or pour celui qui le possède.

Tout comme dans l'œuvre opposant le palmier-dattier et la vigne, où cette dernière ne se limite pas seulement à mentionner ses fruits mais à donner des descriptions évoquant aussi l'aspect gustatif de ses raisins, nous retrouvons ici aussi l'évocation de la sphère gustative. Il est intéressant de remarquer, que celle-ci ne se limite pas seulement au goût savoureux du fruit. En effet, dans une citation de la « *Maqāma manzariyya* » nous retrouvons même un passage faisant une allusion claire à la boisson que l'on tire du raisin et à la joie de boire dans le jardin tant celui-ci est un lieu de repos, de réconfort et de paix pour les sens.

Nous lisons :

*« Ma vigne enivre l'homme sobre, donc plantes-y ta tente, mon compagnon ! Ma vigne est un soulagement pour l'esprit et une nourriture de miel et de sucre »*⁵⁴

Cet élément, dont les occurrences manifestes renvoient au vin, nous pousse à interpréter ce passage comme une allusion à la poésie bachique mais elle n'est pas explicite.

Dans d'autres occurrence la vigne est aussi liée à d'autres images comme celle du soin et du remède contre la maladie. De ce fait la vigne, mais surtout ses raisins, auraient une valeur thérapeutique pour ceux qui mangent de ces fruits.

*« Mes vignes sont excellentes et mes pâturages fertiles, contre la maladie ils sont un médicament, un soin et un médecin »*⁵⁵

1.1.1.2. D'autres espèces arbustives

A côté du palmier-dattier et de la vigne, nous retrouvons dans nos représentations paysagères d'autres arbres, ou mieux arbustes et arbrisseaux peuplant ces espaces verts et situés sur l'axe vertical du paysage. Parmi ces deniers, mentionnons le qāt et le café. Le qāt est un arbuste originaire d'Ethiopie dont la culture s'est étendue au Yémen. Il peut mesurer d'un à dix mètres de haut au Yémen, mais sa taille peut atteindre les dix-huit mètres dans les hautes terres éthiopiennes. Il est consommé par les habitants de ces régions qui en mâchent longuement les feuilles pour leur effet stimulant et euphorisant.

⁵⁴ " وكرمي يسكر الصاحي / فخيم فيه يا صاحي / ففيه سلوة الراح وطعم الشهد والقند (...)" AL-WAZĪR, Ms. N° : Or. 2723-Ar.2081, f° 3r°.

⁵⁵ " وكرومي تفضل الكرم ومرعائي خصيب / وهي للقسم دواء وشفاء وطبيب " AL-WAZĪR, Ms. N° : Or. 2723-Ar.2081, f° 4r°.

La culture de cet arbuste, dont le nom scientifique est *catha edulis*, se serait diffusée tardivement d’Ethiopie au Yémen sous le souverain rasoulide al-Mu’ayyad Dā’ūd vers 1300 (700 de l’hégire). L’imam zaydite Šaraf al-Dīn le mentionne de façon très précise sous son nom initial de « *waraq ḥabašī* » vers la fin du 1389, date corroborée par le jurisconsulte Abū Bakr b. ‘Alī al-Ḥaddād (m. 800/1398) dans son traité de « *Fiqh al-Sarāğ al-wahhāğ* »⁵⁶. Dans « *al-Mustaḥriğāt* », al-Husayn date son apparition en 1494-95 et enfin, Yaḥyā b. al-Ḥusayn en 1543-44.⁵⁷ Quoi qu’il en soit la consommation de ses feuilles était une pratique courante dès le XV^e siècle et se répandit largement encore au XVI^e surtout dans les milieux de lettrés qui commencèrent à écrire autour de cette plante maints poèmes en déclamant ses qualités et ses mérites. Nous retrouvons des poèmes célébrant le qāt également dans les milieux mystiques. Au même titre que le café, la question de la licéité du qāt souleva plusieurs polémiques qui animèrent les milieux religieux.

Quant au café, l’apparition de cette plante au Yémen dont l’usage, jusque-là peu répandu devait donner au XVII^e siècle sa réputation mondiale au port de Mocha (Muḥā), est datée de 1543 par Yaḥyā b. al-Ḥusayn qui insiste sur le fait qu’elle était très appréciée de la population⁵⁸. Comme le qāt, le café serait originaire d’Ethiopie, de Kaffa plus précisément où il pousserait à l’état sauvage, ainsi que du Kenya. L’introduction du café entraîna un profond changement dans la société yéménite. Des changements économiques à cause de la population européenne qui cingla vers le Yémen en quête de cette précieuse denrée qui sera à l’origine de cette épopée dite de l’« or vert ». Mais aussi des changements d’ordre socioreligieux car ce breuvage, nous le verrons, fut définitivement associé à un ordre de soufi dit des Šāḍiliyya. On attribue à ce propos son introduction à Abū Bakr b. ‘Abdallāh al-‘Aydarūs, un soufi šāḍilite, qui s’étant nourri des fruits du caféier, remarqua ses propriétés excitantes et l’adopta comme nourriture en le recommandant à ses adeptes. Ainsi le café fut associé à leur rite de manière à faciliter la communion avec Dieu et à rester en état de veille les nuits de prière. D’un point de vue purement géographique nous savons que c’est dans la région de Ta‘izz que la culture du caféier prospéra et en particulier sur les versants d’un mont situé dans cette région et appelé Šabir⁵⁹. Le caféier ayant besoin d’une altitude de 1000 à 2000 mètres, d’une humidité permanente, d’un sol fertile et humide et ne souffrant pas de gelées, autant de caractéristiques réunies dans cette région du Yémen. Même si ces plantations eurent une importance centrale dans l’économie du Yémen, nous savons que le qat progressera au détriment du café puisqu’il

⁵⁶ SOUDAN 1999, p. 349.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 346.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 347.

nécessite moins de soins et présente plus de profit et on a observé un recul de toutes les autres cultures au profit de cette drogue douce.

La renommée et la centralité du qāt ainsi que du café et les débats que ces substances ont pu susciter dans les différents milieux opposant ceux qui recommandaient ou, au contraire, blâmaient ces substances, trouve une confirmation dans les *munāzarāt* qui nous sont parvenues et dont elles sont protagonistes. Ces œuvres sont une synthèse et un miroir des principales discussions autour de ces substances à l'époque. Toute une partie de notre travail sera consacrée à l'analyse de ces substances stimulantes, le café et le qāt mais aussi au tabac et au thé et nous étudierons leurs rapports avec les aspects bachiques, érotiques, mystiques, médicaux, mais aussi politiques et religieux auxquels ils sont étroitement liés.

Ce qui nous intéresse ici est de voir quelles sont les relations que ces arbrisseaux, le qāt et le caféier, entretiennent dans les représentations paysagères de notre corpus. En effet, il est intéressant de constater que nonobstant l'importance accordée à la culture de ces deux arbustes au Yémen, ceux-ci n'occupent pas une place si centrale dans les descriptions paysagères de nos textes en dehors des œuvres les ayant comme protagonistes. Le qāt et le café sont tous les deux protagonistes de l'œuvre « *Tarwīḥ al-awqāt fī al-munāzara bayn al-qahwa wa al-qāt* » de l'auteur Aḥmad b. Muḥammad al-Mu'allimī (m. 1278/1861). Le qāt est en outre présent en tant que protagoniste dans l'œuvre « *Musāmarat al-rifāq fī munāzara al-qāt wa al-tunbāq* » de l'auteur 'Afīf b. al-Habba Qādī (XVIII^e s.). Mais dans ces ouvrages ni le qāt, ni le café, bien que décrits dans leur extériorité physique, ne constituent en aucun cas un élément constitutif dans la création de ces représentations paysagères dont il est question dans nos œuvres. Leur fonction est surtout celle d'être mis en relation avec les vertus qu'ils procureraient à ceux qui mâchent les feuilles du qāt ou qui boivent de la boisson préparée à partir des grains du caféier. Des bienfaits, nous l'avons évoqué, qui interpellent à la fois la sphère du mystique, du médical, de l'érotique. L'une des rares occurrences où ces derniers sont en revanche présents dans des représentations paysagères, et où ils concourent à l'instar d'autres espèces naturelles à la création et à l'embellissement de l'espace d'une nature idéalisée et idyllique, déclinée sous plusieurs axes perceptifs, est constitué par un passage dans une œuvre très tardive, intitulée « *Mufaḥara bayn Ġibla wa Ibb* » de l'auteur Maḥmūd b. Ḥusayn b. 'Abdallāh al-Iriyānī (m. 1331/1912). Nous lisons :

« La ville de Ġibla prononça sa supériorité sur la ville d'Ibb et prolongea son discours en arguant qu'elle est une ville célèbre et que grâce à sa vertu elle est devenue une ville dont on mentionne son nom. Elle est bordée

(entourée) par une rivière qui éloigne du cœur la soif, il n'y a rien de comparable à cette ville dans le domaine de l'eau et de l'air, que Dieu la protège ! Ni le Caire, ni Bagdad, ni Āzāl⁶⁰ n'ont, en termes de beauté, rien de semblable à ce jardin vert, florissant, merveilleux et lumineux. Son air il n'y en a pas un deuxième, Dieu l'a ornée (embellie) de deux rivières (qui y coulent), et si on disait que son eau est meilleure que l'eau de l'Euphrate, ce serait une affirmation juste car c'est une eau légère et pure comme des perles nacrées. (Dans ce jardin) il y a une très grande quantité de qāt et d'arbres de toute espèces, le caféier et le grenadier ». ⁶¹

Ce passage sera repris plus bas car il est très représentatif du statut de l'eau et des sources présentes dans les représentations paysagères de nos *munāẓarāt* mais surtout sur le statut des couleurs, notamment le blanc scintillant et sa double connotation dans ces représentations. Pour l'instant, ce qui nous intéresse ici est de remarquer qu'à première vue ce passage présente une description paysagère englobant plusieurs éléments constitutifs. Nous remarquons que deux éléments, l'air et l'eau, y occupent une place centrale. Surtout l'eau est liée à l'image de deux rivières et célébrée pour sa pureté et son goût. Encore une fois c'est ici la couleur blanche qui vient désigner cet élément, à travers l'image des perles nacrées (لآلي) et nous verrons les connotations extrêmement positives que cet adjectif acquiert lorsqu'il désigne les sources, surtout lorsqu'il s'agit d'un blanc « brillant » et « scintillant ». A côté de l'exaltation de l'air et de l'eau, nous retrouvons l'évocation d'un jardin. Le terme ici utilisé pour le mentionner est celui de « rawḍa », terme coranique, nous l'avons vu, étroitement liée à l'idée de l'eau. En effet le terme « rawḍa » désigne plus précisément une terre retenant l'eau de la pluie et par conséquent couvert de végétation. Le texte ne manque pas de mettre en valeur cette caractéristique. En effet, le jardin, « rawḍa », est défini à travers des adjectifs qui présentent des significations intéressantes. Le premier adjectif est *naḍīra* (نضيرة) qui signifie *florissant, prospère* en relation à la végétation abondante recouvrant cet espace vert ; toutefois ce terme présente dans sa racine un sens encore plus intéressant qui est celui de *brillant, qui a de l'éclat*, par là nous remarquons aussi un passage à la sphère des minéraux, dans la mesure où ce même terme peut signifier l'or ou l'argent pur. Le deuxième terme *zāhira* (زاهرة) possède à peu près la même signification que le premier, *florissant, fleuri*,

⁶⁰ Il s'agit de l'un des noms désignant la ville de Sanaa.

⁶¹ "لسان حال جبلة يقول / فخرًا على إِب به يطول / بأنها مدينة مشهورة / وهي بفضلها غدت مذكورة (...) وإنها حفت بنهر ماء / يجلي بها القلب من الصداء / ما مثلها في الماء والهواء / أعيذها بالله والأسماء / ما مصر ما بغداد ما أزال / ليس لها في حسنها مثال / ما هي إلا روضة نضيرة / زاهرة بديعة منيرة / هواؤها ليس له من ثاني / زينها الرزاق والنهران / لو قيل إن الماء فيها بفضل / ماء الفرات كان قولاً يعدل / لأنه الماء الخفيف الصافي / كأنه لآلي الأصداف / فيها من القات الكثير جدا / وفيها من الأشجار كل صنف / والبن والرمان "

AL-IRIYĀNĪ 1987, p. 477-478.

il prend aussi le sens de *brillant, vif, éclatant*. Le troisième terme, *badī'a* (بديعة) qui a le sens d'*admirable, épatant, merveilleux*, est surtout lié, de par sa racine, à une certaine idée de *nouveauté, d'innovation*, d'où la connotation de jardin *admirable* et *merveilleux* car *sans précédent, unique*. Enfin le dernier adjectif se référant à cette « rawḍa », jardin, est *munīra* (منيرة) *lumineux*, littéralement *qui éclaire, qui illumine*, ce terme aussi peut acquérir le sens de *brillant* et de *resplendissant*. Toutes ces définitions ne sont pas dépourvues de significations et elles sont toutes de même niveau pour désigner ces espaces paysagers. Nous étudierons plus bas comment des éléments liés à la lumière éblouissante et à un certain chromatisme, notamment le blanc, jouent un rôle important dans ces descriptions. Le blanc en particulier, très souvent accompagné par l'idée d'être brillant et scintillant, acquiert une valence positive dans ces représentations paysagères surtout lorsqu'il vient désigner des sources d'eau ou la végétation ; au contraire cette même blancheur peut devenir négative sur le plan axiologique lorsqu'elle désigne la terre.

Nous retrouvons aussi dans cette description des évocations faisant référence à la végétation arbustive. Le passage ayant recours au terme générique de « šaḡar » (شجر) dont le pluriel « ašḡār » (أشجار), mentionne en effet la présence d'arbres de toutes sortes (وفيها من الأشجار كل) (صنف) à l'intérieur de ce jardin de la ville de Jibla. Mais à côté de ces termes génériques nous retrouvons aussi des espèces arbustives spécifiques comme le grenadier (الرمان). Ce dernier, dont les occurrences sont assez rares dans notre corpus, figure parmi les espèces végétales présentes dans les jardins du Paradis coranique. Sa présence dans ce passage vient confirmer cette « sacralité » conférée à cet espace paysager et évoquée par la ville de Jibla. En effet, tout est construit dans ce passage pour nous suggérer l'idée d'un paysage idéal ou mieux idéalisé, résultant de l'association de plusieurs composantes, caractéristique des jardins paradisiaques. Il s'agit de la seule occurrence que nous avons repérée dans notre corpus où le caféier et le qāt, si enracinés dans la réalité géographique du Yémen, sont présentés à l'intérieur d'une description paysagère qui pourrait rappeler celle idyllique et peu ancrée dans la réalité du jardin paradisiaque du Coran. Mais au-delà du reflet de la réalité géographique de la région ou de la simple évocation objective et lyrique de l'espace jardin, il faut considérer qu'il est très rare de trouver ces deux espèces arbustives dans nos descriptions paysagères et surtout de les retrouver comme éléments constitutifs dans la création de cet espace paradisiaque sur le même plan que les autres éléments analysés plus haut. Nous pouvons dire que c'était aussi le cas pour la vigne et que sa représentation et évocation dans les descriptions paysagères dans nos textes est due au fait qu'il s'agit d'un arbrisseau dont la culture est très répandue au Yémen. Il s'agit d'un arbuste présent dans son paysage et nous avons vu quelle importance y

est accordée et cela à travers aussi la présence de plusieurs noms spécifiques pour désigner ses différentes typologies de raisin. Il faut aussi souligner que la vigne est un motif très récurrent dans les descriptions célébrant le paysage à l'intérieur de notre corpus, alors que le qat et le café sont présents comme espèces célébrant l'espace nature seulement dans le rare passage cité plus haut. Il faut aussi souligner que, contrairement au qat et au café, qui sont des espèces spécifiques à la région yéménite, la vigne jouit d'une plus grande reconnaissance et cela surtout dans l'idée des représentations d'un jardin idéal car elle est présente dans les représentations coraniques des jardins du Paradis. Un autre élément dans ce passage transpose la description de l'espace fictif de la représentation d'une nature idéalisée à celle de la réalité géographique : il s'agit de l'évocation de deux rivières qui borderaient la ville de Jibla. Cette caractéristique trouve effectivement une confirmation dans la réalité extratextuelle de la ville de Jibla qui est entourée par deux rivières et pour cette raison appelée « la ville aux deux rivières »⁶².

Nous retrouvons un passage très important pour notre étude sur la végétation arbustive quelques lignes plus bas lorsque la ville de Ibb, en réponse à son adversaire, déclame les beautés naturelles de son territoire et cite certaines espèces arbustives qui le peuplent :

« Autour du hammam⁶³ se trouve une multitude d'arbres de toutes espèces et aux fruits délicieux, comme les figuiers, les poiriers, les caféiers et des eaux descendant du mont "Ba'dān"⁶⁴ (...) »⁶⁵

Nous analyserons par la suite d'autres extraits de cette longue déclamation de la ville d'Ibb célébrant les beautés paysagères en réponse à son adversaire Jibla. Ce qui nous intéresse ici est de voir les occurrences renvoyant à la végétation arbustive. Nous retrouvons encore ici le terme générique de « šaḡar » (شجر ج أشجار), la ville dit en posséder de toutes sortes garnis de fruits délicieux. La ville fait aussi mention de certaines espèces fruitières et nous retrouvons encore une fois le caféier. Cet élément est toujours très intéressant car les occurrences de cet arbrisseau sont très rares dans nos descriptions paysagères. Le caféier, aussi bien que le qāt, ne bénéficient pas du même statut que les autres arbustes examinés, ils ne figurent pas parmi les plantes du paradis coranique et ce ne sont pas des plantes que l'on retrouve couramment

⁶² AL-AKWA' 2009, vol. 1, p. 34.

⁶³ Les sources, qui parlent d'Ibb comme d'une des plus belles villes du Yémen, nous confirment la présence dans cette ville d'une grande mosquée, de nombreuses petites mosquées et de la présence d'un hammam. Voir à ce propos : AL-AKWA' 2009, vol. 1, p. 31 et ss.

⁶⁴ Il s'agit d'une montagne surplombant la ville de Ibb. Voir : AL-AKWA' 2009, vol. 1, p. 31.

⁶⁵ "حول حمام جامع الأشجار / من كل نوع طيب الأثمار / كالتين والإجاص والرمان / والبن والمياه من بعدان (...)" AL-IRIYĀNĪ 1987, p. 478.

comme éléments embellissant ces espaces verts. Toutefois, le café est connoté positivement dans ces descriptions paysagères au Yémen. Il s'agit d'un arbrisseau reflétant une réelle culture autochtone et la consommation de sa boisson acquiert des valeurs symboliques très importantes. Il est étroitement lié au cercle soufi de la Šāḍiliyya, comme mentionné dans la *munāẓara* l'ayant pour protagoniste.

Mais dans ce passage nous retrouvons aussi le grenadier (الرمان) et encore le figuier (التين). Toutefois, ce qui attire notre attention est surtout la présence d'un autre arbre, le poirier (الإجاص), qui constitue à travers ce passage un *apax* à l'intérieur de notre corpus de *munāẓarāt* paysagères.

Concernant le grenadier, celui-ci est mentionné aussi dans l'œuvre « Aqrāt al-ḡahab fī al-mufāḥara bayn al-Rawḍa wa Bi'r al-ʿAzab » de l'auteur ʿAbdallāh b. ʿAlī al-Wazīr (m. 1147/1734). Dans un passage, le quartier de Bi'r al-ʿAzab dans son auto-panégyrique déclame à son propos :

*« Je suis parfait ! Combien zéphyr est doux (dans mes jardins). Je suis cultivé de vignes Aṭrāf et (traversé) par des milliers de petits ruisseaux. Je possède des abricots qui sont comme du miel fondu et sur le bout de la langue se fondent (coulent) les parfums du jus de mes figues. Mes grenades sont des pierres précieuses et mes raisins un fruit et une nourriture »*⁶⁶

Rappelons-nous que le symbolisme du grenadier est très récurrent dans les cultures du Moyen-Orient et cela depuis des époques anciennes. En effet, la grenade est associée à la déesse de l'amour Ishtar et sa représentation apparaît très couramment surtout en relation aux fruits de l'arbre de vie dont nous avons parlé plus haut. Le symbolisme de la grenade est aussi notoire : à cause de l'abondance de ses graines, en effet, la grenade a toujours été considérée comme un symbole de fécondité, de prospérité et de richesse⁶⁷. Le grenadier est aussi l'une des espèces peuplant les jardins du paradis ; le Coran le cite trois fois, deux fois dans la sourate 6 versets 99 et 141-142 :

« Nous faisons croître des jardins plantés de vignes, des oliviers et des grenadiers, semblables ou différents les uns des autres »

⁶⁶ "أما أنا فصحيحة الأديم عليلة النسيم معمورة الوسط بالاطراف ومن الغيول بآلاف 'شمشني يذوب في العسل ورضاب تيني تسيل في الأرواح على الأسل ورماني ياقوت وعنبي فاكهة وقوت"

AL-WAZĪR, ʿABDALLĀH B. ʿALĪ, Ms. N° : 3/2364, f° 2v°-3r° et Ms. N° : Or. 2377-Ar. 1735, f° 2r°.

⁶⁷ DANTHINE 1937, p. 159.

Et :

« C'est lui qui a fait croître des jardins en treilles ou non en treilles ; les palmiers et les céréales comme nourritures variées, les oliviers et les grenadiers, semblables ou dissemblables ».

Enfin une troisième occurrence est attestée dans la sourates 55 : 68 :

« [Il y aura deux autres Jardins en deçà de ces deux-là (...) Deux Jardins ombragés (...) dans lesquels jaillissent deux sources (...)] Ces deux Jardins contiennent des fruits, des palmiers, des grenadiers ».

Dans ce passage Bi'r al-'Azab fait mention aussi d'un autre fruit, la figue (التين), nous laissant imaginer la présence dans ces jardins de figuiers. A ce propos il faut remarquer que la langue arabe emploie souvent le même terme pour désigner l'arbre fruitier ainsi que son fruit. Le figuier, rappelons-le, est aussi présent dans le passage tiré dans la *munāẓara* entre Jibla et Ibb présenté plus haut. Mais ce qui est encore plus intéressant c'est de constater la présence d'un autre arbre que, tout comme pour le poirier dans la *munāẓara* entre Jibla et Ibb, constitue ici un autre *apax* à l'intérieur de notre corpus. Il s'agit de l'abricotier. Le passage ne mentionne pas vraiment l'abricotier mais vraisemblablement fait référence à son fruit, l'abricot (مشمش), puisque le personnage nous décrit avec beaucoup de minutie son goût sucré semblable à celui du miel.

A côté de ces occurrences, nos textes font mention de quatre autres espèces d'arbustes. Le premier est un arbre coranique d'importance centrale, le *sidr* (jujubier), les trois autres occurrences concernent le sumac, le tamaris et une typologie d'arbrisseau spécifique du Yémen, le *tummām*.

Le premier, le *sidr* (jujubier ou lotus) est mentionné toujours dans un passage de l'œuvre « Aqrāṭ al-ḡahab fī al-mufāḥara bayn al-Rawḍa wa Bi'r al-'Azab », où le quartier de Bi'r al-'Azab se moque d'al-Rawḍa de ces termes :

« (...) Et si cette esclave (al-Rawḍa) était affranchie de la moindre préoccupation, elle serait un petit aperçu du Paradis éternel, et parmi ses

arbres il y aurait le jujubier de la limite auprès duquel se trouve le Jardin
de la Demeure »⁶⁸

Le *sidr*, communément appelé jujubier, est un arbre, ou arbuste de la famille des rhamnacées, appartenant au genre *Ziziphus*, qui possède de nombreux représentants en Afrique du Nord et au Proche Orient. Diverses espèces ont été, et sont toujours cultivées pour leurs fruits, leur bois, et en guise de haies. Les *Ziziphus* sont des arbres ou arbustes de hauteurs variées, à branches enchevêtrées, qui poussent normalement dans les zones arides. Le plus grand est le *Z. spina-christi*. Les hauteurs signalées dans les flores modernes varient entre 5 et 12 m. La plupart des espèces sont épineuses, encore que plusieurs variétés soient sans épines. Ils portent des fruits du genre jujube (*dūm*) très appréciés pour leur valeur nutritive, notamment le fruit jaune brillant, de la taille d'une cerise, du *Z. spina-christi*, et celui, plus petit, gros comme un pois, orange foncé, du *Z. leucodermis*. Le fruit n'a qu'un seul péricarpe foncé, qui était concassé et mangé avec la chair. Les fruits étaient recueillis et engrangés. Ils étaient concassés entre des pierres, et consommés crus ou cuits à l'eau, au lait ou au petit-lait pour en faire une pâte.

En arabe classique et moderne il existe de nombreux synonymes pour désigner l'arbre du *sidr*. Tous les documents attestent que le *sidr* était un arbre d'importance considérable en Arabie préislamique. Cela est confirmé par un *ḥadīth* décrivant un *sidra* (nom d'unité de *sidr*) où les Arabes païens aimaient se retirer, et où ils suspendaient leurs armes. Cet arbre était appelé « *ḍāt al-anwāṭ* », « celui des choses suspendues »⁶⁹. De plus, abattre les arbres *sidr*, surtout ceux qui procuraient de l'ombre aux hommes et aux bêtes, était interdit par le Prophète.

Arbre coranique, le *sidr* est cité quatre fois dans le texte sacré. Les chercheurs ont même essayé d'identifier la variété d'arbres *sidr* présents dans les jardins du Paradis. Il semblerait que l'espèce *sidr* la plus vraisemblablement associée aux références du Coran et du *ḥadīth* paraît être le *Z. spina-christi*. En effet, ses caractéristiques, sa taille, sa hauteur, rendent plausible sa connotation d'arbre à fruits, fournissant de l'ombre et servant de repère, par opposition au *Z. lotus*, arbuste de moins de deux mètres de hauteur. En outre, la référence coranique aux « arbres *sidr* sans épines » du Paradis (56 :28) va également dans ce sens du

⁶⁸ (...) « فلو كانت هذه الأمة من رق غمته محررة لكانت نبذة من جنة الخلد مختصرة و لكانت أشجارها من سدره المنتهى التي عندها جنة المأوى »

AL-WAZĪR, 'ABDALLĀH B. 'ALĪ, Ms. N° : 3/2364, f° 3v° et Ms. N° : Or. 2377-Ar. 1735, f° 2r°.

⁶⁹ KRUK 1997, p. 571.

moment qu'il existe une variété sans épines de *Z. spina-christi*⁷⁰. A ce propos, les deux occurrences coraniques concernant l'arbre *sidr* qui nous intéressent ici, sont celles que nous retrouvons dans la sourate 53 à propos du « jujubier de la limite », parfois aussi appelé « lotus de la limite », traduction du terme arabe « *sidrat al-muntahā* » (سِدْرَةُ الْمُنْتَهَى), dont il est question dans le passage cité de l'œuvre « *Aqrāṭ al-daḥab fī al-mufaḥḥara bayn al-Rawḍa wa Bi'r al-‘Azab* ».

« Le cœur n'a pas inventé ce qu'il a vu. Allez-vous donc élever des doutes sur ce qu'il voit ? Il l'a vu, en vérité une autre fois à côté du jujubier de la limite auprès duquel se trouve le Jardin de la Demeure ; au moment où le jujubier était enveloppé par ce qui le couvrait. Son regard ne dévia pas et ne fut pas abusé. Il a vu les plus grands Signes de son Seigneur ». (53 :11-16)

L'exégèse coranique explique que dans ce passage il est fait mention du *mi'rāğ*, l'ascension accomplie par le prophète Muḥammad accompagné de Ğibrīl à travers les sept cieux, et plus particulièrement du moment où le prophète ayant rencontré Ibrāhīm dans le septième ciel, il s'avança jusqu'au « *sidrat al-muntahā* », le jujubier de la limite, au-delà duquel nul ne peut passer et il eut à cet endroit la vision de Dieu, cela étant « *les plus grands Signes de son Seigneur* »⁷¹. Le jujubier désigne donc la dernière limite de cet espace paradisiaque derrière laquelle se cacherait la vision de Dieu. De plus, dans l'exégèse coranique, cet arbre est dépeint comme portant des fruits de la taille de jarres en poterie, des feuilles grandes comme des oreilles d'éléphant, et comportant de nombreuses couleurs indescriptibles et inconnues. C'est à son pied que naissent les quatre fleuves du Paradis⁷². Il est intéressant de remarquer que ces descriptions de l'arbre du « *sidrat al-muntahā* », acquièrent toutes les caractéristiques et les attributs de l'arbre de vie, ce dernier identifié la plupart du temps avec le palmier-dattier. L'idée d'un arbre couronnant l'édifice pyramidal du monde créé remonte à l'ancienne mythologie sumérienne, et le thème de l'octroi d'une nourriture (telles les boissons que Muḥammad peut choisir dans certaines versions du récit), ainsi que celui de la vision de la divinité font aussi partie de la même structure mythique. Le symbolisme du « jujubier de la limite » chargé de toute sa signification trouve aussi un réinvestissement important dans le domaine soufi. En effet, les mystiques, en reprenant le récit du *mi'rāğ*, symbole pour eux de la quête de l'expérience du divin, croient que le « jujubier de la limite » représente

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ RIPPIN 1997, p. 572.

⁷² *Ibid.*

symboliquement le point jusqu'auquel la connaissance peut amener le mystique (non sans l'assistance d'un guide), mais au-delà duquel se trouve l'expérience véritable⁷³.

Concernant le *tummām*, il s'agit d'un arbrisseau spécifique du Yémen et très répandu dans ce territoire. Appartenant à la famille de « Pennisetum divisum », celle des graminées, cette plante peut atteindre une hauteur maximale de 10 cm et se caractérise par la présence de nombreuses branches ainsi que par une inflorescence de couleur blanche⁷⁴. Etant donné les dimensions de cet arbrisseau nous ne pouvons pas vraiment le considérer comme un arbre mais s'agissant d'une plante occupant l'axe vertical de nos représentations nous avons décidé de l'inclure dans notre analyse. De plus, d'après la nomenclature arabe cette espèce fait partie des « ašğār » (أشجار), pl. de « šağara » (شجرة), terme que nous traduisons à tort, trop souvent, par arbre. Nous reviendrons sur ce point. Le *tummām* constitue lui aussi un *apax* à l'intérieur de notre corpus et apparaît dans l'introduction de l'œuvre « Maqāma manẓariyya » dans une partie décrivant la renaissance de la nature lors de la saison des pluies automnales. Nous consacrerons une analyse des saisons et des pluies dans le domaine arabo-musulman et yéménite par la suite, dans une autre partie de ce travail. Dans cette introduction nous lisons :

*« La terre prenait déjà ses ornements et mettait son châle ; ses eaux devenaient abondantes et ses bois verts. Le *tummām* était déjà ramifié. Les grappes étaient arrivées à maturation et sur les prairies avaient poussé toutes sortes de belles paires⁷⁵, le mouvement de l'air avait diffusé son odeur et ses fleurs avaient déjà fait don de toutes sortes de parfums »⁷⁶*

Concernant les deux autres espèces arbustives, nous mettrons de côté le sumac pour analyser l'autre arbre apparaissant dans nos textes, le tamaris. Ce dernier apparaît toujours à l'intérieur de l'œuvre « Maqāma manẓariyya » dans un passage prononcé par le premier quartier-jardin à entrer en rivalité prénommé Šu'ūb :

⁷³ Ibid.

⁷⁴ WOOD 1997, p. 384.

⁷⁵ A propos de ce terme coranique Heidi Toelle affirme que : « les passages qui relatent la naissance de la vie végétale affirment que Dieu a fait pousser de la terre toutes sortes de « nobles paires » (26,7 ; 31,10), toutes sortes de « belles paires » (22,5 ; 50,7). Le terme pour désigner ces paires est *zawğ* que les commentateurs ainsi que les traducteurs occidentaux interprètent toujours dans le sens restrictif d'« espèces végétales ». Or, *zawğ* désigne l'unité d'une paire, d'un couple et n'est pas seulement employé pour parler des végétaux, mais aussi pour parler des animaux et de l'espèce humaine (...). On peut donc se poser la question de savoir si ce sont bien les plantes, seules, qui sont en cause dans ces versets et si les « belles et nobles paires » qui émergent de la terre fertilisée par l'Eau de pluie n'incluent pas aussi l'espèce humaine ». TOELLE 1999, p. 223.

⁷⁶ (...) « وقد أخذت الأرض زخرفها ولبست مطرفها وأغدق ماؤها وأخضر عودها وأورق ثَمَامَهَا ونَوَّرَ عَنقودَهَا وَأَنْبَتَتْ مَرْوَجَهَا مِنْ كُلِّ زَوْجٍ بِهِيجٍ وَتَضَوَّعَتْ نَفَحَاتُ زَهْوَرِهَا بِكُلِّ عَرَفٍ أَرِيحٍ »

AL-WAZĪR, MS. N°: Or. 2723-Ar.2081, f° 1r°.

« Je pleure (je fais tomber sur mon jardin d') une pluie silencieuse et continue, mon jardin est un lieu de promenade proche (de la ville de Sanaa), mes fruits sont très savoureux (...) et sur mes tamaris psalmodient les oiseaux (...) »⁷⁷

Cet arbre n'est pas dépourvu de significations et nous savons que la tradition musulmane y accorde un rôle important. En effet, c'est à partir du bois de tamaris, provenant d'une forêt proche de Médine, que le minbar du Prophète fut construit. Les sources nous informent aussi que celui qui le bâtit était un byzantin ou un copte qui s'appelait Bāqūm ou Bāqūl. Le minbar du Prophète est souvent appelé « a'wād » (أعواد) « bois », à cause de la matière dont il était fait⁷⁸. D'après les sources, ce dernier comprenait en réalité deux seules marches et un siège, pour cette raison il était également appelé « al-'ūdān » (العودان), « les deux pièces de bois par excellence », c'est-à-dire le minbar à deux marches du Prophète. La présence de cet arbre dans cette description en corrélation avec le chant des oiseaux n'est pas dépourvue de signification. En effet, comme nous les verrons plus bas dans la partie consacrée à l'analyse des branches, mais surtout dans celle consacrée à l'univers sonore dans ces représentations paysagères, nous verrons que le gazouillement des oiseaux est souvent mis en parallèle avec le chant sacré, les psaumes et les louanges à Dieu, et les arbres, et plus particulièrement les branches, sont décrits comme des minbars sur lesquelles se succèdent ces volatiles.

Dans beaucoup de représentations paysagères présentes dans nos textes nous trouvons l'évocation des arbres. Les arbres abondent, en effet, dans les paysages décrits dans nos *munāẓarāt* et sont l'un des éléments constitutifs de ces représentations. Toutefois, il est intéressant de remarquer que contrairement aux espèces spécifiques d'arbustes évoqués plus haut (certaines présentes avec une seule occurrence dans nos textes), nous notons plus généralement dans les représentations paysagères de nos textes une prédilection particulière pour l'utilisation des termes génériques désignant ces arbres. En effet, les auteurs emploient presque systématiquement le mot *šağar* (شجر) ou son pluriel *ašğār* (أشجار) pour identifier les arbres dans ces paysages et cela est très souvent aussi le cas pour les fruits, qui sauf exceptions, dont les exemples évoqués plus haut, sont eux aussi évoqués à travers les termes génériques de *fākiha* (فاكهة) et de son pluriel *fawākih* (فواكه) ou du terme *tamar* (تمر) et de son pluriel *aṭmār* (أثمار). A ce propos, nous devons faire des considérations concernant ces termes que nous traduisons trop souvent par « arbre ». En effet, nous savons que le terme

⁷⁷

" أبكى ديمة مدراراً حديقتي نزعتها القريبة وفاكهتي لديها طيبها عجيبة (...) يترنم فوق أثلاثي طيرها (...)"

Ibid., f° 1v°.

⁷⁸ PEDERSEN 1990, p. 75.

šağar (شجر), pl. *ašğār* (أشجار), ne recouvre pas seulement la simple notion d'arbre, il s'agit en effet d'un terme beaucoup plus riche et général incluant aussi d'autres espèces qui, d'après notre nomenclature occidentale, ne figureraient pas dans l'espèce « arbre ». Le *Lisān al- 'Arab* nous informe que :

« Le *šağara* (شجرة) est le nom d'unité et son pluriel est *šağar* (شجر), *šağarāt* (شجرات) et *ašğār* (أشجار) (...) et le *šağar* (شجر) désigne toute plante ayant une tige (...) fine ou grosse »⁷⁹

D'après cette définition nous comprenons qu'en langue arabe toute plante à tige est appelée « *šağar* » (شجر). Nous remarquons donc que le mot recouvre en arabe des réalités naturelles plus vastes que le simple terme arbre désigne dans nos langues romanes, et que nous avons à tort, trop souvent l'habitude de traduire ce mot systématiquement par « arbre ». Nous signalons que dans la nomenclature arabe, les *šağar* (شجر) s'opposent d'une part aux herbacées, *al-baql* (البقل), (*al-baql min al-nabāt ma laysa bi-šağar*), et, d'autre part, information encore plus intéressante, aux palmiers, qui ne sont pas classés parmi les *šağar* comme souligné par le *Lisān al- 'Arab* (*lā yuqāl li al-naḥl šağara*). Les *šağar* s'opposent donc aux palmiers. Ces derniers occupent bien l'axe vertical de nos représentations paysagères et sont une espèce notoire bien présente dans le Paradis coranique ; toutefois, dans la nomenclature arabe, ils ne sont pas classés parmi les *šağar* (شجر).

Cette caractéristique explique aussi la raison pour laquelle nous avons inséré à l'intérieur de notre analyse portant sur la végétation arbustive et les arbres, plusieurs espèces, notamment des plantes, qui ne sont pas vraiment classées dans notre civilisation parmi les arbres. Il s'agit de plusieurs espèces que nous avons définies comme étant des arbustes ou des arbrisseaux et qui rentrent dans la langue arabe dans la classification de *šağar*. C'est notamment le cas du qāt. Il s'agit en effet d'une plante qui est définie et appelée en arabe comme étant un *šağar* et cela est visible à plusieurs reprises à l'intérieur de nos textes. Ou encore le *tummām*, une plante qui ne dépasse pas les 10 cm, mais qui est définie, elle aussi, par le *Lisān* comme étant un *šağar* (*wa al-tummām šağar*).

Etant donné les différences fondamentales existant entre notre civilisation et la civilisation arabe dans la nomenclature de certaines espèces végétales, nous avons fait le choix de réunir dans cette partie l'analyse de toutes les espèces qui en langue arabe rentrent dans la définition de *šağar*. La seule exception est constituée par le palmier-dattier. Pour ce cas précis, nous

⁷⁹ " الشجرة الواحدة تجمع على الشجر والشجرات والأشجار (...) والشجر من النبات ما قام على ساق (...) دقّ أو جلّ " 79

avons donné la primauté aux caractéristiques physiques de cette espèce, celle-ci occupant l'axe vertical des représentations paysagères présentes dans nos textes. Il nous reste maintenant à examiner un autre élément occupant cet axe vertical du paysage, dont la large autonomie dans nos descriptions mérite une analyse à part, les branches.

1.1.1.3. Les branches

Pour compléter cette présentation concernant l'axe vertical de nos représentations paysagères, il faut aussi souligner l'importance accordée dans ce corpus aux branches de ces arbres. En effet, nombreuses sont les occurrences où il est fait mention de celles-ci pour désigner la végétation arbustive dans nos paysages. L'évocation de branches est si fréquente que leur rôle est très souvent encore plus central que l'arbre duquel elles dépendent. Il est intéressant de souligner que cette centralité accordée aux branches est aussi une caractéristique observable dans la production poétique d'une région bien loin du Yémen et antérieure de plusieurs siècles à notre production de *munāẓarāt*. Il s'agit de la poésie andalouse du XI^e siècle. Dans son étude sur la poésie descriptive et paysagère de l'auteur andalou Ibn Ḥafāḡa (m. 533/1139), Brigitte Foulon souligne :

« Le rameau acquiert une telle importance dans les représentations, qu'il en gagne presque une sorte d'autonomie par rapport à l'arbre qui le porte. Dans un passage de prose, dans lequel Ibn Ḥaqān évoque un domaine des environs de Grenade, on assiste ainsi à une disjonction du tout et de la partie : « (On y trouve) à profusion des *dawh-s*⁸⁰ luxuriants, et des branches qui s'inclinent, tels les cous de très minces (jeunes filles) ... ». Tout se passe comme si le descripteur mentionnait deux objets distincts, indépendants l'un de l'autre. Chez Ibn Ḥafāḡa aussi, les rameaux sont évoqués sans que mention soit faite de l'arbre qui les porte. Si bien que ce qui n'aurait dû constituer qu'un sous-thème descriptif devient fréquemment le thème principal ».⁸¹

Tout comme dans la poésie andalouse, les branches jouissent dans nos *munāẓarāt* paysagères d'une très large autonomie par rapport à la description de l'arbre. Elles entretiennent avec ces derniers un rapport de synecdoque. Etant donnée la centralité et l'autonomie des branches à

⁸⁰ Le « dawḥ » (دوح) est un terme désignant « un grand arbre développé de n'importe quelle espèce ». Tout comme le terme « šaḡar » (شجر) pluriel « ašḡār » (أشجار) de notre corpus, il s'agit ici d'un autre désignateur générique pour identifier l'arbre. En l'occurrence il constitue souvent le seul arbre présent dans le paysage de la poésie d'Ibn Ḥafāḡa. Au-delà de la poésie andalouse, il s'agit ici de l'arbre « poétique » par excellence et cela depuis l'époque de la Ġāhiliyya où il est fait mention au « dawḥ » dans la Mu'allaqa d'Imru al-Qais (vers 75).

⁸¹ FOULON 2011, p. 104.

l'intérieur de nos descriptions, nous pouvons aussi, et à juste titre, les considérer comme un thème indépendant, comme souligné par la chercheuse.

D'un point de vue linguistique nous remarquons que le terme le plus employé pour désigner les branches dans notre corpus est celui de « guṣn » (غصن) et de ses pluriels « guṣūn » (غصون) et « aḡṣān » (أغصان), à côté de ce dernier nous pouvons également trouver le terme « warāqa » (ورقة) et surtout son pluriel « awrāq » (أوراق) pour désigner plus précisément le feuillage de ces branches. Les deux éléments, branches et feuillage, constituant la frondaison de ces arbres, le plus souvent non mentionnés, composante arbustive occupant l'axe vertical à l'intérieur de l'espace jardin. Ces branches acquièrent plusieurs fonctions et qualités à l'intérieur de nos textes. La principale qualité qui est accordée aux branches est celle de dispenser de l'ombre. Mais les branches sont aussi caractérisées par le mouvement produit par le passage de l'air et du vent et sont très souvent accompagnées par l'image du chant des oiseaux. Ce dernier élément ouvrant de nouveaux horizons d'ordre esthétiques liés au « ṭarab ». Enfin les branches sont à quelques occurrences mises en relation avec les pierres et les métaux précieux, ce qui permet d'ajouter des connotations d'ordre chromatique.

La première qualité accordée aux branches, celle de dispenser de l'ombre, est l'une des caractéristiques principales de la végétation arbustive de notre corpus. Il s'agit de la caractéristique fondamentale des arbres et des plantes présents dans les descriptions du Paradis coranique. Un passage représentatif de cette qualité est celui, déjà cité plus haut, que fait la vigne dans son panégyrique à l'intérieur de l'œuvre « Kāšifa al-ḡumma fī al-mufaḥḥara bayn al-naḥla wa al-karma » de l'auteur Muḥammad b. Abī al-Qāsim al-Naḡrī (m. 874/1469). Dans ce passage la vigne parle de l'ombre qu'elle dispense, source de protection et de soulagement pour les vignerons qui trouvent réconfort sous son feuillage :

« Ne sais-tu pas palmier, que Dieu a disposé ses serviteurs généreux à mon service et qu'ils tissent pour moi des trônes (hottes) bien faits, ils me portent sur eux avec respect et honneur. Quand le moment de couper mes fruits et les légumes de mes jardins arrive, ils commencent à couper courbés du bout des doigts. Ils entrent sous mes branches humbles et soumis, en profitant de l'ombre de mon beau feuillage, sans craindre d'être atteints par les épines du palmier »⁸²

(...) ألم تعلمي أي نخلة أن الله سخر لخدمتي كرام عباده فهم ينسجون لي العروش نسجا محكما ويحملونني عليها معززا مكرما حتى إذا حان قطف ثمراتي وخضروات جناتي أخذوا في قطفها بأطراف أناملهن متطاطئين ودخلوا تحت أغصاني خاضعين متواضعين متقنين لظلال أوراقي النواعم غير خائفين طعنات شوك الشنخ الأراقم (...)

Mais l'ombre n'est pas la seule caractéristique de ces branches, celles-ci par exemple sont très souvent mises en relation avec les oiseaux et plus particulièrement avec le gazouillement de ces derniers qui se trouvent sur les branches. Ces occurrences créent à l'intérieur de notre corpus un véritable *topos* littéraire, présent en poésie, lié à la notion esthétique de l'émotion poétique et musicale, le « *ṭarab* », qui comme souligné par Jean Lambert est très souvent lié à des phénomènes sonores naturels comme le chant des oiseaux⁸³. Cette image acquiert souvent les contours d'une certaine sacralité. En effet, le gazouillement des oiseaux est très souvent exprimé dans ces passages à travers des verbes qui ont le sens de *psalmodier*, *chanter les louanges de Dieu* ; cette image est par ailleurs accentuée par la description des branches, sur lesquelles se trouvent les oiseaux, souvent présentées comme étant des minbars. Nous retrouvons maintes occurrences à l'intérieur de nos textes faisant allusions au chant des oiseaux se trouvant sur les branches des arbres, mais celles-ci seront analysées plus bas, dans une autre partie consacrée à l'étude de l'univers sonore de ces représentations paysagères.

L'une des propriétés-qualités essentielles attribuées à la branche dans ces représentations paysagères, et qui mérite en revanche une analyse ici, est le mouvement. Il s'agit ici de l'action du vent et plus généralement de l'air qui traverse ces branches. Par exemple dans la « *Maqāma manzariyya* » nous retrouvons, dans une longue partie où le quartier-jardin Ḍahar déclame ses beautés paysagères, ce passage :

« *Mon souffle léger et mes plantes odoriférantes sont un soin pour l'amoureux souffrant. Le vent d'est du Nedjd ne cesse pas de stimuler mes branches* »⁸⁴

Le vent et plus généralement le mouvement de l'air reviennent à plusieurs reprises dans nos représentations paysagères. Ceux-ci acquièrent toujours une valeur positive sur le plan axiologique et leur présence dans ces descriptions est un argument de mérite et de supériorité d'un personnage sur un autre. A ce propos, nous consacrerons toute une partie de notre analyse au statut de l'air et surtout des vents dans nos textes, pour l'instant nous pouvons

AL-NAĞRĪ, Ms. N° : 3006, f° 1r°-1v°.

⁸³ LAMBERT 1998, p. 227 ; « (Le *ṭarab*) désigne l'émotion poétique et musicale, faisant appel à un large spectre de sentiments, des plus intériorisés aux plus violents : plaisir, délectation, choc émotionnel, exaltation, et même transe pouvant provoquer la mort. Situé au centre d'un réseau conceptuel aux connections multiples, le *ṭarab* permet d'esquisser les contours d'une esthétique. L'étymologie du mot pourrait provenir de l'excitation des chameaux pressant le pas pour revenir au campement (*ṭirāb*). Très tôt, le *ṭarab* est lié à des phénomènes sonores naturels comme le chant des oiseaux (Imru' al-Kays, cité par LA, s.v.) ou l'effet des chants de chameliers sur leurs montures, chant dont l'origine serait elle-même un cri de douleur (Ibshīhī, 1855, 176) ».

⁸⁴ "(...) وفي روي وريحاني شفا للمغرم العاني ولا تنفك أغصاني ينبهها الصبا النجدي (...)"
AL-WAZĪR, Ms. N°: Or. 2723-Ar.2081, f° 3r°.

considérer que le vent est toujours mis en relation avec les mouvement des branches ou encore avec une certaine idée de salubrité de l'air dont le principaux bénéficiaires sont les êtres humains et les habitants de ces espaces naturels ; l'image d'un souffle léger traversant ces jardins source de soin et de réconfort pour celui qui souffre de peines d'amour est un *topos* très récurrent dans nos textes.

Il est intéressant de remarquer que cette caractéristique du vent en corrélation avec le mouvement des branches, contribue, elle aussi, à la mise en texte d'une nature personnifiée. Les branches ne sont pas des personnages à part entière à l'intérieur de notre corpus, mais leur mouvement est parfois décrit à travers des verbes que l'on réserve normalement à l'être humain. En effet, il n'est pas rare de trouver des verbes comme « danser », « raqaṣa » (رقص) pour décrire ce mouvement de la branche :

« Les branches dansent lorsqu'elles sont traversées par la brise que les hommes (habitants) adorent, ou lorsque sur elles (les branches) les oiseaux chantent (gazouillent) »⁸⁵

Dans ce passage tiré de l'œuvre « Mufāḥara bayn al-ʿinab wa al-naḥl » nous retrouvons cette idée de mouvement des branches. Celles-ci « dansent » grâce au souffle de vent qui les traverse (وقد تراقصت الأغصان إن عبر بها النسيم) ou à cause des oiseaux qui gazouillent sur ces branches (وإن تغنت بها الأطيار). Encore une fois le souffle du vent est une qualité dont l'homme est le premier bénéficiaire dans ces espaces verts (عبر بها النسيم التي تشنقها النسم).

A côté de l'évocation du mouvement de la branche nous retrouvons aussi l'idée d'une certaine souplesse et flexibilité caractérisant les jeunes rameaux. Il s'agit ici d'un *topos* de la poésie érotique arabe, tant dans la description de jeunes filles que d'éphèbes. Cela est par exemple visible dans la déclamation que la ville d'Abu ʿArīš fait dans un passage célébrant son paysage à l'intérieur de l'œuvre « Dībāḡ kasrā fi al-mufāḥara bayn Abī ʿArīš wa al-Zahrā' » :

« Un climat tempéré (dans mon jardin), chaque branche à la rencontre du vent se plie et celui-ci guérit les habitants de la maladie. Il y a beaucoup d'air frais (dans mon jardin) »⁸⁶

⁸⁵ " (...) وقد تراقصت الأغصان إن عبر بها النسيم التي تشنقها النسم وإن تغنت بها الأطيار (...) " AL-AMĪR AL-ṢANʿĀNĪ 1964, p. 343.

⁸⁶ " حوه سجع وفي نسيم كل غصن إلى لقاء يميل صبح سكانه جميعاً من الداء وجسم النسيم فيه عليل " AUTEUR INCONNU 1987, p. 341.

Ici comme ailleurs nous trouvons toujours cette double image du vent qui traverse les branches et qui est en même temps source de soin et de guérison pour ses habitants.

D'autres éléments concourent à l'idée d'une métamorphose qui n'investit pas seulement les branches des arbres mais aussi le vent qui les traverse. Nous retrouvons par exemple dans l'introduction de l'ouvrage « Aqrāt al-ḡahab fi al-mufaḥara bayn al-Rawḡa wa Bi'r al-ʿAzab » un passage dans lequel le vent est présenté comme pourvu d'une main agitant les branches des arbres :

« Le salut et la paix sur celui qui plante des palmiers de sa main heureuse (fortunée), à son propos fut révélé dans le Livre excellent (parfait) : " Et les très hauts palmiers aux régimes superposés". Et sur ceux d'origine bonne et noble (...) afin qu'ils plantent des arbres comme don et des fruits en équité. La main du vent agite le feuillage des branches et les oiseaux se succèdent dans leur chant sur les minbars des sons »⁸⁷

Nous allons à présent analyser les représentations de la végétation recouvrant l'axe horizontal du paysage.

1.1.2. Les représentations de la terre.

La terre, telle qu'elle ressort des descriptions de notre corpus de *munāẓarat* paysagères, est décrite dans le moment de sa pleine renaissance pendant la saison de floraison, ce qui correspond au Yémen à la saison du printemps et à celle de l'automne. Ce dernier, comme déjà évoqué plus haut, est une période de l'année caractérisée par des épisodes pluvieux qui, en raison de leurs bienfaits, est perçue dans la société d'Arabie comme un second printemps et donc valorisée sur le plan axiologique. Nous reviendrons plus bas sur les valeurs axiologiques accordées aux saisons dans la culture arabo-musulmane et plus particulièrement dans l'univers yéménite. Ce qui nous intéresse ici, est de comprendre que dans ces descriptions la représentation de cette nature renaissante est étroitement liée à des événements pluvieux et plus généralement à la rencontre de la Terre, « arḡ » (أرض) et de l'élément Eau, « mā' » (ماء). D'après Heidi Toëlle, dans son analyse de la Terre renaissante dans les descriptions coraniques, cette rencontre est à lire comme un accouplement :

⁸⁷ " والصلوة والسلام على من غرس النخلات بكفه السعيد وانزل عليه في الكتاب المجيد: والنخل باسقات لها طلع نضيد، وعلى آله الذين طابوا اصلاً وطالوا نبعة وكان لهم في مدارج الكمال شريعة حتى غرسوا أشجار الاتحاف وغرسوا أثمار الانصاف ما تجاذبت كف النسيم أهداب الأغصان وتناوبت خطباً الأطيوار منابر الألحان"

AL-WAZĪR, ʿABDALLĀH B. ʿALĪ, Ms. N° : 3/2364, f° 1r°-1v° et Ms. N° : Or. 2377-Ar. 1735, f° 1r°.

« Il s'agit là d'un véritable accouplement, car *arḍ* est féminin et *mā'*, seul terme à être employé dans ce contexte, est masculin et signifie, rappelons-le, à la fois 'eau' et 'sperme'. La terre se révèle ainsi être une femelle cosmologique que la pluie, mâle, vient féconder. Et voici l'accueil que la Terre femelle fait à l'Eau male : 22,5 : (...) *wa tarā al-arḍa hāmidatan fa-idā anzalnā 'alay-hā al-mā'a ihtazzat wa rabat wa anbatat min kulli zawġin bahīġ*. " (...) et tu vois la terre dépourvue de végétation ; mais quand nous faisons descendre l'eau sur elle, elle frémit, gonfle et fait pousser toutes sortes de belles paires." »⁸⁸

L'élément eau a donc pour tâche de faire revivre la Terre. Nous retrouvons plusieurs passages coraniques dans lesquels cette renaissance est décrite comme fruit du don bénéfique de la pluie, comme nous le lisons dans le sourate 35,9 :

« C'est Dieu qui déchaîne les vents ; ceux-ci soulèvent les nuages que nous poussons vers une terre morte. Nous rendons ainsi la vie à la terre après sa mort. Voilà comment se fera la Résurrection ».

Et dans la sourate 16, 65 :

« Dieu a fait descendre du ciel une eau par laquelle il fait revivre la terre après sa mort. Il y a vraiment là un Signe pour un peuple qui entend ».

Ou encore, dans la sourate 43,11 :

« C'est lui qui fait descendre du ciel, avec mesure, une eau grâce à laquelle nous rendons la vie à une terre morte. Ainsi vous fera-t-on sortir de vos tombes ».

Cette image de renaissance de la terre suite à des événements pluvieux est mise en corrélation dans le texte fondateur de l'Islam, comme d'ailleurs dans l'eschatologie de la plupart des monothéismes, avec la résurrection des corps après la mort. La Terre est donc tantôt morte, tantôt vivante et l'opérateur qui la fait passer de la mort à la vie est l'Eau qui tombe du ciel. Nous retrouvons un passage exemplaire du processus de renaissance de la nature dans le récit cadre de la « *Maqāma manzariyya* » de l'auteur Ibrāhīm b. Muḥammad al-Wazīr (m. 914/1508). Dans cet incipit nous retrouvons plusieurs éléments descriptifs fondamentaux pour

⁸⁸ TOËLLE 1999, p. 90.

la compréhension aussi des autres occurrences présentes dans nos textes. Nous remarquerons comment ces lexèmes sont presque tous d'origine coranique :

« Abu al-Kurūm a raconté : “je décidai de partir de Sanaa (...) pendant la saison des grandes pluies pour aller dans des lieux de promenades automnales (...). La terre avait déjà pris ses ornements et avait mis ses habits. Les eaux étaient abondantes et les arbres verdoyants. Le tummām bourgeonnait, les grappes étaient arrivées à maturation et dans les prairies avaient poussé toutes sortes de belles paires et dans l'air se répandaient toutes sortes de parfums de fleurs »⁸⁹

En premier lieu, nous retrouvons dans ce passage l'élément eau, à travers la représentation de la pluie. Nous savons que cette pluie, est liée dans le passage de notre texte à la saison de l'automne ; c'est le narrateur même, Abū al-Kurūm qui nous informe de cela (في عام ذي مطر) (وريف إلى بعض نزه الخريف). La terre « arḍ » (أرض) est ici représentée comme une femme qui met sa parure et s'habille de son vêtement. Nous reviendrons sur cet élément descriptif concernant la parure de la Terre. Ce qui nous intéresse ici ce sont les verbes employés pour décrire la flore qui émerge du ventre de la Terre, de l'« accouchement » de cette dernière. Dans ce passage nous retrouvons les verbes « anbata » (أنبت) *faire pousser* et le verbe « nawwara » (نور)⁹⁰ *fleurir* et plus précisément *mûrir* dans le passage cité. Nous devons considérer que ces deux verbes sont d'origine coranique. Pour faire naître la végétation, Dieu après y avoir versé de l'Eau, fend la Terre et c'est par ces fentes que la flore va émerger. A côté de ces deux verbes et pour décrire la naissance de la flore, nous retrouvons également dans le Coran les verbes « aḥraġa » (أخرج), *faire sortir*, et « anša'a » (أنشأ), *faire grandir, faire croître, produire*.

A ce propos il faut prendre en considération les termes employés pour désigner cette terre aux propriétés idéales. Nous savons en effet que deux termes sont, plus que d'autres, employés pour désigner la terre. Le premier « taran » (ثرى), est un terme coranique désignant une terre

⁸⁹ " حدث أبو الكروم (...) قال : أزمعت الرحلة من صنعاء اليمن (...) في عام ذي مطر وريف إلى بعض نزه الخريف (...) وقد أخذت الأرض زخرفها وليست مطرفها وأغدق ماؤها وأخضر عودها وأورق ثمامها ونور عنقودها وأنبتت مروجها من كل زوج بهيج وتضوعت نفحات زهورها بكل عرف أريج "

AL-WAZĪR, MS. N°: Or. 2723-Ar.2081, f° 1r°.

⁹⁰ A propos de cette racine, en relation à la flore naissante et mourante, Heidi Toëlle nous informe : « (...) Est-ce un hasard si la végétation mûrissante et mûre est désignée par des lexèmes provenant de la racine *nwr* qui est aussi celle de feu ? Que *nawwara*, par exemple, signifie « fleurir », « être en fleur » et s'emploie aussi des céréales et des dattes mûrissantes ? Que *anāra* signifie, à son tour, « fleurir » ; que *nawra* désigne une fleur blanche, *nuwwār* une fleur tout court ? Nous en doutons. La flore mourante acquiert ainsi toutes les caractéristiques de sa sœur infernale. Recouverte de cette végétation desséchée et durcie, jaunie, noircie et puante, bref, par une végétation pourrie par le Feu, la Terre mourante ne fait qu'en épouser l'aspect. Parée, pendant sa jeunesse, d'une robe florale à laquelle l'Eau prêtait sa douce beauté, elle se retrouve dans sa vieillesse déparée par le Feu qui, en consumant sa robe et en la réduisant en cendres, ne tarde pas à la laisser nue ». TOËLLE 1999, p. 101-102.

humide. Le « *ṭaran* » apparaît être comme le résultat de la conjonction entre l'Eau, « *mā'* » (ماء) et la Terre « *arḍ* » (أرض), cette conjonction met un terme à la sécheresse et rend le sol fertile. Comme souligné par Brigitte Foulon en outre :

« Le verbe de IV « *aṭrā* » signifie, lorsqu'il a la pluie comme sujet : « humecter, mouiller la terre », tandis que le verbe de seconde forme « *tarrā* » signifie « arroser, asperger ». Enfin l'expression « *iltaqā al-ṭarayāni* » est utilisée pour signifier que la pluie a arrosé la terre, les deux acteurs étant alors confondus sous le même vocable (au duel) par leur sème commun : / humidité/. Al-Ta'ālibī, dans le Fiqh-al-luḡa, résume et confirme les éléments apportés par le *Lisān*, en précisant qu'« on emploie le terme « *ṭarān* » uniquement si la terre est fortement humectée (« *nadiyy* ») ; si ce n'est pas le cas, on emploie le terme « *turāb* » ». ⁹¹

Ces informations mettent l'accent sur la différence existant entre « *ṭaran* » (ثرى) et les deux autres termes très souvent employés pour désigner la terre : « *turāb* » (تراب), qui désigne tout particulièrement la terre sèche et poudreuse, et « *ṭīn* » (طين), qui désigne quant à lui une terre boueuse, argileuse et collante, et par conséquent lourde et peu malléable. D'après ces informations logographiques il est facile d'imaginer que le terme « *ṭaran* », désigne une sorte de terre idéale connotée très positivement dans les représentations paysagères de nos textes. « *al-ṭarā* » serait en outre à considérer comme un para-synonyme de « *al-nadā* » tant dans son sens propre, *sol humide*, que dans son sens figuré, *générosité*. ⁹²

Cette caractéristique désignant la Terre est très importante et elle est fondamentale pour comprendre en profondeur certains passages de nos textes. En effet, ce n'est pas dû au hasard si le terme « *ṭarān* » (ثرى) est utilisé le plus souvent par des protagonistes Jardins dans les parties consacrées à leur auto-panégyrique et que « *turāb* » (تراب), quant à lui, est utilisé pour désigner la terre de l'adversaire. « *Turāb* » (تراب) est ainsi employé pour désavantager l'autre jardin concurrent dans la joute de préséance. Dans un passage de la « *Maqāma manẓariyya* » par exemple, le jardin al-Rawḍa avant de déclamer la partie à son autocélébration, essaie de discréditer son adversaire, Ḍahbān, qui venait de chanter ses louanges. Parmi les arguments employés pour le rabaisser al-Rawḍa lui rétorque :

⁹¹ FOULON 2011, p. 110.

⁹² *Ibid.*, p. 111.

« *Il n'y a pas beaucoup d'eau (dans ton jardin), ni de mosquée à témoigner d'une grande magnificence ; ta terre poussiéreuse se colle aux vêtements* »⁹³

Il est intéressant de remarquer dans ce petit passage l'utilisation qui est faite du terme « turāb » (تراب). En effet, ce n'est pas anodin si al-Rawḍa l'emploie ici pour désigner la terre de son adversaire, Ḍahbān, faisant référence à travers un seul lexème à l'état poudreux de cette terre, sans vie et source d'inconfort pour ceux qui y habitent.

Une terre aux propriétés idéales, nous l'avons dit, est avant tout une terre qui possède une certaine humidité ; c'est la conjonction de la terre et de l'eau qui donne naissance à la végétation recouvrant le sol terrestre. C'est aussi la raison pour laquelle cette nature renaissante et florissante est presque toujours le résultat, dans nos textes, d'un épisode pluvieux. L'élément aqueux doit toutefois se retrouver en juste quantité dans le sol, car une terre trop humide pourrait s'avérer collante et surtout boueuse. À côté du lexème « ṭaran », nous pouvons retrouver d'autres termes pour désigner cette propriété de fertilité de la terre. Le plus souvent nos textes ont recours à l'adjectif « ḥaṣīb » (خصيب), *fertile*, dont la racine englobe la notion de *fertilité*. À la première forme le verbe construit à partir de cette racine prend le sens d'*être fertile*, mais aussi d'*abonder en plantes, en herbes* ou encore *offrir une récolte abondante*. Ce terme est à considérer en couple avec le terme « ṭaran » (ثري) pour désigner la Terre recouverte en végétation, en opposition avec l'autre couple d'antonymes, « ḡadb » (جذب), *stérilité*, et « turāb » (تراب) désignant, en revanche, la Terre nue et morte. À propos de l'adjectif « ḥaṣīb » (خصيب), *fertile*, nous lisons dans nos textes :

« *Je suis la joie de la terre entière, je suis un jardin fertile* »⁹⁴

Et encore quelques vers plus bas :

« *Mes vignes sont excellentes et mes pâturages fertiles, contre la maladie ils sont un médicament, un soin et un médecin* »⁹⁵

⁹³ " (...) ماؤك قليل ولا يوجد فيك مسجد يذكر فيه الملك الجليل وترابك أعلق بالثياب (...)"

AL-WAZĪR, MS. N°: Or. 2723-Ar.2081, f° 2v°.

⁹⁴ " أنا سر الأرض طرا / وأنا الروض الخصيب "

Ibid., MS. N°: Or. 2723-Ar.2081, f° 4r°.

⁹⁵ " وكرومي تفضل الكرم ومرعائي خصيب / وهي للسقم دواء وشفاء وطبيب "

Ibid.

Sur le plan dysphorique, il existe aussi une autre image renvoyant à la stérilité de la terre et qui, tout comme les termes « turāb » (تراب) et « ṭīn » (طين), connote négativement cette dernière dans nos représentations paysagères. Il s'agit cette fois-ci de la mise en relation de la couleur blanche avec la Terre. Comme nous le verrons dans la partie consacrée au chromatisme, la racine *BYD* est très fréquemment sollicitée dans les descriptions naturelles de notre corpus. Cette racine désigne une blancheur éclatante, source d'une lumière parfaitement pure. La blancheur éclatante est généralement perçue de manière très positive dans nos textes, elle concourt à l'embellissement des éléments naturels, surtout lorsque celle-ci vient désigner la végétation et les sources d'eau. Nous savons que dans le Coran la racine est valorisée et elle sert à décrire les visages des Élus au jour du jugement, par opposition à la noirceur des visages des Réprouvés. En outre, hors de ce contexte eschatologique, elle qualifie l'eau du Paradis dont elle dénote la limpidité et la pureté. Toutefois, cette même racine acquiert une connotation tout à fait négative lorsqu'elle est mise en relation avec la terre. Une Terre blanche est, en effet, synonyme de stérilité :

« Pourtant, il est un emploi de cette racine qui renvoie à une connotation nettement négative, il s'agit justement de la mise en relation de cette couleur avec la terre. En effet, le *Lisān* nous informe qu'une terre *blanche* est une *Terre lisse, polie, sans végétation, comme si la végétation (a contrario) la noircissait*. En outre, le verbe « *bāḍa* », appliqué à la Terre, signifie, « *avoir sa végétation qui jaunit, produire ses derniers fruits, et se dessécher* ».⁹⁶

Ce point est très intéressant et nous verrons comment la noirceur, en opposition à la blancheur, acquiert au contraire une signification positive, et cela dans le domaine végétal, où le noir est signe de fertilité.

Concernant cette caractéristique du blanc connotant une Terre aride et stérile, nous retrouvons un passage très représentatif dans notre corpus dans l'œuvre « *Maqāma manẓariyya* ». Nous voyons comment la présence du blanc désigne une variété de raisin au Yémen mais aussi la terre, à travers un jeu de mots très efficace. Ici le jardin al-Ġirāf, dans une partie consacrée à son auto-panégyrique, affirme :

« *Gloire à Dieu (...) qui a orné (décoré, paré) ma terre de son scintillement (...)* »⁹⁷

⁹⁶ FOULON 2011, p. 130-131.

⁹⁷ " الحمد لله الذي (...) زان بياضه برقته (...)"

Le terme pour désigner la terre est « bayāḍ » (بياض). Ce même terme réapparaît comme *leitmotiv* quelques lignes plus loin dans le poème que le jardin chante, mais ici le terme « bayāḍ » est connoté négativement :

« Mes jardins et mes prairies sont un paradis sur terre, mes raisins
« Suwād » et « Bayāḍ » on ne les retrouve pas dans des terres stériles,
combien mes jardins verts sont beaux »⁹⁸

Le terme « bayāḍ » apparaît dans ces passages trois fois. Ainsi dans la première citation, al-Ġirāf déclare que Dieu est le responsable de l'étincellement de son terrain. Ici nous remarquons que la terre, « bayāḍ » (بياض), terme désignant normalement la *terre stérile*, est ici accompagné du terme « barqa » (برقة), *scintillement, étincellement*. Le terme « bayāḍ » uni au terme « barqa » acquiert une valence tout à fait positive. En effet la verbe « baraqa » (برق) a le sens de *briller, luire* mais aussi de *parer, briller pour sa parure*. Ce terme renvoie donc à la parure de la terre, qui, nous le verrons plus bas, est une image coranique désignant une végétation dense, riche et compacte recouvrant le sol terrestre. Il s'agit donc d'une image de fertilité. La deuxième occurrence de « bayāḍ » désigne en revanche une variété de raisin du Yémen caractérisée par sa couleur blanche. Enfin nous relevons une troisième occurrence, où « bayāḍ » est employé ici dans son sens originel pour désigner un *terrain aride, stérile* et donc connoté négativement sur le plan axiologique. Nous remarquons comment le texte joue dans un même passage sur trois significations différentes du même mot. A l'occurrence celui-ci dénote la blancheur étincelante et donc la fertilité de la terre, connotée positivement. Une terre aride, connotée négativement, et, une troisième signification, cette fois-ci neutre, se référant au nom propre d'une typologie de raisin présent au Yémen.

Brigitte Foulon a montré comment les conditions climatiques extrêmes du milieu naturel dans lequel est née et s'est développée la civilisation arabe, a sans aucun doute influencé et conditionné les représentations de la Terre stérile. Une Terre s'exhibant dans sa nudité est assimilée dans la vision arabe du monde à une Terre stérile, morte, incapable de nourrir les hommes, et offrant une vision de désolation. Nous retrouvons de nombreuses descriptions dans la poésie arabe ancienne qui illustrent bien cette association de la terre dénudée, et, par conséquent, poussiéreuse, et de la stérilité.⁹⁹ D'après ces représentations de la poésie ancienne la terre nue serait associée à la stérilité, caractérisée par une absence conjointe d'humidité, et

AL-WAZĪR, MS. N°: Or. 2723-Ar.2081, f° 2r°.

⁹⁸ "جنة الدنيا رياضي/ ومروجي وغياضي / وسوادي وبياضي / ليس يلقى في البياض/ حبذا جناتي الخضر" ⁹⁸

Ibid.

⁹⁹ Nous renvoyons à ce propos à l'ouvrage : FOULON 2011, p. 115 et ss.

la consistance poussiéreuse de la terre. Cette situation entraîne la désolation. En opposition à celle-ci, la terre recouverte de végétation est associée à la fertilité, caractérisée par la présence d'humidité et de végétation, cette dernière étant figurée, nous le verrons dans le paragraphe suivant, sous forme de parure ou de vêtements. Cette antinomie Terre nue (mort) / Terre recouverte (vie) donne lieu à deux couples d'antonymes : Ġadb-turāb (جدب/تراب) désignant la Terre morte, Ḥaṣb-ṭarān (خصب/ثرى) pour la Terre vivante.

1.1.2.1. La parure recouvrant la surface terrestre.

Il est important de souligner que les images décrivant la Terre mourante et renaissante, formulées depuis l'époque préislamique, vont perdurer et même s'intensifier avec le message coranique. L'une des caractéristiques majeures dans la description de cette nature renaissante, dont nous avons déjà vu un aperçu dans l'incipit analysé plus haut tiré de la « Maqāma manẓariyya », est celle de la description d'une parure et de la présence de métaphores textiles pour décrire cette végétation recouvrant, sur le plan horizontal, la surface de la terre. Ces images découlent des représentations de la terre présentes dans le texte sacré.

En effet, le Coran présente la végétation couvrant la surface de la Terre comme une parure éphémère « zuḥruf » (زخرف) et un ornement « zīna » (زينة) :

« La robe végétale dont la Terre se couvre Ici-bas n'est, à en croire le Coran, que « clinquant », éclat trompeur (10,24 : zuḥruf). Parure de la Terre (zīna), la flore n'en constitue ainsi que le /paraître/ ; fausse splendeur, elle réussit, le temps d'un printemps, à en camoufler l'/être/ qui ne devient visible que quand, privée de toute végétation, la Terre se montre nue. Le Coran la qualifie alors de *mayyita*, de morte ». ¹⁰⁰

Nous retrouvons cette idée de parure éphémère « zuḥruf » (زخرف) recouvrant la surface terrestre dans ce passage d'une sourate coranique, 10,24 :

« La vie de ce monde est seulement comparable à une eau : nous la faisons descendre du ciel pour qu'elle se mélange à la végétation terrestre dont se nourrissent les hommes et les bêtes. Quand la terre revêt¹⁰¹ sa parure et s'embellit, ses habitants s'imaginent posséder quelque pouvoir sur elle. Notre Ordre vient alors, de nuit ou de jour, nous en faisons un champ moissonné, comme si, la veille, elle n'avait pas été florissante (...) ».

¹⁰⁰ TOËLLE 1999, p. 96.

¹⁰¹ Verbe « prendre », « أخذ ».

Il est évident que l'incipit de l'œuvre « Maqāma manẓariyya » est calqué sur cette même sourate coranique, notamment dans le passage concernant la description de la Terre renaissante : « La terre avait déjà pris ses ornements et avait mis ses habits » (وقد أخذت الأرض) (زخرفها ولبست مطرفها إذا أخذت الأرض) (زخرفها وارتبنت) dans le Coran.

L'une des caractéristiques principales que nous retrouvons dans les descriptions de nos *munāẓarāt* paysagères est celle de montrer la surface de la terre recouverte d'un vêtement ou d'une étoffe. L'image de cette enveloppe textile recouvrant la surface de la terre est une métaphore claire de la végétation recouvrant ce sol et symbolisant en même temps la fertilité de cette dernière. Cette image poétique remonte à des mythes très anciens qui voient la Terre comme une « Déesse mère ». Nous retrouvons cette image dans de nombreuses civilisations, hindoues, égyptiennes et surtout grecques. Le manteau de la « Déesse mère » est symbole de fécondité de la végétation et de la nature.

Nous retrouvons très souvent dans nos représentations paysagères une parure terrestre décrite comme étant une pièce vestimentaire. Dans l'incipit de la « Maqāma manẓariyya », nous retrouvons ce passage :

« La terre avait déjà pris ses ornements et avait mis ses habits »¹⁰²

La terre, « arḍ » (أرض), est décrite dans sa féminité et comme un personnage auquel on accorde des attributs humains. Nous retrouvons ici en plus du verbe « aḥaḍa » (أخذ), *prendre* (avec le sens de *revêtir* dans ce passage), le verbe encore plus spécifique de « labisa » (لبس), *couvrir, mettre un vêtement, se vêtir, obscurcir une chose, la rendre obscure*. Cette dernière signification n'est pas dépourvue d'atouts. En effet, comme nous le verrons dans la partie consacrée à l'analyse des couleurs présentes dans ces représentations, la couleur noire, exprimée à travers la racine *SWD*, est employée pour désigner une végétation dense et formant un ensemble compact. Cette couleur est employée pour connoter la fertilité. La terre en obscurcissant le sol pourrait être le symbole de cette surface terrestre qui se remplit d'une végétation touffue.

Mais le terme renvoyant au domaine textile et vestimentaire qui nous intéresse est celui de « miṭraf » (مطرف) qui a un sens beaucoup plus spécifique que celui de simple habit ou de vêtement. En effet, ce terme indiquerait plus particulièrement une *espèce de robe de soie*

¹⁰² "وقد أخذت الأرض زخرفها ولبست مطرفها (...)"
AL-WAZĪR, MS. N°: Or. 2723-Ar.2081, f° 1r°.

de forme carrée et ornée de dessins et de figures. L'élément qui attire notre attention est le type de tissu, la soie, que comme nous le verrons est une constante dans l'imaginaire textile pour décrire cette surface terrestre, mais surtout le fait qu'il s'agit d'un tissu orné. En effet, nous ne sommes pas face à une robe simple, unie, mais à un habit présentant plusieurs dessins et figures, et, vraisemblablement, plusieurs couleurs. Cette caractéristique nous suggère en effet l'idée que la richesse de cette parure de la Terre n'est pas le simple résultat de la préciosité des étoffes qui lui servent de support, comme la soie, mais sur ce fond nous retrouvons aussi des figures et des ornements qui reviennent en relief sur ces tissus. Ces dessins ne peuvent que représenter la végétation florale qui recouvre ces surfaces terrestres au moment de leur renaissance printanière. D'après Brigitte Foulon, les ornements présents sur ces étoffes peuvent, en plus de la végétation recouvrant la terre, être la représentation de traces dessinées par la pluie sur le sol. Et cela du moment que la plupart des verbes, renvoyant à l'ornementation et à la broderie, ont souvent pour sujet syntaxique la pluie ou la rosée¹⁰³. Ce n'est pas le cas de la racine *ṬRF* (à partir duquel est construit le mot « miṭraf ») qui semble en revanche, et non sans significations importantes, renvoyer au domaine de la rayure. En effet le verbe de quatrième forme, prend au passif, « uṭrifa » (أُطْرِفَ), le sens de : *être bordé de raies aux deux extrémités*, et cela surtout en relation à une étoffe. Cet élément est fort intéressant et à propos des rayures sur ces étoffes symbolisant la végétation recouvrant la surface terrestre, nous lisons :

« La rayure semble jouir, au vu de ces représentations, d'un statut positif dans l'aire culturelle arabe. Elle connote en effet la régularité d'un tracé, ordonnant et structurant les surfaces. Nous pouvons penser que celle-ci fonctionne comme un signe de fertilité, la régularité des productions assurant celle des récoltes »¹⁰⁴

Mais parmi les images de ces étoffes nous retrouvons souvent celle du « sundus » (سندس), une sorte d'étoffe fine de soie, dont nous retrouvons une très belle description dans ce passage tiré de l'œuvre « Mufaḥara bayna Ġibla wa Ibb » de l'auteur Maḥmūd b. Ḥusayn b. 'Abdallāh al-Iriyānī (m. 1331/1912). Il s'agit ici d'une œuvre très tardive qui montre comment certaines descriptions poétiques sont restées figées dans la tradition littéraire arabe depuis l'époque classique. Dans ce passage nous lisons :

¹⁰³ FOULON 2011, p. 149.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 152.

*« Je suis une terre verte semblable à une mariée aux seins de vierge, une terre recouverte (ombragée) d'une étoffe brodée et dont les jardins sont tous recouverts d'un drap (tapis). Des jardins merveilleux et agréables où on trouve tout ce qui est bon et qui suscite l'admiration de l'œil qui les contemple. Les fleurs sont souriantes et des pluies continues tombent sur cette terre »*¹⁰⁵

Nous constatons que plutôt que sur des typologies spécifiques de vêtements, l'accent est plus souvent mis sur la texture de ces habits. Le « sundus » en l'occurrence est un tissu particulièrement apprécié dans l'imaginaire arabo-musulman, qui comme nous savons désigne dans le Coran, à côté de l' « istabraq » (استبرق), l'étoffe dans laquelle sont taillées les robes des élus. Le *Lisān* présente le « sundus » comme *un brocart fin et délicat*¹⁰⁶. Dans le Coran le « sundus » est présent dans trois occurrences (18,31 ; 44,53 ; 76,21) et il est toujours associé à la couleur verte. Nous citons ici à titre d'exemple ce passage tiré de la sourate 18,31 :

« Voilà ceux qui posséderont les Jardins d'Eden où coulent les ruisseaux. Ils seront parés de bracelets d'or ; ils seront vêtus d'habits verts, de soie et de brocart ; ils seront accoudés sur des lits d'apparat »

C'est peut-être dans ces représentations coraniques qu'il faut voir le point de départ de l'assimilation de cette étoffe à la végétation, au vert et à la verdure. Dans le passage cité ci-dessus, très représentatif de ces représentations textiles recouvrant la surface terrestre, nous retrouvons d'autres éléments qui méritent notre attention. En effet, le terme sundus est ici accompagné d'autres images, cette étoffe fine de soie est en effet, « muṭarrāz » (مطرز), c'est-à-dire *brodée, ornée de broderie*. La présence de ces ornements marqués en relief sur ce fond soyeux, et en l'occurrence ce travail de broderie, est à notre avis une image claire qui vient accentuer cette idée de végétation et de flore recouvrant la surface terrestre. Nous retrouvons une très belle analyse des termes arabes renvoyant aux ornements et aux enjolivures des tissus et à leur lien avec les représentations de la parure terrestre, dans l'étude proposée par Brigitte Foulon dans son ouvrage portant sur la poésie andalouse du XI^e siècle. La chercheuse en effet souligne comment ces étoffes ont le plus souvent dans les représentations paysagères de la poésie arabe andalouse la caractéristique d'être brodées, rayées ou embellies. Elle montre notamment comment les verbes désignant ces caractéristiques, dont le verbe « ṭarraza » (طرز)

¹⁰⁵ "وانني من فوق أرض خضرا / شبه عروس ذات نهد عذرا / بسندس مطرّز معروشة / جناتها جميعها مفروشة / فيها من الروض البديع المستطاب/ ما راق للناظر فيه ثم طاب / قد ضحكت في سوحها الأزهار/ وهملت بأرضها الأمطار"

AL-IRIYĀNĪ 1987, p. 478.

¹⁰⁶ "السندس إنه رقيق الديباج ورقيقه"

fait aussi partie, ont la plupart du temps pour sujet syntaxique la pluie ou la rosée et qui possèdent au moins deux sémèmes en commun : enjolivement/ornementation et écriture.¹⁰⁷

De plus la terre est décrite dans notre passage comme étant « ma‘rūša » (معروشة), *recouverte*, (mais aussi *ombragée*), de cette étoffe de soie fine et brodée. En effet, le terme « ma‘rūša », féminin de « ma‘rūš » (معروش) possède le sens d'*ombragé par des arbres ou par un auvent* et celui de *soutenu par un treillis*. Le verbe à la première forme, « ‘araša » (عرش) a dans sa première signification le sens de *construire une cabane, une maison* et celle de *faire un treillis pour soutenir la vigne*. A partir de ces exceptions la racine a développé des significations étroitement liées à l'idée de couverture et d'ombre. Dans le passage cité le terme est mis en corrélation avec l'étoffe de *sundus brodée* (بسندس مطرّز معروشة) et à notre avis l'ensemble de notre passage est à lire comme une *terre* ou un *jardin recouvert d'une étoffe brodée*, ou encore, comme un *jardin protégé et ombragé par la présence de cette étoffe* qui, rappelons-nous, est, quant à elle, une image de la végétation de la surface terrestre. Nous signalons que ce terme est d'origine coranique et employé dans le texte sacré pour décrire les jardins du Paradis, et plus précisément la double présence, dans ce dernier, de jardins en treilles ou non, comme nous pouvons le lire dans ce verset :

« C'est Lui qui a fait croître des jardins en treilles ou non en treilles ; les palmiers et les céréales comme nourritures variées, les oliviers et les grenadiers, semblables ou dissemblables » (6, 141).

Par ailleurs, nous retrouvons ce même terme employé dans l'incipit de l'œuvre « Aqrāt al-ḡahab fī al-mufaḥara bayn al-Rawḍa wa Bi'r al-‘Azab » dans une partie consacrée à la louange et au remerciement à Dieu pour les beautés naturelles, où nous lisons :

« Gloire à Dieu qui a fait croître des jardins en treilles ou non en treilles selon le désir de ses serviteurs (...) »¹⁰⁸

L'autre terme qui attire notre attention dans le passage cité plus haut, est « mafrūša » (مفروشة) dans le passage (جَنَّاتُهَا جَمِيعُهَا مَفْرُوشَةٌ). Ce terme, qui dans ce passage est mis en relation avec les jardins présents dans la ville de Ibb, se situe dans la lignée des métaphores textiles employées dans notre corpus pour indiquer la flore terrestre sur l'axe horizontal. Le terme « mafrūš » signifie *étendu comme un tapis*, mais aussi, et cela est le sens qui nous intéresse, *couvert*,

¹⁰⁷ Nous renvoyons à ce propos à FOULON 2011, p. 149 et ss.

¹⁰⁸ " الحمد لله الذب أنشأ جنات معروشات وغير معروشات بحسب عبادته (...)"

AL-WAZĪR, ‘ABDALLĀH B. ‘ALĪ, Ms. N° : 3/2364, f° 1r° et Ms. N° : Or. 2377-Ar. 1735, f° 1r°.

revêtu de tapis. A notre avis ce terme prend aussi le sens de *revêtu, couvert de plantes et d'herbes*. En effet, à la racine *FRŠ* sont associés plusieurs lexèmes se référant à l'univers de la texture mais aussi de la végétation recouvrant la terre : le « *firāš* » (فراش), pl. « *furuš* » (فُرُش) signifie à la fois *natte, tapis, matelas* mais aussi *lit* ; le « *mifraš* » (مفرش), pl. « *mafāriš* » (مفارش) est une *pièce de drap, couverture que l'on étend par terre* et le « *farš* » (فرش), pl. « *furūš* » (فروش), *mašdar* de la I, en plus du sens de *tapis* et de *couverture*, a aussi la signification de *champ, plaine*, et encore, il peut signifier *céréales en feuilles recouvrant la surface d'un champs* ou un *champ tout couvert de plantes et d'herbes*, enfin ce terme peut signifier *petits arbres*. Si nous considérons le verbe à la première forme nous retrouvons de nombreuses significations : *étendre quelque chose comme un tapis, couvrir le sol de quelque chose, tapisser*. A la deuxième forme, le verbe « *farraša* » (فَرَّشَ), en référence à un arbre ou à une plante luxuriante, signifie quant à lui : *étendre ses branches sur le sol, avoir des branches longues et touffues de manière à ombrager le sol*. Tous ces exemples montrent à quel point le domaine textile et celui de la végétation basse de la surface terrestre entretiennent en langue arabe des liens très solides, et cela est évident à travers l'analyse de quelques racines verbales.

Le type d'étoffe « *sundus* » ainsi que les termes analysés ci-dessus sont présents dans l'œuvre « *Tarwīḥ al-awqāt fī al-munāẓara bayn al-qahwa wa al-qāt* » de l'auteur Aḥmad b. Muḥammad al-Mu'allimī (m. 1278/1861). Dans un passage le café dit :

*« Pendant l'été, le printemps et l'automne la terre (la surface) de mes jardins est verdoyante et les plantes sur les treillis (pergola) sont d'une blancheur brillante. Mes espaces sont recouverts d'un fin brocart vert, des jardins en treilles ou non en treilles, et mon parfum (odeur) se répand dans l'air »*¹⁰⁹

En dernier lieu, l'analyse de ces éléments nous fait comprendre comment, dans nos textes de *munāẓarāt* paysagères et depuis la poésie classique (on pense à la poésie andalouse par exemple) et en reprenant des images présentes dans les représentations des jardins paradisiaques du Coran, la végétation de la surface de la terre florissante et renaissante est décrite à travers des métaphores textiles.

Dans l'œuvre « *Dībāğ kasrā fī al-mufāḥara bayn Abī 'Arīš wa al-Zahrā'* » d'un auteur inconnu du XIX^e siècle opposant les villes d'Abou Arish et de Zahra nous retrouvons encore

¹⁰⁹ "أنا التي في المصيف والربيع والخريف أرض روضي خضراء وغرس عروشي غراء ساحاتي بالسندس الأخضر مفروشة جنات معروشات وغير معروشة من أرجي تستنشق النسيم"

AL-MU'ALLIMĪ, MS. N° : 3037, f° 49v° et Ms. N° : 3331, f° 80r°.

une fois un passage venant confirmer plusieurs considérations que nous avançons sur le statut des étoffes et des tissus présents dans ces représentations paysagères :

« Le jardin avait mis des vêtements en soie rayée et les branches couronnées d'un diadème de fleurs. La terre avait étalé au milieu du jardin un vêtement serti d'émeraudes (...) »¹¹⁰

Le premier terme qui attire notre attention est celui de « ḥibara » ou « ḥabara » (حبرة), pl. « ḥibarāt » (حبرات) et « ḥibar » (حبر) qui désigne au Yémen un type de manteau ou de châle rayé en soie porté par les femmes riches. Il s'agit donc d'une étoffe recherchée et en soie venant désigner la surface recouvrant ce jardin. L'élément intéressant est bien évidemment la présence de rayures sur ce vêtement, celles-ci jouissent d'un statut positif dans ces représentations. Nous l'avons dit, elles sont à lire la plupart du temps en relation avec les traces laissées par la pluie sur le sol comme des sillons fertiles, c'est-à-dire la floraison. Le second terme se référant à l'univers textile dans ce passage est celui de « ḥāṣiya » (حاشية), terme employé pour désigner un vêtement rembourré, ouaté. Dans ce passage dont le sujet est la Terre, celle-ci recouvre le jardin d'un vêtement ouaté. Mais ce n'est pas n'importe quelle garniture que nous retrouvons ici, il s'agit en effet d'émeraudes, pierres précieuses symbolisant la flore verdoyante recouvrant ce jardin. Il est intéressant de souligner que les mots « ḥiṣwa » et « ḥaṣwa » (حشوة) de la même racine présentent parmi les différentes significations celle de *forêts arbres et jardins qui remplissent une Terre et qui font qu'il n'y a pas de vide*. Une végétation touffue et riche donc contre toute peur d'*horror vacui* végétatif pouvant caractériser la surface terrestre. De plus, l'image de notre passage confirme encore une fois comment la magnificence de la parure de la Terre, n'est pas le simple résultat de la préciosité des étoffes et que celles-ci ne manquent pas d'être rehaussées de moult ornements, d'enjolivures marquées en relief ou de pierres précieuses, comme c'est le cas dans notre passage. La présence des émeraudes symbole de cette flore renaissante introduit en outre cet univers de métaux et de pierres précieuses dans la description de la parure terrestre dont nous parlerons plus bas.

Dans l'ouverture de l'œuvre « Aqrāt al-ḍahab fī al-mufaḥhara bayn al-Rawḍa wa Bi'r al-ʿAzab » nous retrouvons enfin un autre passage intéressant concernant ce lien étroit existant entre une « nature renaissante » et le « domaine textile ». Ici nous lisons :

¹¹⁰ " قد ألبس الروض أنواعا من الحبر / وتَوَجَّع الغصن إكليلا من الزهر / ومَدَّت الأرض وسط الروض حاشية / من الزمرد (...) " AUTEUR INCONNU 1987, p. 340.

« J'ai entendu parler du débat de préséance entre Rawḍa et Bi'r al- 'Azab et cela lors de la saison dans laquelle les fleurs sont riantes et les rivières pleurantes (grossies par les pluies). Les nuits étaient agréables (douces, parfumées) tout comme les jours. Le Seigneur du printemps fut fidèle à sa parole et le jardin s'était revêtu de sa robe en étoffe à dessins et était en fleurs. L'oiseau chantait de sa langue enjôleuse : "Le printemps est une saison merveilleuse ! Les fleurs se réjouissent (litt. rient) de la pluie du ciel. Où que nous allions, de l'or, et où que nous nous tournions, des perles et de l'argent dans l'espace (dans l'air)" »¹¹¹

Les termes qui attirent notre attention ici sont « tadbīḡ » (تدبيج) et « tawšī' » (توشيع), ces derniers sont mis en relation avec le jardin, « rawḍa » (روضة). Le premier terme est construit sur la racine DBĠ. Il est intéressant de remarquer que cette racine présente des significations se référant à la fois au domaine du textile, de l'ornement et à celui du monde végétal. En effet, le verbe de première forme « dabaḡa » (دبج) a le sens d'orner de figures, de dessins mais aussi celui de broder. Le verbe de deuxième forme, « dabbaḡa » (دبج), a, quant à lui, le sens de revêtir quelqu'un d'une robe en étoffe à dessins, revêtir quelqu'un d'une « dībāḡa » (ديباجة), qui est le nom d'une étoffe. En effet, la « dībāḡa » (ديباجة) ou « dībāḡ » (ديباح), désignent une étoffe de soie à dessins ou un brocart à dessins, dont la valeur qui y est accordée s'avère être très similaire à celle du « sundus » (سندس). A ce propos, nous retrouvons aussi l'expression très intéressante : « dabbaḡa al-maṭaru al-arḍa » (دبج المطر الأرض) la pluie a tracé des dessins sur le sol, de là, dans son sens figuré, elle signifie : la pluie a fait surgir des plantes et des fleurs. Cette expression montre encore une fois comment l'imagination populaire avait assimilé les dessins qui ornent les brocarts et la végétation qui orne la Terre :

« Le lien sémantique existant entre ce tissu et la surface terrestre réside donc dans une parenté de structure et de matérialité figurativisée par les dessins et les figures, ainsi que dans la forte connotation de fertilité exprimée par la racine »¹¹²

L'autre terme est « tawšī' » (توشيع), maṣḍar de deuxième forme du verbe « wašša'a » (وشع). Il est intéressant de remarquer que la racine WŠ', quant à elle, entretient des liens avec le

¹¹¹ "سمعت (...) ما اتفق في المفارقة بين الروضة وبئر العزب وذلك حين تضاحك أزهارها وتباكت أنهارها واستوى في الطيب ليلها ونهارها حين وافى سلطان الربيع واستكمل روضة التدبيج والتوشيع وأنشد طائره الذلق بلسانه الملق: إن فصل الربيع فصل عجيب / تضحك الأرض من بكاء السماء/ ذهب حينما ذهبنا ودر/ حيث درنا وفضة في الفضاء"

AL-WAZĪR, 'ABDALLĀH B. 'ALĪ, Ms. N° : 3/2364, f° 1r°-1v° et Ms. N° : Or. 2377-Ar. 1735, f° 1r°.

¹¹² FOULON 2011, p. 146.

domaine du textile, avec le domaine végétal mais aussi avec celui du chromatisme, indiquant souvent le blanc et l'idée de brillance associée à cette couleur. En effet, le verbe de première forme, « waša'a » (وشع) a, entre autres, la signification de *briller* et de *paraître*, comme l'herbe verte qui se trouve au milieu de l'herbe sèche, ainsi attesté par les dictionnaires. Le verbe à la deuxième forme, « wašša'a » (وَشَّع), d'où le *mašdar* dans notre passage, prend le sens de *bobiner*, *rouler un fil sur un dévidoir*, *peloter la laine* mais aussi celui de *marquer une étoffe*. Enfin ce même verbe a le sens de *blanchir*, en références surtout aux cheveux. En dernier lieu, le verbe à la quatrième forme, « awša'a » (أَوْشَع), signifie *être en fleur*. A cela nous pouvons aussi ajouter les termes « waš' » (وَشْع) et « wsū' » (وَشُوع) signifiant à la fois *fleurs* et *plantes/herbes*. Tout cela montre encore une fois comment en langue arabe l'idée du textile est liée à celle de la végétation. Dans le cas précis de cette racine nous retrouvons aussi un autre élément, le blanc, qui n'est pas dépourvu de sens. Nous le verrons dans la partie consacrée au chromatisme, la blancheur, teinte dotée d'un effet de brillance sert à indiquer, bien évidemment l'eau, mais aussi la végétation et surtout les fleurs. Dans ce cas-là la blancheur est toujours connotée positivement.

Dans notre corpus nous retrouvons également des images combinant deux métaux précieux, l'or et l'argent. Il est intéressant de remarquer que cette caractéristique est aussi présente dans la poésie andalouse du XI^e siècle. A ce propos Brigitte Foulon souligne :

« Chez Ibn Ḥafāḡa, l'argent et l'or occupent, dans ce contexte, des fonctions spécifiques : l'argent représente la pluie (ou la rosée), qui confère à la terre un premier éclat, tandis que l'or émane des rayons solaires, en particulier crépusculaires, qui vont à leur tour transfigurer cette nature trempée de pluie. Cette représentation revient tel un leitmotiv dans les descriptions paysagères, leur insufflant un rythme binaire ».¹¹³

Cette caractéristique est évidente dans le passage cité de l'œuvre « Aqrāt al-ḡahab fī al-mufaḡhara bayn al-Rawḡa wa Bi'r al-ʿAzab » où il est fait mention de l'or, de l'argent mais aussi des perles. La saison du printemps est décrite comme une période merveilleuse, de renaissance florale toujours liée à la présence de l'eau. L'eau du ciel, dont nous parlerons dans le paragraphe suivant, en faisant don de ses larmes, fait naître de cette terre toutes formes de flore. Le résultat est extraordinaire. Ici l'œil est tourné vers les effets chromatiques que cette pluie, traversée par les rayons du soleil, émane en entourant et enveloppant l'espace des couleurs de l'argent de l'or mais aussi du blanc des perles. L'or et l'argent acquièrent ici la

¹¹³ FOULON 2011, p. 153.

même valence remarquée par la chercheuse. En effet les deux métaux précieux sont étroitement liés l'un à l'autre ; l'argent désigne cette pluie déposée sur la surface terrestre, cette rosée recouvrant la parure de la terre et lui conférant cet éclat. L'or en revanche est le résultat des rayons du soleil traversant et transfigurant cette nature recouverte de l'eau de pluie. (إن فصل الربيع فصل عجيب / تضحك الأرض من بكاء السماء/ ذهب حينما ذهبنا ودر / حيث درنا وفضة في الفضاء")

Dans ces descriptions, outre les métaux précieux nous retrouvons aussi des pierres précieuses, et en particulier dans le passage cité, les perles. Celles-ci, tout comme l'argent et l'or sont étroitement liées à cette idée de chromatisme de l'espace suite au passage pluvieux. A travers l'évocation de la blancheur nacrée des perles, l'auteur veut souligner cette blancheur éclatante et éblouissante entourant l'espace autour de l'observateur. Enfin, nous signalons la présence des émeraudes. Celles-ci faisant partie de cette riche et somptueuse parure de la femme / Terre, et qui désignent le sol renaissant et riche en verdure. La présence des métaux mais surtout des pierres précieuses décrivant une nature personnifiée s'habillant de sa parure de bijoux trouve en outre confirmation dans les maintes occurrences de cette nature, ou tout simplement d'un jardin, présenté en train de se couronner. La présence de bijoux, dont les couronnes font partie, revient à plusieurs reprises dans notre corpus. Cela montre à quel point nous sommes face à une nature personnifiée, et surtout face à une nature féminine. La nature ou le jardin (rappelons-nous que les termes « rawḍa » et « ḡanna » pour désigner le jardin sont deux mots féminins en arabe) est décrit dans l'acte de mettre et de se couvrir de sa parure et de ses vêtements. Nous l'avons vu à travers les verbes « labisa » (لبس) et « aḥaḍa » (أخذ), *s'habiller*, mais à ceux-ci peuvent s'ajouter d'autres termes comme « zāna » (زان), *ornier*, dont l'agent est toujours Dieu, faisant écho au terme coranique de « zīna » (زينة), *ornement*, désignant la végétation couvrant la surface terrestre. Cette nature décrite dans toute sa renaissance ne porte pas n'importe quel vêtement. Celle-ci s'habille de ses plus beaux vêtements, riches et précieux, comme nous l'avons montré dans la partie consacrée à l'analyse des tissus. Nous avons vu comment l'univers naturel de renaissance est étroitement lié à celui du textile. La richesse de ces tissus et de ces brocarts ainsi que des parures, composés de bijoux, de couronnes et de pierres précieuses confère à ces descriptions et à cette nature personnifiée des attributs régaliens.

Une autre caractéristique des représentations paysagères et des descriptions de la surface de la terre et de sa parure, est celle du rapprochement souvent opéré dans nos textes entre la Terre et le Ciel. Si bien que nous avons parfois l'impression que le premier est à appréhender comme le reflet ou le miroitement du second. Le rapprochement Terre-Ciel est restitué dans les textes à travers des images qui insistent sur la proximité et la complémentarité des deux

univers. L'un de ces rapprochements, nous l'avons vu, est constitué par l'image des larmes que le Ciel verse sur la Terre pour engendrer la joie terrestre, à travers l'image du rire des fleurs ou de la terre en général. Cela donne lieu à ce thème de la joie terrestre engendrée par la tristesse céleste, image qui est au cœur de la plupart des mythes de l'histoire du Ciel et de la Terre. Dans nos textes nous retrouvons plusieurs passages de ce type.

L'exemple le plus évident est celui présent dans l'incipit de l'œuvre « Aqrāṭ al-ḡahab fī al-mufāḡara bayn al-Rawḡa wa Bi'r al-ʿAzab » vue plus haut :

*« La Terre se réjouit (litt. rit) des larmes du Ciel (...) »*¹¹⁴

Cette pluie / larmes engendrant la joie de la Terre est aussi l'occasion pour le poète de nous livrer des descriptions sur le type de lumière recouvrant la surface de l'environnement qui entoure l'œil de l'observateur et cela à travers l'évocation des métaux précieux comme l'or et l'argent ou encore les perles. Mais nous retrouvons d'autres exemples semblables à celui-ci dans d'autres passages de nos œuvres. Dans un passage poétique de la « Maqāma manẓariyya » nous lisons :

*« Il n'y a pas de paysages semblables à celui de Rawḡa Ḥātim, elle a l'aspect d'une pierre précieuse au milieu d'une bague. Les oiseaux psalmodient sur ses arbres et l'amour et la passion croissent dans le cœur de l'(observateur) attristé. Zéphyr fait pleurer ses nuages et chaque fleur sourit »*¹¹⁵

Dans ce passage nous retrouvons l'image de la pluie du Ciel, image ici restituée par les nuages qui, poussées par le vent, « pleurent » sur la Terre. Cette pluie a pour effet de susciter la joie terrestre et cela à travers le rire des fleurs.

Une autre occurrence faisant toujours allusion à la pluie des nuages est aussi visible dans un petit passage prononcé par Bi'r al-ʿAzab, dans l'œuvre l'opposant au jardin al-Rawḡa de l'écrivain al-Ḥafangī :

¹¹⁴ " تضحك الأرض من بكاء السماء (...) "

AL-WAZĪR, ʿABDALLĀH B. ʿALĪ, MS. N° : 3/2364, f° 1r°-1v° et Ms. N° : Or. 2377-Ar. 1735, f° 1r°.

¹¹⁵ " ما في المناظر مثل روضة حاتم / هي في المناظر مثل فص الخاتم / تترنم الأطيوار في أشجارها / فتزيد في شجو المحب الهائم / ولطالما أبكى النسيم غمامها / وأضحك كل زهر باسم "

AL-WAZĪR, MS. N°: Or. 2723-Ar.2081, f° 3r°.

« (...) Et au-dessus des jardins pleurent les nuages (...) »¹¹⁶

Par ailleurs cette même image a déjà été évoquée dans un passage de l'œuvre « Mufāḥara bayn Ġibla wa Ibb » de l'auteur Maḥmūd b. Ḥusayn b. 'Abdallāh al-Iriyānī (m. 1331/1912) concernant les métaphores textiles désignant la végétation de la Terre. Ce passage ne fait pas mention des larmes mais à travers l'évocation claire de la pluie tombant du Ciel, il évoque encore une fois cet état de réjouissance de la Terre suite à des événements pluvieux :

« Les fleurs de son jardin sourient et des pluies continues tombent sur sa Terre »¹¹⁷

Le rapprochement entre les deux univers, Terre et Ciel, et leur complémentarité n'est pas seulement restitué par cette image. En effet, l'une des caractéristiques de ces descriptions est aussi celle de faire mention des astres célestes. Dans ces descriptions chacun de deux univers, Ciel et Terre, fonctionne comme le miroir de l'autre. En particulier, les chercheurs ont remarqué que les fleurs sont très souvent vues comme des astres. Ces derniers font donc figure de « flore céleste »¹¹⁸

Ces hypothèses trouvent confirmation dans l'étude lexicale proposée par H. Toelle selon laquelle ces représentations s'ancrent dans de très anciennes croyances. A ce propos elle souligne que :

« Bon nombre de comparaisons lexicales suggèrent qu'un lien existait, dans l'esprit des Arabes du VII^e siècle, entre les astres nocturnes, parure (*zīna*) du ciel nocturne, d'une part, et la flore, parure de la Terre, de l'autre. (...) bon nombre de dérivés de la racine *nwr* ont trait à la floraison des plantes : rappelons que *nawwara* et *anāra* signifient « briller », mais aussi « fleurir », « être en fleurs » (...); que *nawra* désigne une fleur blanche et *nuwwāra* une fleur tout court. Enfin, la racine *nağm* signifie « apparaître », cette apparition s'effectuant sur un axe vertical depuis le bas vers le haut. Le *Lisān* donne comme parasynonymes *ṭala'a* et *ṣahara*. *Nağama* s'emploie ainsi pour tout ce qui pousse : des plantes, des dents, des cornes – et des astres. D'autre part, le terme *nağm* ne signifie pas seulement « étoiles » mais

¹¹⁶ (...) وفوق روض تبكي الغمامة " "

AL-ḤAFANĠĪ, Ms. N° : 2327, f° 3r°-3v°, Ms. N° : 2329, f° 16r°, Ms. N° : 2330, ff. 215.

¹¹⁷ " قد ضحكت في سوحها الأزهار / وهملت بأرضها الأمطار " "

AL-IRIYĀNĪ 1987, p. 478.

¹¹⁸ FOULON 2011, p. 158-160.

désigne également « toute plante qui ne se dresse pas sur un tronc ou une tige et qui demeure aplatie » : *min al-nabāt kullu ma nabata 'alā wağh al-arḍ wa nağma 'alā ġayr sāq wa tasaṭṭaha fa-lam yanhaḍ*. (...) Ces données lexicales donnent à entendre que les astres étaient, en quelques sorte, la flore du ciel et un certain type de végétation, du moins, la lumière de la terre. Elles invitent donc à procéder à l'homologation suivante :

nağm (plantes) *nağm* (étoiles)

Terre

Ciel

et, ainsi, à considérer que le ciel inférieur était appréhendé comme une sorte de terre à l'envers »¹¹⁹

Dans les cas précis de nos textes nous pouvons retrouver quelques occurrences faisant référence dans la description de ces espaces naturels des astres célestes. Dans la « Maqāma manẓariyya », par exemple, il est question de l'astre diurne et nocturne, peuplant les chambres des tours qui se trouvent dans le jardin d'al-Ğirāf :

*« Gloire à Dieu (...) qui a hébergé les soleils et les lunes dans les chambres de mes tours »*¹²⁰

Dans l'œuvre « Dībāğ kasrā fī al-mufaḥara bayn Abī 'Arīš wa al-Zahrā' », en revanche un passage mettant encore l'accent sur cette complémentarité Ciel/Terre, attire notre attention. Ici c'est la ville de Zahra qui, en s'enorgueillissant des beautés naturelles de ses jardins, dit :

*« Le soleil rivalise de rire avec les lumières des jardins, comme s'il avait disséminé (parsemé) sur ces derniers des monnaies d'or »*¹²¹

Ici, à travers l'évocation de la lumière des jardins, la description veut souligner la richesse de la flore recouvrant le sol terrestre. Cette riche flore est décrite comme lumineuse et mise en corrélation avec la lumière de l'astre diurne. Le soleil, en effet, rivalise en lumière avec ces jardins riches en végétations. Ces passages montrent encore une fois la complémentarité existante entre les deux sphères, le Ciel et la Terre, et comment, dans plusieurs descriptions,

¹¹⁹ TOELLE 1999, p. 150-151.

¹²⁰ " الحمد لله الذي (...) أسكن الشمس والأقمار في غرفات بروحي (...) " AL-WAZĪR, MS. N°: Or. 2723-Ar.2081, f° 3r°.

¹²¹ " تضاحك الشمس أنوار الرياض بها كأنها نثرت فيها الدنانير (...) " AUTEUR INCONNU 1987, p. 340.

même au-delà de nos textes et de l'époque prise en considérations, les deux, Ciel et Terre, sont perçus dans l'imaginaire descriptif arabe comme étant l'un le miroir de l'autre.

1.1.3. Les sources d'eau

L'élément eau a une importance centrale dans les représentations paysagères découlant de nos textes. L'eau est source de vie, sans elle l'espace végétal n'existe pas. La flore terrestre naît de la rencontre de l'élément Eau et Terre. Nous avons parlé plus haut d'une rencontre ou mieux d'un véritable accouplement, entre l'Eau, terme masculin en arabe qui signifie aussi « sperme », et la Terre. La Terre femelle cosmologique que la pluie, mâle, vient féconder. Nous avons vu comment la présence de ces passages pluvieux est condition de renaissance de cette nature. Nous nous attarderons dans un premier moment sur cette typologie de l'eau, celle de la pluie. Ensuite nous analyserons la deuxième forme de source d'eau présente dans nos descriptions paysagères qui concerne celle des rivières et des fleuves qui coulent dans ces jardins.

1.1.3.1. Les eaux du ciel

La première considération à faire concernant les eaux du ciel (les pluies), est que celles-ci sont loin d'être des pluies dévastatrices et, bien au contraire, possèdent une connotation très positive en tant que pluies fertilisantes. Nous verrons dans la partie consacrée aux saisons, que les pluies jouent un rôle central dans la répartition même de l'année. Mais afin qu'une végétation naisse il est nécessaire que la pluie tombe avec mesure sinon elle devient dévastatrice :

« (...) la résurrection de la Terre dépend de la quantité de pluie qui tombe.

Si celle-ci se fait diluvienne, elle se transforme en tourment et emporte tout sur son passage. Si elle est insuffisante, elle échoue à « faire sortir » les plantes du ventre de la Terre »¹²²

Nous retrouvons donc ici une cette notion de « mesure », qui, comme nous l'avons vu, ne caractérise pas seulement la pluie mais aussi la terre fertile. Nous verrons comment cette même notion caractérise les bons vents. Par ailleurs, cette idée de « mesure » est encore une fois une notion qui découle des représentations coraniques, comme nous pouvons le lire dans le verset suivant :

¹²² TOELLE 1999, p. 115.

« C'est Lui qui fait descendre du ciel, avec mesure (bi-qadrin), une eau grâce à laquelle nous rendons la vie à une terre morte. Ainsi vous fera-t-on sortir de vos tombes » (43,11)

Dans ce passage coranique l'eau du ciel est tout simplement mentionnée à travers le terme « mā' » (ماء). Toutefois, la langue arabe emploie des termes beaucoup plus spécifiques pour indiquer plus exactement cette pluie qui tombe avec mesure, fertilisante et bénéfique. Certains de ces termes, d'origine coranique, sont aussi réinvestis à l'intérieur de notre corpus.

Pour désigner la pluie, l'arabe emploie les termes génériques de « maṭar » (مطر), pl. « amṭār » (أمطار) ; terme très souvent employé à l'intérieur de notre corpus. En arabe nous retrouvons plusieurs termes désignant la pluie comme source de fertilité, deux mots par exemple sont employés dans le Coran « wābil » (وابل) et « wadq » (ودق). Ces deux mots sont eux-mêmes porteurs d'ambiguïtés selon qu'ils apportent des effets positifs ou négatifs. Pour le premier, par exemple, cela dépend du type de terrain sur lequel tombe la pluie, alors que pour le deuxième, son rôle dépend du type de nuage qui le produit.¹²³ Dans notre corpus la pluie, dès qu'elle apparaît, a toujours une connotation très positive. Liée à des saisons spécifiques comme le printemps ou l'automne (ce dernier perçu comme étant un second printemps en raison d'épisodes pluvieux) la pluie est, en effet, présentée comme une eau bienfaisante qui féconde la terre. Elle constitue donc une qualité méliorative que les protagonistes de nos textes utilisent pour se vanter. Nous retiendrons quelques occurrences qui, dans notre corpus, indiquent cette pluie fertilisante qui tombe avec mesure. Le premier de ces termes est le mot « dīma » (ديمة), il s'agit d'un *apax* dans notre corpus, qui est prononcé par le jardin Šu'ūb dans la « Maqāma manzariyya ». Dans un passage le jardin énumère de nombreuses qualités naturelles le caractérisant, parmi lesquelles nous retrouvons la présence de la pluie :

« Je pleure (je fais tomber sur mon jardin) une pluie abondante, silencieuse et continue, mon jardin est un lieu de promenade proche (de la ville de Sanaa), mes fruits sont très savoureux (...) »¹²⁴

Le terme « dīma » (ديمة) désigne une *pluie continue* et *silencieuse*. L'idée de la durée dans le temps fait partie de la racine *DWM* qui renvoie à l'idée de quelque chose qui perdure, continue et qui n'a pas arrêté d'exister. Le verbe « dāma » (دام) signifie *durer*, *continuer d'exister* mais également *continuer à faire tomber de l'eau* et cela en référence au ciel lorsque

¹²³ A ce propos, nous renvoyons le lecteur à l'étude proposée par H. Toelle in TOELLE 1999, p. 115-120.

¹²⁴ " أنا أبكي ديمة مدراراً حديقتي نزهتها القريبة وفاكهتي لديها طيبة عجيبة " AL-WAZĪR, MS. N°: Or. 2723-Ar.2081, f° 1v°.

la pluie tombe sans interruption. A cela s'ajoutent également les significations d'*arroser*, *tremper* etc. A la deuxième forme, le verbe « dawwama » (دَوَّمَ), mais aussi « dayyama » (دَيَّمَ), a, entre autres, le sens de *faire tomber une pluie continue*. Le terme « dīma » (دِيمَة), pl. « diyam » (دِيَم) et « duyūm » (دِيَوْم), désigne, avant tout, tout ce qui dure longtemps, qui est permanent, continu ou perpétuel. Dans son second sens, ce terme désigne d'après tous les dictionnaires y compris le *Lisān*, une *pluie continue* (الدِيَمَة : المطر الدائم), sans éclairs ni tonnerre (المطر الذي ليس فيه رعد ولا برق), et qui dure quelquefois cinq, six ou sept jours.

Ce terme est dans notre passage suivi par le terme « midrār » (مِدْرَار) qui désigne la *pluie abondante*. Dans ce passage cette mesure caractérisant la pluie bienfaisante et fertilisante est bien instaurée. Et cela grâce à l'union de deux termes « dīma » et « midrār ». En effet, bien qu'une pluie soit « silencieuse » (une pluie qui ne fait pas de bruit, est forcément, dans l'imaginaire collectif, une pluie faible, « incapable d'être avantageuse »), le fait d'être en même temps « continue », lui confère une connotation d'abondance, caractéristique confirmée par le second terme, « midrār » « pluie abondante ». Dans ce passage la description de la pluie tombant sur le sol du jardin acquiert donc une valeur très positive sur le plan axiologique. Toutefois il est intéressant de souligner que le terme « midrār » (مِدْرَار) est lui aussi un lexème coranique mais cette pluie semble avoir des aspects ambigus à l'intérieur du texte sacré. Dans certains versets, en effet, celle-ci a une valeur nettement négative, due aux quantités d'eau excessives qu'elle déverse sur les peuples incriminés :

« Ne voient-ils pas combien de générations nous avons fait périr avant eux ? Nous les avons cependant établies sur la terre plus solidement que nous ne l'avons fait pour vous. Nous leur avons envoyé du ciel une pluie abondante (midrār) ; nous avons créé les fleuves coulant à leurs pieds puis, nous les avons fait périr à cause de leurs péchés et nous avons fait naître d'autres générations après eux » (6,6)

Pourtant dans d'autres versets elle semble jouer un rôle tout à fait positif. Ce terme garde donc une certaine ambiguïté en ayant une valeur tantôt positive, tantôt négative. Quoiqu'il en soit, dans notre passage la pluie « midrār » (مِدْرَار) acquiert une valence très positive car elle se trouve à côté du mot « dīma » (دِيمَة). Le « midrār », pluie abondante, n'a pas ici le sens de torrents d'eau ou de pluie mortelle désignant un monde inondé. Associé au terme de *pluie silencieuse et continue* cette pluie abondante ne possède pas ce caractère dévastateur. Nous tenons aussi à signaler que la pluie « dīma » (دِيمَة), désignant une pluie continue, silencieuse et légère est aussi appelée au Yémen « ḥarf » (خَرْف), les deux termes étant synonymes. Le terme

« ḥarf » attire notre attention car il est construit sur la même racine du mot « ḥarīf » (خريف) (automne) qui, comme nous le verrons dans la partie consacrée à l'analyse des saisons au Yémen, désigne avant tout une pluie spécifique tombant à un moment précis de l'année. De plus, nous savons grâce à un almanach de l'époque rasoulide qui nous est parvenu, que le terme « ḥarf » (خرف) est un mot indien désignant cette pluie légère qui tombe pendant la période de la mousson d'été¹²⁵, ce qui peut nous donner plus d'indices pour mieux situer cette saison, le « ḥarīf » (خريف) (automne), dont l'identification temporelle semble parfois varier considérablement d'une source à l'autre.

Parfois pour exprimer cette idée d'eau qui tombe avec mesure, nos textes ne font pas toujours recours à une terminologie spécifique mais peuvent parfois connoter le type de pluie à travers la présence de certaines périphrases ou verbe particuliers. C'est le cas par exemple d'un passage déjà présenté lors de l'analyse de la parure de la terre tirée de l'œuvre « Mufāḥara bayn Ġibla wa Ibb » de l'auteur Maḥmūd b. Ḥusayn b. 'Abdallāh al-Iriyānī (m. 1331/1912). Il s'agit ici d'une œuvre très tardive qui montre comment certaines descriptions poétiques sont restées figées dans la tradition littéraire arabe depuis l'époque classique. Vers la fin de ce passage nous lisons à propos de la pluie :

*« Je suis une terre verte semblable à une mariée aux seins de vierge, une terre recouverte (ombragée) d'une étoffe brodée et dont les jardins sont tous recouverts d'un drap (tapis). Des jardins merveilleux et agréables où l'on trouve tout ce qui est bon et qui suscite l'admiration de l'œil qui les contemple. Les fleurs sont souriantes et des pluies continues et légères tombent sur cette terre »*¹²⁶

Le terme ici employé pour désigner les pluies est celui générique de « amṭār » (أمطار), pl. de « maṭār » (مطر). Toutefois dans ce passage nous retrouvons un verbe particulier qui attire toute notre attention, il s'agit du verbe « hamala » (همل) lequel vient donner toute une série de connotations très positives à cette pluie. Il faut faire ici deux considérations sur cette racine et tout particulièrement sur les significations que ce verbe possède à la première forme. La première caractéristique que nous remarquons est que cette racine est liée à deux champs sémantiques différents mais similaires, celui de la pluie et des larmes. Ce qui n'est pas étonnant étant donné les nombreuses images analysées jusqu'ici sur les représentations d'un

¹²⁵ VARISCO 1994, p. 108.

¹²⁶ "وانني من فوق أرض خضرا / شبه عروس ذات نهد عذرا / بسندس مطرّز معروشة / جناتها جميعها مفروشة / فيها من الروض البديع المستطاب/ ما راق للناظر فيه ثم طاب / قد ضحكت في سوحها الأزهار / وهملت بأرضها الأمطار"

AL-IRIYĀNĪ 1987, p. 478.

Ciel renversant ses larmes sur la Terre, image du chagrin du Ciel donnant de la joie à l'ici-bas, montrant la complémentarité existant entre Ciel et Terre. Ce verbe signifie en effet à la fois *être rempli de larmes abondantes, être baigné de larmes* en références surtout aux yeux, mais aussi *laisser tomber une pluie continue mais non violente*, surtout lorsque le sujet sémantique est le ciel. Le *Lisān* parle d'une pluie continue, non violente et faible, cela toujours dans des propos ayant le ciel comme sujet (هملت السماء : دام مطرها مع سكون وضعف). Dans le passage que nous avons traduit nous avons pris comme sujet les pluies (الأمطار), celles-ci se déversent de manière continue mais non violente (هملت) sur la surface terrestre (بأرضها). Toutefois, dans ce même propos nous pouvons considérer comme sujet sous-entendu le ciel (هملت السماء), comme suggéré par le même verbe. Le ciel (السماء) laisse donc tomber des pluies continues et non violentes (هملت الأمطار) sur la terre (بأرضها). En plaçant le ciel comme sujet sous-entendu de notre phrase, le verbe peut fonctionner aussi avec la signification de larmes qui coulent. Cela revient encore à réitérer cette image d'un Ciel déversant ses larmes sur la surface Terre. Si nous considérons aussi l'hémistiche qui précède nous retrouvons aussi une autre partie venant compléter notre tableau. Celui de la terre souriante, ici à travers l'image des rires des fleurs. Les deux parties fonctionnant comme une antithèse conceptuelle venant compléter et confirmer l'image de complémentarité et d'effet miroir de notre tableau Ciel et Terre. Sur le plan axiologique cette pluie est encore une fois chargée de valences positives, elle est loin d'être une pluie diluvienne et dévastatrice, au contraire elle symbolise une eau qui tombe avec mesure, continue mais pas violente, capable donc de fertiliser la Terre et d'en faire sortir toutes sortes de plantes.

Un autre terme employé dans notre corpus est celui de « gayt » (غيث). Ce terme coranique employé dans le texte sacré pour décrire une pluie garante de la miséricorde divine. Le « gayt » est la pluie coranique par excellence et il désigne cette notion précise de pluie qui tombe en juste « mesure » capable de faire sortir les plantes du ventre de la Terre. Comme nous pouvons le lire dans ce passage du Coran :

« C'est Lui qui fait tomber l'ondée lorsque les hommes sont désespérés. Il étend sa miséricorde, il est le Maître digne de louanges » (42, 28).

Cette pluie est donc étroitement liée à Dieu et ce n'est pas un hasard si tous les dictionnaires s'emploient dans leur définition à attribuer à la même racine le sens de *tremper le sol, qui se dit de Dieu ou de la pluie*. De plus, H. Toelle en mettant en corrélation les termes mā' (ماء) et gayt (غيث), nous informe :

« On peut considérer que mā' et ġayṭ fonctionnent dans le Coran comme des synonymes : tous les deux masculins, ces deux lexèmes y désignent la pluie modérée et fertilisante, père de la flore. C'est cette même pluie, enfin, qui porte le surnom de *rahmat Allāh* « la miséricorde divine » (7,57 ; 25,48 ; 27,63 ; 30,46), surnom qu'elle a conservé en Arabie Saoudite jusqu'à nos jours »¹²⁷

Dans notre corpus cette pluie bienfaisante liée à la miséricorde de Dieu est déclamée par le jardin Ḍahar toujours à l'intérieur de la « Maqāma manẓariyya ». Dans un poème, de sept vers, consacré à son auto-panégyrique, le jardin déclame ses beautés naturelles dans une composition en vers qui semble vouloir jouer dans l'exhaustivité absolue des beautés naturelles. L'élément eau revient dans ce poème quatre fois, la première occurrence fait allusion à la pluie de type ġayṭ (غيث) et se trouve dans le premier hémistiché du premier vers :

« Je suis la pluie (الغيث) bienfaisante des vivants et personne sur terre n'est semblable à moi (...) »¹²⁸

Les trois autres occurrences se référant à l'élément « eau », en revanche, renvoient à l'eau terrestre des rivières, ce qui met encore une fois l'accent sur cette complémentarité et miroir entre les eaux du Ciel et les eaux de la Terre dans ces représentations et qui nous pousse à considérer l'autre forme de source d'eau, celles terrestres, présentes dans notre corpus.

1.1.3.2. Les eaux terrestres

Les jardins présents dans les descriptions paysagères de nos *munāẓarāt* regorgent de rivières et de sources. Les descriptions renvoyant à l'univers aquatique constituent une caractéristique centrale dans ces œuvres. Les principaux termes employés dans notre corpus pour le désigner sont celui générique de mā' (ماء), *eau*, et celui de « nahr » (نهر), pl. « anḥār » (أنهار), *rivière, fleuve*. L'une des premières caractéristiques que nous remarquons est que l'eau douce des rivières et des fleuves semble être mise encore une fois dans une position de complémentarité et d'effet miroir avec les eaux du Ciel, les pluies, dont nous avons parlé dans le paragraphe précédent. En effet, il n'est pas rare de voir dans ces descriptions un renvoi continu aux deux univers aquatiques. Cette caractéristique trouve confirmation dans le Coran. En effet, il ressort de plusieurs versets que les rivières et les sources d'eau terrestre sont d'origine céleste. Cela confirme encore une fois ce rapprochement entre les deux univers et l'interchangeabilité

¹²⁷ TOELLE 1999, p. 116.

¹²⁸ "أنا الغيث الحيا الهاني / وما في الأرض لي ثاني (...)"
AL-WAZĪR, MS. N°: Or. 2723-Ar.2081, f° 3r°.

de certains éléments constitutifs du Ciel et de la Terre, chacun des deux espaces fonctionnant comme le miroir de l'autre :

« Avez-vous considéré l'eau que vous buvez ? Est-ce vous qui l'avez fait descendre des nuages ? Ou bien sommes-nous ceux qui la faisons descendre ? Si nous le voulions, nous la rendrions saumâtre (...) » (56,68-70)

« Ne vois-tu pas que Dieu a fait descendre du ciel une eau qu'il achemine dans la terre vers des sources jaillissantes grâce auxquelles il fait germer des plantes diaprées (...) » (39,21)

Ou encore :

« C'est Lui qui a étendu la terre ; il y a placé des montagnes et des fleuves (...) » (13,3)

Un élément fondamental est que d'après ces versets nous comprenons qu'il n'existe pas seulement la complémentarité entre les deux univers, le Ciel et la Terre, mais que d'un point de vu coranique un lien étroit existe entre les eaux terrestres et celles célestes :

*« Il ressort (...) que les rivières et les sources et, de manière générale, l'eau douce terrestre sont dans le Coran d'origine céleste : les premières ont été installées, voire jetées (16,15) sur la terre par Dieu ; les autres ne sont autre chose que de l'eau de pluie captée ou infiltrée. Ceci explique, soit dit en passant, pourquoi les eaux terrestres portent, dans la très grande majorité des cas, les mêmes noms que les eaux paradisiaques et célestes : *anhār*, *'uyūn* et *mā'* »¹²⁹*

La présence de ces rivières et de ces sources d'eaux, leurs connotations mais aussi leur présence continue dans les représentations paysagères de nos textes semblent renvoyer encore une fois à une certaine idée de jardin – paradis idéalisé plus qu'à une véritable description de la nature environnementale du Yémen. Encore une fois, la matrice de ces descriptions aquatiques nous semble être celle des représentations du Paradis coranique. C'est pour cette raisons qu'une autre caractéristique principale des eaux qui jaillissent dans ces descriptions est celle d'une eau abondante et débordante. En effet, aussi bien dans le Coran que dans notre

¹²⁹ TOELLE 1999, p. 121-122.

corpus, les descriptions de ces sources d'eau renvoient toutes à une image d'*abondance*, de *vie* et de *jouissance suprême*. Les renvois aux ruisseaux du paradis coranique sont patents dans ces descriptions. En effet, dans le Coran, les rivières sont une récompense pour l'homme et elles jouent un rôle très important dans l'identification des jardins et dans leurs descriptions. L'homme juste habitera dans des jardins et ceux-ci représenteront le sommet de la joie grâce à la présence des sources d'eau, nous citons à titre d'exemple ces deux passages coraniques :

« Annonce la bonne nouvelle à ceux qui croient et qui font le bien : ils posséderont des jardins où coulent les ruisseaux (...) Ils trouveront là des épouses pures, et là, ils demeureront immortels » (2,25)

Et encore :

« Dieu a promis aux croyants et aux croyantes des Jardins où coulent les ruisseaux. Ils y demeureront immortels » (9,72)

Rappelons-nous, en outre, que l'élément eau est un facteur essentiel dans l'existence même du jardin. Comme nous l'avons souligné lors de l'analyse des terminologies désignant le jardin, le terme « rawḍa » (روضة), très employé pour indiquer les espaces verts dans nos œuvres, désigne une Terre retenant l'eau de la pluie et il s'agit d'un jardin à végétation abondante, en raison de l'eau qui s'y accumule. Le *Lisān* même nous informe qu'il n'y a de « rawḍa » que lorsqu'il y a dedans ou à proximité, de l'eau (لا تكون روضة إلا بماء معها أو إلى جنبها).

Plus généralement l'eau bénéficie d'une place fondamentale dans tous les mythes de la création et cela est aussi observable dans la tradition arabo-musulmane. Dans le Coran nous retrouvons un passage de la sourate 24,45 affirmant :

« Dieu a créé tous les êtres vivants à partir de l'eau » (وَاللّٰهُ خَلَقَ كُلَّ دَابَّةٍ مِنْ مَّاءٍ)

Dans la tradition arabe, ainsi que dans de nombreuses autres civilisations, l'eau est souvent considérée comme le principe, élément premier et primordial duquel découlent et dérivent tous les autres éléments et créatures présentes dans la création. A partir de l'eau tout aurait été créé et nous retrouvons cet élément en particulier dans les mythes expliquant la création de la terre et du ciel. Les mythes ne font pas l'unanimité quant au premier élément à paraître dans la création du monde. Si certains estiment l'eau, comme étant le premier élément créé par Dieu dans l'univers en même temps que le « qalam » (القلم), *la plume*, d'autres revendiquent en revanche la primauté de la lumière dans la création divine, ou de la lumière et des ténèbres et

leur alternance.¹³⁰ Dans la tradition arabe, par exemple, nous apprenons que le trône de Dieu se trouvait au-dessus d'une vaste étendue d'eau. Lorsque Dieu voulut créer l'univers, il fit sortir de l'eau une vapeur (دخان), qui s'éleva au-dessus des eaux en formant le Ciel (السماء), puis, en desséchant l'eau (يبس الله الماء), il créa un espace sec, une unique vaste surface terrestre (أرض) qu'il divisa ensuite en sept terres en deux jours. Le nombre sept revient dans d'autres versions du mythe qui insistent en revanche sur la création de sept cieux.¹³¹ Dieu plaça donc les sept terres sur le dos d'un gros poisson, à tort identifié comme une baleine, que la tradition arabe appelle « Hūt » (حوت) ou encore « Nūn » (نون). Comme « Hūt » n'arrêtait pas de bouger en causant des tremblements de terre continus, Dieu décida de placer des montagnes pour attacher la terre à ces dernières de peur qu'elle ne bouge¹³².

Cette tradition est d'ailleurs attestée dans le livre de la Genèse de l'Ancien Testament. Pourtant dans cette tradition aussi il est difficile de déterminer avec exactitude la primauté dans la création d'un élément sur l'autre. Répondre à cette question, assez complexe, signifierait ouvrir ici un débat théologique qui dépasserait amplement nos compétences. Le texte de la Genèse débute avec la phrase : « *Au commencement, Dieu créa les cieux et la terre* » (I,1). La création du Ciel et de la Terre semblerait donc précéder les autres éléments. A la création de la Terre et du Ciel ferait donc suite la création de la lumière : « *Dieu dit : Que la lumière soit ! Et la lumière fut* » (I,3). Mais après la création de la lumière, et donc de l'alternance du jour et de la nuit, le texte revient à nouveau à la description, cette fois-ci minutieuse, de la création du Ciel et de la Terre (I, 7-10). A ce propos l'exégèse et les commentateurs ont souligné que le premier verset du livre, « *Au commencement, Dieu créa les cieux et la terre* », peut également se traduire par : « *Au commencement, lorsque Dieu créa les cieux et la terre, la terre était ...* ». Les deux versions sont grammaticalement possibles. Le récit commencerait donc au deuxième verset et le premier verset ne serait qu'un titre, le titre du chapitre entier.¹³³ Si nous lisons le récit selon cette interprétation, la lumière serait la première création de Dieu et cela justifierait ainsi un récit si détaillé concernant la création du Ciel et de la Terre dans les versets qui suivent. En revanche, il est intéressant de souligner que le texte biblique ne fait pas mention de l'acte créatif de l'élément eau. Ce dernier, d'après le texte, était déjà présent sur la surface de la terre, surface informe (*tohū*) et vide (*bohū*) au commencement :

¹³⁰ Voir à ce propos 'AGĪNA 1994, p. 139 et ss.

¹³¹ 'AGĪNA 1994, p. 137-138.

¹³² *Ibid.*

¹³³ LA BIBBIA DI GERUSALEMME 1996, p. 35.

« ¹Au commencement, Dieu créa les cieux et la terre. ²La terre était informe et vide : il y avait des ténèbres à la surface de l'abîme, et l'esprit de Dieu se mouvait au-dessus des eaux. ³Dieu dit : Que la lumière soit ! Et la lumière fut. ⁴Dieu vit que la lumière était bonne ; et Dieu sépara la lumière d'avec les ténèbres (...). ⁶Dieu dit : Qu'il y ait une étendue entre les eaux, et qu'elle sépare les eaux d'avec les eaux. ⁷Et Dieu fit l'étendue, et il sépara les eaux qui sont au-dessous de l'étendue d'avec les eaux qui sont au-dessus de l'étendue. Et cela fut ainsi. ⁸Dieu appela l'étendue ciel (...) ⁹Dieu dit : Que les eaux qui sont au-dessous du ciel se rassemblent en un seul lieu, et que le sec paraisse. Et cela fut ainsi. ¹⁰Dieu appela le sec terre, et il appela l'amas des eaux mers (...) » (Genèse I, 1-10)

Dans ce passage de la Genèse nous retrouvons aussi une croyance présente dans les cosmogonies de plusieurs civilisations anciennes, celle de la présence, dans l'univers, de deux surfaces d'eau, parfois identifiées comme étant deux mers ou deux rivières. Cette croyance est aussi présente dans le Coran. Nous y reviendrons par la suite, car dans certaines descriptions de notre corpus, il est fait mention à ces deux sources d'eau.

Dans nos textes, nombreuses sont les descriptions renvoyant à la sphère aquatique des sources d'eau, rivières et ruisseaux, qui jaillissent ici et là dans la nature et dans les jardins décrits dans ces *munāẓarāt*. Lors de notre analyse sur les eaux du ciel nous avons vu que le jardin Ḍahar, l'un des protagonistes de la « Maqāma manẓariyya » proclame à l'intérieur de cette œuvre un poème, de sept vers, consacré à son auto-panégyrique. Dans ce poème le jardin déclame ses beautés naturelles dans une composition en vers qui semble vouloir jouer sur l'exhaustivité absolue des beautés naturelles déclinées sur les différents axes descriptifs (espaces verts, branches, élément eau, air, parfums, goût). Nous avons dit que l'élément eau revient dans ce poème quatre fois et que la première de ces occurrences faisait allusion à la pluie de type « ḡayṭ » (غيث), terme coranique renvoyant à la miséricorde de Dieu, comme son nom, *Raḥmat Allāh*, le souligne. Cela à l'intérieur du premier hémistiche du premier vers :

« Je suis la pluie (الغيث) bienfaisante des vivants et personne (rien) sur terre
n'est semblable à moi (...) »¹³⁴

Les trois autres occurrences se référant à l'élément « eau » renvoient, en revanche, à l'eau terrestre des rivières, ce qui met encore une fois l'accent sur cette complémentarité et effet

¹³⁴ "أنا الغيث الحيا الهاني / وما في الأرض لي ثاني (...)"
AL-WAZĪR, MS. N°: Or. 2723-Ar.2081, f° 3r°.

miroir existant entre les eaux du Ciel et les eaux de la Terre dans ces représentations. Nous lisons à ce propos :

« (...) *Mes rivières plaisent à la vue (ou sont claires et pures à la vue), et l'eau (de mon bassin) est une eau fraîche et douce qui coule. Dans les jardins il y a mes fleurs et les roses et les myrtes humectés par la rosée* (...) »¹³⁵

Dans ce passage les sources d'eau sont identifiées à travers les mots « anhār » (أنهار), pl. de « nahr » (نهر), et « mā' » (ماء), qui, comme évoqué plus haut, sont les seuls termes employés dans notre corpus pour indiquer ces sources d'eau douce présentes dans les espaces verts de ces jardins. Quelques éléments attirent notre attention ici. En premier lieu l'exaltation de l'axe visuel. Les rivières sont en effet belles à voir, elles plaisent à la vue (تروق الطرف أنهاري). L'axe visuel est l'un des principaux à être concerné dans l'évocation de ces ruisseaux. L'eau pure qui jaillit et coule dans ces jardins concourt avant tout à l'embellissement de cet espace jardin. L'eau est un délice pour les yeux de ceux qui admirent ces jardins. Toutefois, nous verrons que l'axe du goût est aussi présent. Nous voulons en particulier, attirer l'attention sur le verbe « rāqa / yarūqu » (راق/ يروق). Ce dernier a le sens de *plaire, contenter*, et dans le cas de notre passage il est mis en relation avec la vue, « ʿarf » (طرف), *regard, yeux*. La phrase « rāqa al-ʿayn » (راق العين) prend par exemple le sens de « flatter les yeux ». L'expression semble donc se situer sur cet axe visuel de réjouissance pour les yeux, tant l'objet regardé, les rivières, sont belles. Toutefois, ce verbe présente aussi une première signification, *être clair, limpide, pur* mais aussi *lumineux* (surtout en référence à l'eau) qui est tout à fait apte à désigner notre passage. L'eau de ces rivières ne réjouit pas simplement l'œil mais elle apparaît pure et limpide. Cette caractéristique est par ailleurs confirmée dans nos passages par cette idée de mouvement exprimée dans le deuxième hémistiche. L'eau de ces rivières n'est pas une eau stagnante mais au contraire vivante, ce qui lui confère cette limpidité, et nos textes ont souvent recours au verbe « ġarā » (جرى), *couler, ruisseler*. Dans notre passage cette idée est en outre confirmée par la présence du mot « salsal » (سلسل), dont le premier sens est celui de *couler en serpentant*, élément qui met l'accent encore une fois sur cette idée de mouvement et de vie, mais qui dans le cas précis de notre citation a plutôt le sens de *doux, bon au goût et frais*, ce qui introduit l'autre axe lié à l'eau dans ces descriptions paysagères, celui du goût. Ce trait de luminosité et de clarté lié à une certaine idée de blancheur ainsi que la fraîcheur de l'eau sont des caractéristiques qui reviennent à plusieurs reprises dans la description des eaux

¹³⁵ (...) "تروق الطرف أنهاري ومائي سلسل جاري / وفي روضات أزهارني ندي الورد والرند (...)"
Ibid.

terrestres, comme nous le lisons dans une partie du jardin al-Ğirāf, dont nous avons déjà analysé plusieurs passages de son discours :

« Gloire à Dieu qui a embelli (donné de l'éclat à) mes jardins grâce à une (source d') eau fraîche »¹³⁶

Ce qui nous intéresse ici est cette idée de luminosité, clarté et trait de brillance liée à la blancheur caractérisant l'eau. Si dans l'exemple vu plus haut cette idée était exprimée à travers le verbe « rāqa » (راق), ici nous retrouvons le verbe « wašša'a » (وَشَّعَ). Nous avons déjà rencontré le terme « tawšī' » (تَوْشِيعَ), *maṣdar* de deuxième forme du verbe « wašša'a » (وَشَّعَ) dans la partie consacrée à la parure de la Terre et aux métaphores textiles employées pour décrire sa renaissance. En effet, nous avons vu comment la racine WŠ' entretient des liens avec le domaine du textile, avec le domaine végétal et celui du chromatisme, indiquant souvent le blanc et l'idée de brillance. Le verbe à la deuxième forme prend le sens de *bobiner*, *rouler un fil sur un dévidoir*, *peloter la laine* mais aussi celui de *marquer une étoffe*. Enfin ce même verbe a le sens de *blanchir*, en références surtout aux cheveux. Le même verbe à la première forme, « waš'a » (وَشَّعَ) a, entre autres, la signification de *briller* et de *paraître*. De nombreux autres termes construits toujours à partir de cette racine ont aussi des significations liées à l'idée de floraison et de renaissance de la végétation. Dans notre passage, ce verbe, dont Dieu est l'agent, semble acquérir le sens d'*orner*, *embellir*, associé à une certaine idée d'*éclat* et de *brillance* qui, comme nous le savons, est très positif lorsqu'il est question de décrire la végétation et surtout des sources d'eau. Si dans les passages ici analysés cette idée de brillance, limpidité et de clarté liées à la blancheur est exprimée à travers ces racines, en arabe il est beaucoup plus fréquent de trouver la racine « b-y-ḍ » pour exprimer exactement les mêmes caractéristiques que nos termes vus ci-dessous.

La racine « b-y-ḍ » désigne en effet une blancheur éclatante, pouvant tendre jusqu'à la lumière pure. La blancheur éclatante est perçue de manière très positive et concourt à l'embellissement de l'espace naturel. La seule exception où cette racine acquiert une connotation négative est lorsqu'elle est mise en relation avec le Terre. Dans ce cas-là elle désigne une terre aride, sèche et stérile.

« Dans le Coran, la valeur symbolique et axiologique de la racine « b-y-ḍ » est en général très positive, sauf lorsqu'elle est mise en relation avec les yeux. (...) [Elle sert] à décrire les visages des Elus au Jour du Jugement, par

¹³⁶ " الحمد لله الذي (...) وَشَّعَ رِيَاضِي بِمَاءٍ تَلَوَّجِي (...) " *Ibid.*, f° 2r°.

opposition à la noirceur des visages des Réprouvés. En dehors de ce contexte eschatologique, elle qualifie l'eau du Paradis, dont elle dénote alors sa limpidité : « *On fera circuler une coupe remplie de source limpide et délicieuse à boire* ». Dans les deux cas, nous observons de nouveau une relation étroite entre blancheur et éclat, les visages des Elus pouvant être décrits comme lumineux, et l'eau du Paradis comme scintillante ou cristalline. Chez Ibn Ḥafāḡa, le blanc bénéficie, dans la grande majorité des représentations paysagères, d'un statut axiologique positif, et est doté du trait « brillance », qu'il soit associé aux fleurs, aux astres, ou bien entendu, à l'eau ».¹³⁷

Bien qu'exprimé à travers d'autres termes, les racines examinées dans les passages étudiés plus haut acquièrent exactement les mêmes significations et connotations que Brigitte Foulon a identifié pour la racine « b-y-ḡ » qui, nous insistons, n'est pas la seule dans la langue arabe apte à désigner ces traits de blancheur, transparence, pureté et brillance décrivant plusieurs éléments naturels présents sur la surface terrestre et en particulier l'eau.¹³⁸

L'eau qui jaillit à l'intérieur de ces jardins n'est pas seulement vivante mais elle est aussi abondante. L'idée d'abondance de l'eau est elle aussi une image coranique qui revient à plusieurs reprises dans notre corpus. Comme dans cette dernière occurrence, se référant à l'eau terrestre, venant terminer ce poème prononcé par le jardin Ḍahar, consacré à son auto-panégyrique. Ici cette idée d'abondance est exprimée à travers l'adjectif « ṭāmī » (طامي), qui littéralement vient désigner la nature d'une chose qui est *remplie* ou bien *gonflée* par la masse d'eau :

« (...) *Ma forteresse est haute et élevée, elle est pour moi une défense contre les ennemis. L'eau qui coule dans ma rivière est débordante, elle ruissèle du paradis éternel (...)* »¹³⁹

Dans ce passage nous retrouvons aussi un autre élément intéressant : l'idée d'une eau douce terrestre provenant du Paradis en contraposition à une eau salée d'origine terrestre. Il s'agit en effet d'une conception très répandue dans plusieurs civilisations et qui fait partie des

¹³⁷ FOULON 2011, p. 244-245.

¹³⁸ En plus des racines relevées dans notre analyse, nous pensons par exemple aux racines « z-h-r » et « z-r-q », dotées elles aussi du sème « brillance » et attribuant à l'eau ces mêmes caractéristiques de limpidité, pureté et brillance.

¹³⁹ (...) « وحصني شامخ سامي من الأعداء لي حامي / ونهري مأوه طامي جرى من جنة الخلد (...) »
Ibid.

croyances sur l'existence dans l'univers de deux mers, ou plus généralement, de deux sources d'eau, l'une salée et l'autre douce. Cette croyance, dont nous parlerons de manière plus approfondie, se fonde sur des très anciennes cosmogonies présentes dans plusieurs civilisations de l'aire moyen-orientale et de la Mésopotamie. Des Sumériens aux Babyloniens, en passant par les Israélites, cette conception de l'univers, très complexe et présentant plusieurs variantes, sera reprise dans le Coran. Parmi les différentes interprétations données sur la localisation de cette source d'eau douce il y aurait celle selon laquelle elle serait d'origine céleste. L'image des rivières sur la Terre serait donc en relation avec le Paradis. Toutefois dans la version la plus ancienne du mythe toute source jaillissant sur la terre proviendrait du sous-sol de la surface terrestre. La terre reposerait sur une nappe d'eau douce qui jaillirait par les puits et les sources et elle serait entourée, telle une île, par les eaux de la mer. Cette même image est reprise dans ce passage prononcé par al-Rawḍa à propos des sources d'eau présentes dans ses jardins :

*« (...) Mes jardins sont des jardins au-dessous desquels ruissellent les rivières (...) »*¹⁴⁰

A ce propos il est intéressant de citer un passage tiré de la « Mufāḥara bayn Ġibla wa Ibb » de l'auteur Maḥmūd b. Ḥusayn b. 'Abdallāh al-Iriyānī (m. 1331/1912) dans lequel nous assistons au débat entre les deux villes voisines de Ibb et de Jibla, situées dans les montagnes occidentales du Yémen. Dans ce passage la ville de Jibla en déclamant ses beautés paysagères fait mention explicite de deux rivières qui entourent la ville. Il s'agit ici d'une caractéristique géographique confirmée par plusieurs sources et il n'y a pas de doute sur l'existence réelle de ces deux rivières. Toutefois cette caractéristique ne peut pas nous laisser indifférent sans nous faire penser à ce mythe cosmogonique sur l'existence de deux sources d'eau dans le cosmos. Nous lisons :

« La ville de Ġibla prononça sa supériorité sur la ville d'Ibb et prolongea son discours en arguant qu'elle est une ville célèbre et que grâce à sa vertu elle est devenue une ville mentionnée. Elle est bordée (entourée) de deux sources d'eau qui éloignent du cœur la soif, il n'y a rien de comparable à cette ville dans le domaine de l'eau et de l'air, que Dieu la protège ! Ni le Caire, ni Bagdad, ni Āzāl¹⁴¹ n'ont, en termes de beauté, rien de semblable à

¹⁴⁰ (...) وجناتي هي الجنات التي تجري من تحتها الأنهار (...) "

Ibid.

¹⁴¹ Il s'agit de l'un des noms désignant la ville de Sanaa.

ce jardin vert, florissant, merveilleux et lumineux. Son air il n'y en a pas un deuxième, Dieu l'a ornée (embellie) de deux rivières (qui y coulent), et si on disait que son eau est meilleure que l'eau de l'Euphrate, ce serait une affirmation juste car c'est une eau légère et pure comme des perles nacrées
 ».¹⁴²

Dans ce passage nous retrouvons plusieurs éléments qui viennent confirmer nos analyses avancées plus hauts sur le statut de sources d'eau dans ces descriptions. Si dans l'exemple examiné plus haut nous avons vu que l'eau était associée à l'axe du goût, ce dernier est à nouveau évoqué ici. Mais l'eau n'est pas le simple remède contre la soif ; elle a surtout la propriété d'apaiser la soif du cœur, de l'esprit (يجلي بها القلب من الصداء). Cette source d'eau pure et cristalline qui coule dans ce jardin possède aussi une valeur médicale et thérapeutique et elle est source de réconfort pour l'attristé. Mais ce n'est pas la seule caractéristique de cette eau. Dans la description des deux sources qui entourent la ville, Jibla fait encore une fois mention d'une eau légère (خفيف), pure (صافي) et elle est en plus mise en comparaison avec des perles à la couleur nacrée (كأنه لآلي الأصداف). Tous ces éléments confirment l'idée d'une blancheur liée à une certaine idée d'éclat et de brillance qui caractérise dans l'imaginaire descriptif arabe l'eau des rivières et des sources des espaces verts.

Mais ce passage attire notre attention aussi pour la présence, dans cette représentation paysagère, de deux rivières. Au-delà de la réalité géographique et environnementale de la ville de Jibla concernant la présence réelle de ces deux rivières, information d'ailleurs avérée par les sources¹⁴³, ce passage nous rappelle le mythe des deux mers ou des deux sources d'eau, l'une d'eau douce, l'autre d'eau salée. Etant donné le renvoi à cette conception cosmogonique dans plusieurs passages de nos textes, comme dans les citations examinées plus haut, il nous paraît essentiel de présenter les grandes lignes caractérisant ce mythe. Cette conception selon laquelle il existerait dans l'univers deux mers, n'est pas proprement arabe ni exclusivement coranique. Cette conception remonte en effet aux anciens mythes des cosmogonies sumériennes. D'après ces mythes, la Mésopotamie reposait sur une immense nappe d'eau douce, qui en sourdrait par les puits est les sources, et qu'elle était entourée, telle une île, par des eaux amères de la mer, ces dernières appartenant à l'hémisphère supérieur.¹⁴⁴ Le même

¹⁴² " لسان حال جبلة يقول / فخرًا على إب به يطول / بأنها مدينة مشهورة / وهي بفضلها غدت مذكورة (...) وإنها حفت بنهري ماء/ يجلي بها القلب من الصداء / ما مثلها في الماء والهواء / أعيذها بالله والأسماء / ما مصر ما بغداد ما آزال / ليس لها في حسنها مثال / ما هي إلا روضة نضيرة / زاهرة بديعة منيرة / هواؤها ليس له من ثاني / زينها الرزاق والنهران / لو قيل إن الماء فيها فضل / ماء الفرات كان قولاً يعدل / لأنه الماء الخفيف الصافي / كأنه لآلي الأصداف "

AL-IRIYĀNĪ 1987, p. 477-478.

¹⁴³ AL-AKWA' 2009, vol. 1, p. 34. Jibla est appelée « la ville au deux rivières » (تسمى جبلة ذات النهرين)

¹⁴⁴ BOTTERO 1987, p. 264-265.

mythe se retrouvera plus tard aussi chez les Babyloniens lesquels introduisent pour la première fois la distinction entre une mer femelle et une mer mâle, distinction qui perdurera dans les autres variantes du mythe dans les siècles à venir. Selon ces derniers et d'après leur cosmogonie, avant même que les dieux n'existent, il n'y avait rien qu'une immense étendue aqueuse, ce qui confirme encore une fois cette croyance très répandue et très ancienne de l'existence de l'élément eau avant même l'acte créateur divin. D'après ce mythe, cette interminable étendue aqueuse était présentée comme l'interminable accouplement de la déesse Tiamat, femelle, personnification de l'eau salée de la future Mer, et de son mâle, le dieu Apsû, l'Eau douce, de celle qui serait la future nappe souterraine, à l'origine des lacs, des sources, des rivières, des puits et autres points d'eau douce. Ces eaux divinisées et anthropomorphisées seront par la suite séparées par deux meurtres le premier perpétré par Ea qui tue Apsû, le second accompli par Marduk qui tue Tiamat. Dans le but de former l'univers, Marduk coupera les membres de Tiamat, la partie supérieure de cette dernière formera la voûte céleste. Cette interprétation confirmera l'existence d'une eau supérieure, salée et d'une eau inférieure douce.¹⁴⁵ Cette même vision est reprise dans le livre de la Genèse (I,7), lequel fait mention d'eaux supérieures et d'eaux inférieures, séparées encore une fois par le firmament. Dans le Coran nous ne retrouvons plus cette distinction entre mâle et femelle et les deux types d'eaux se retrouvent identifiées à travers le duel masculin « baḥrān » (بحران), les deux mers. Il est intéressant de souligner qu'avec l'arrivée des monothéismes le combat des dieux mésopotamiens contre une mer déesse primordiale, a été remplacé par l'acte créateur d'un Dieu unique qui mélange, puis sépare les deux mers :

« C'est Dieu qui a fait confluer les deux mers : l'une est douce, agréable au goût ; l'autre est salée, amère. Il a placé entre les deux une barrière, une limite infranchissable » (25,53)

Plusieurs versions existent sur le mythe des deux mers dans la tradition arabo-musulmane. Nous savons par exemple que d'après une tradition Dieu aurait créé à partir de l'eau douce (الماء العذب) le paradis et de l'eau salée et amère (الماء الملح الأجاج) l'enfer.¹⁴⁶ D'après d'autres versions, les deux eaux seraient à l'origine même de l'existence du bien et du mal dans la création de Dieu, la première, étant l'eau paradisiaque et la seconde amère, l'eau infernale. Lorsque le Créateur créa l'humanité, il fit un plasma à partir de terre mélangée à de l'eau douce de l'Euphrate (même si plusieurs sources mentionnent le Tigre) et à de l'eau salée.¹⁴⁷ Il

¹⁴⁵ AGINA 1994, p. 253.

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Ibid., p. 254.

est plus difficile en revanche d'identifier la localisation de ces deux mers étant donné le grand nombre de versions du même mythe. En réalité il n'y a pas de doute que la mer d'eau salée dans le Coran soit une eau terrestre. En revanche la localisation de l'eau douce n'est pas explicitée et a fait l'objet d'interprétations différentes. Dans les mythes de la création cette eau douce serait une mer céleste à partir de laquelle le Paradis même aurait été créé, selon d'autres, elle serait l'eau des grands fleuves en opposition à l'eau salée de la mer. Nous remarquons cette thèse dans l'explication donnée par H. Toelle :

« Deux conceptions apparemment divergentes s'affrontent à propos de la mer d'eau douce. D'après les commentaires cités par Ṭabarī, les uns considéraient qu'elle était formée des grands fleuves – et notamment du Tigre ; les autres, auxquels se rallie Ṭabarī lui-même, y voyaient par contre une mer céleste. Autrement dit, les uns distribuaient les deux mers sur un axe horizontal, en opposant, à l'instar des Sumériens, les grands fleuves à la mer ; les autres les distribuaient sur un axe vertical, en opposant, à l'instar des Cananéens et des Israélites, une mer céleste d'eau douce à la mer terrestre d'eau salée. Dans la première version, le *barzaḥ* (séparation) se situe à l'embouchure du Tigre dont les eaux ne se mêleraient pas avec celles, amères, de la mer : il y aurait même entre elles « comme un fil blanc » (*miṭl al-ḥayṭ al-abyaḍ*) ; dans la seconde vision, le *barzaḥ* est considérée comme n'étant rien d'autre que la terre sèche (*yabas*) ou encore la Péninsule arabique. Quant à la troisième vision, selon laquelle les deux mers seraient respectivement le *baḥr al-fāris* et le *baḥr al-rūm*, elle semble n'être, en fin de compte, qu'une variante de la première : en effet, d'après Yāqūt, le terme *baḥr al-fāris* aurait désigné l'« embouchure du Tigre » depuis Mukrān jusqu'à 'Abbādān puis, dans une perspective plus large, le Golfe Persique ; le *baḥr al-fāris* serait dès lors la « mer d'eau douce ». Le terme *baḥr al-rūm*, lui, désigne, on le sait, la Méditerranée et représenterait donc la « mer d'eau salée » »¹⁴⁸

Dans son étude sur l'identification de cette source d'eau douce H. Toelle interroge plusieurs passages et interprétations du Coran. Elle montrera que, dans le texte sacré, les rivières et les sources sont d'origine céleste, reprenant cette vision mixte verticale et horizontale. D'après la chercheuse il faudra en conclure que dans l'imaginaire des contemporains du prophète, il

¹⁴⁸ TOELLE 1999, p. 124-125.

existait une importante masse d'eau, localisée dans le ciel, qui servait comme « réservoir d'eau douce », « ce qui, soit dit en passant, finit par faire beaucoup d'eau dans l'espace paradisiaque et confirme le caractère aquatique de celui-ci »¹⁴⁹. D'après cette interprétation, la « mer d'eau douce », pendant des courtes périodes, se déverserait sur la terre, en prenant donc la figure de rivières et des fleuves. Cela transférerait donc, pour un laps de temps limité, la distribution verticale des eaux en une distribution mixte, à la fois verticale et horizontale.¹⁵⁰

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 126.

¹⁵⁰ Pour une présentation plus approfondie de cette conception cosmogonique et plus précisément sur la conception des « deux mers » nous renvoyons à TOELLE 1999, p. 122-131.

CHAPITRE II : Éléments descriptifs de la nature

1. Descriptions d'une nature printanière.

1.1. Les « saisons » dans l'univers yéménite.

Les saisons privilégiées à l'intérieur des représentations paysagères de ces *munāẓarāt* sont le printemps et l'automne. Cet élément n'est pas surprenant car ces deux saisons, si différentes et en opposition dans notre culture occidentale, sont en réalité positionnées sur un axe de similitude et de complémentarité dans l'imaginaire arabe où les deux saisons semblent parfois acquérir le même statut et les mêmes connotations positives. Toutefois avant même d'entrer dans une analyse plus approfondie des saisons nous devons souligner que la répartition de l'année n'est pas la même dans tout le monde arabe et celle-ci varie en fonction des aires géographiques prises en examen, des époques historiques et de différents calendriers ou almanachs adoptés. En effet, la répartition de l'année selon le modèle classique d'un cycle de quatre saisons adopté par les savants Arabes est d'origine grecque¹. Ce modèle divise l'année en printemps « rabī' » (ربيع), été « ṣayf » (صيف), automne « ḥarīf » (خريف) et hiver « šitā' » (شتاء) et cela en fonction de l'entrée du soleil dans la première constellation zodiacale de chaque saison. Pour les astronomes l'année commençait avec l'entrée du soleil dans le zodiaque du Bélier « ḥamal » (حمل) lors de l'équinoxe de printemps. Les auteurs Arabes, comme al al-Mas'ūdī (m. 345/956) par exemple, suivirent également cette tradition grecque, qui associait chaque saison à une période de la vie de l'homme². Selon cette conception, le printemps représente l'enfance « ṭufūliya » (طفولية), l'été le jeunesse « šabāb » (شباب), l'automne la maturité, l'âge mûr « kuhūla » (كهولة) et l'hiver la vieillesse, la sénilité « šayḥūḥa » (شيخوخة) ou « 'aḡūz » (عجوز). Cette conception trimestrielle de l'année n'est donc pas originaire de la culture des Arabes anciens qui comme nous le verrons par la suite est caractérisé par une répartition de l'année forte différente. En revanche les Arabes de la péninsule arabique développèrent différentes conceptions concernant les saisons et n'utilisèrent le modèle grec des quatre saisons qu'après leur contact avec la science grecque. Les bédouins de l'époque préislamique par exemple divisaient l'année en saisons en s'appuyant avant tout sur les changements climatiques et en particulier en se basant sur les épisodes pluvieux qui intervenaient tout au long de l'année et qui déterminaient les cycles des cultures³. Contrairement à la conception grecque, pour les bédouins l'année commençait avec les pluies d'automne, moment favorable pour se rendre dans le désert à la recherche des

¹ VARISCO 1994, p. 83.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

pâturages⁴. Nous analyserons la fonction de ces pluies dans la répartition de l'année et des cycles saisonniers dans le paragraphe suivant. Nous montrerons aussi comment ces pluies ainsi que leurs noms découlent de l'ancien système des « anwā' » (أنواء) dont les lignes générales seront exposées plus bas. Pour l'instant arrêtons-nous au modèle grec de quatre saisons également adopté par les Arabes et présent en littérature. En effet, dans son étude sur les représentations paysagères dans la poésie andalouse d'Ibn Ḥafāḡa (m. 533/1139) Brigitte Foulon montre dans une partie consacrée aux valeurs accordées aux saisons que ce modèle des quatre saisons est aussi adopté dans la poésie andalouse médiévale. Cependant, dans ces représentations les seules saisons présentes sont l'hiver qui, sans être absent, ne tient pas le premier rôle, et surtout le printemps. Pour expliquer l'absence de descriptions des paysages estivaux mais surtout automnaux, la chercheuse s'appuie sur un poème d'al-Ṣanawbarī pour expliquer les valeurs axiologiques accordées à ces saisons qui d'après l'auteur sont aussi au nombre de quatre. Nous lisons :

« L'examen d'un poème d'al-Ṣanawbarī, dans lequel celui-ci associe chacune des saisons à un état de la Terre, va nous permettre de mieux saisir les raisons du mépris dans lequel est tenu l'automne. Cette composition vise à mettre le Printemps en valeur, puisque, durant cette période, la terre est « un joyau » (« *yāqūta* »). De ce fait, les traits spécifiques attribués aux autres saisons, sont construits de manière à s'opposer à la vision idyllique printanière (...). Plus surprenant est par contre la mise en relation de l'automne avec une Terre « dénudée » (« *'aryāna* »). Cette saison semble associée à l'état ultime de la végétation, le soleil et la sécheresse de l'été ayant fait leur œuvre ; il ne reste alors plus aucun attrait à la Terre, qui, nue, est vue, comme une terre morte ».⁵

L'automne, par ailleurs, est aussi connoté de manière très positive dans nos descriptions et le terme « ḥarīf » (خريف) revient à plusieurs reprises dans notre corpus. Comprendre la valeur accordée à cette période de l'année par les Arabes nous semble de première importance pour saisir ces occurrences dans toute leur profondeur. Plusieurs éléments dans nos textes sont construits selon un schéma qui fait de l'automne un moment de renaissance de la nature :

« En effet, cette saison n'est pas a priori dénuée d'atouts, que nous nous référerions aux représentations nées en Arabie, où cette période, marquée par

⁴ *Ibid.*, p. 84.

⁵ FOULON 2011, p. 132-133.

un épisode pluvieux, était considérée comme un second printemps, donc valorisé sur le plan axiologique (...) »⁶

Pour le comprendre nous devons considérer la répartition du temps et des saisons dans une aire spécifique comme celle d'Arabie et surtout du Yémen, et cela à travers l'analyse des événements pluvieux, caractéristique centrale dans la région en question pour la répartition de l'année, mais aussi le système des « anwā' » (أنواء) et des mansions lunaires, « manāzil al-qamar » (منازل القمر), qui sont à la base de leur fonctionnement.

1.1.1. Le système des « anwā' » (أنواء) et les mansions lunaires, « manāzil al-qamar » (منازل القمر)

« Pour en dire quelque chose de censé [sur les luminaires célestes] (...) il nous faudrait avoir une connaissance plus précise de la vision que les Arabes du VII^e siècle avaient de la « course » de ces corps célestes qui naviguent de nuit dans le ciel inférieur, portent des noms plus ou moins suggestifs, possèdent leurs « tours fortifiées » (*burūğ* : les signes du Zodiaque) et leurs « campements » (*manāzil* : les mansions de la lune et du soleil) et ont des lieux précis pour se lever et se coucher – toutes choses qui devaient être limpides pour un Arabe de l'époque, mais qui nous sont peu familières à nous, citadins du XX^e siècle, issus d'une autre culture ».⁷

Le système des « anwā' » (أنواء) est un système de comput des Arabes bédouins de l'époque préislamique. Le terme au singulier « naw' » (نوء) désigne le coucher acronyque d'une étoile ou d'un astérisme et le lever héliaque de son opposé ; par extension, il s'applique à une période de temps et dans la langue du bas moyen âge et de l'époque moderne, il désigne également « nuage, pluie, orage » à cause du rôle pluvieux accordé aux étoiles considérées. Au pluriel, ce terme désigne l'ensemble du système basé sur le coucher acronyque et le lever héliaque d'une série d'étoiles ou d'astérismes.⁸ Pour comprendre le fonctionnement de ce système l'EI nous informe que :

« Pour apprécier la marche du temps, les anciens Arabes possédaient un système (...) qui peut se résumer de la façon suivante : d'une part, le coucher acronyque d'une série d'étoiles ou d'astérismes marquait le début

⁶ FOULON 2005, p. 151.

⁷ TOELLE 1999, p. 142.

⁸ PELLAT 1960, p. 539.

de périodes appelées *naw'*, mais à l'intérieur desquelles le *naw'* proprement dit durait de 1 à 7 jours. C'étaient les étoiles elles-mêmes qui provoquaient la pluie, et on les invoquait au cours de l'*istiskā'* ; la connaissance de ces *anwā'* permettait à des Bédouins spécialisés de prévoir l'état de l'atmosphère pendant une période donnée. D'autre part, le lever héliaque de la même série d'étoiles ou d'astérismes, à six mois d'intervalle, jalonnait l'année solaire en déterminant un nombre de périodes probablement voisin de 28. Les dictons qui ont subsisté permettent de penser que c'était là la base même du calendrier »⁹

Toutefois dès avant l'Islam les Arabes avaient appris des Indiens (une origine babylonienne a été parfois envisagée) à distinguer les « stations » ou « mansions » de la lune, appelées « *manāzil al-qamar* » (منازل القمر), ces derniers constituaient un système de 28 étoiles, astérismes ou endroits dans le ciel près desquels la lune se trouve dans chacune des 28 nuits de sa révolution mensuelle¹⁰. Ce système des mansions lunaires a été adopté par les Arabes, à travers des canaux encore inconnus, à l'époque préislamique et il figure dans le Coran (10,5 ; 36,39)¹¹. Les Arabes en s'apercevant que la liste des mansions correspondait grosso modo à leur propre liste d'« *anwā'* », ne tardèrent pas à combiner les deux notions et à aménager leurs « *anwā'* » pour les faire cadrer avec les « *manāzil* ». Ils divisèrent le zodiaque solaire en 28 parties égales de 12° 50' d'arc environ ; ainsi, les 28 « *anwā'* » rendus identiques aux 28 « *manāzil* » sont déterminés par 28 étoiles ou astérismes formant 14 paires et marquant le début de 27 périodes de 13 jours et d'une de 14.¹² Il est difficile de dater avec précision ces modifications mais celles-ci s'achevèrent sans doute après l'Islam, le passage d'un système à l'autre ayant été favorisé par le développement de l'astronomie. Le système ancien des « *anwā'* » se perpétua toutefois dans certaines tribus bédouines mais aussi dans les ouvrages spécialisés de quelques lettrés. Quant aux mansions lunaires proprement dites, combinées avec le système des « *anwā'* » qu'elles ont intégré, elles ont été souvent utilisées par des astrologues et autres pour divers systèmes de divination. Parfois elles étaient gravées avec d'autres données concernant le calendrier et l'astrologie au dos de nombreux astrolabes islamiques et de quelques occidentaux.¹³ Grâce à la traduction latine d'ouvrages arabes, la liste de ces 28 mansions et de leurs noms arabes furent connus de l'Europe médiévale à partir de la fin du IV^e/X^e siècle et elles furent largement utilisées à des fins divinatoires. Nous

⁹ *Ibid.*

¹⁰ KUNITZSCH 1991, p. 358.

¹¹ *Ibid.*

¹² PELLAT 1960, p. 539.

¹³ KUNITZSCH 1991, p. 359.

savons aussi que des listes des 28 mansions avec leurs noms arabes figurent également dans des textes astrologiques byzantins¹⁴. Nous signalons enfin que la connaissance de ces 28 mansions lunaires a survécu jusqu'à nos jours, et des calendriers agricoles établis d'après elles existent toujours dans diverses régions du monde arabophone.¹⁵

1.1.2. Les épisodes pluvieux au Yémen et leur fonction dans la répartition de l'année

Cette brève présentation sur les mansions lunaires et sur l'ancien système des « anwā' » est essentielle pour la compréhension des événements pluvieux et de leur fonction dans la répartition du temps. Cet élément nous permettra également de comprendre d'une manière plus exacte à quoi correspondent réellement les notions de printemps et d'automne, ou mieux des termes « rabī' » et « ḥarīf », dans une région comme celle du Yémen, de sortir d'une conception qui tend à considérer l'année comme la succession de quatre saisons et de nous rapprocher au plus près de l'idée de répartition des saisons au Yémen, même si des variations sont bien attestées d'une région à l'autre. Les bédouins arabes de l'époque préislamique interprétaient la succession des saisons en fonction de facteurs climatiques qui marquaient l'alternance de périodes plus ou moins riches en eau et en pâturages. Cela à travers la succession de pluies marquant le passage d'une saison à l'autre. Dans ses études sur la terminologie de ces événements pluvieux en Arabie préislamique, le chercheur Daniel Martin Varisco montre comment la plupart des noms de ces pluies découlent de l'ancienne littérature des « anwā' » de la période préislamique et comment cette terminologie divisant les saisons en fonction de successions des pluies est surtout employée au Yémen, comme attesté dans plusieurs almanachs qui nous sont parvenus.¹⁶ Le chercheur présente dans ses études cette terminologie en s'appuyant sur les œuvres d'Ibn Qutayba (m. 276/889) ainsi que d'autres auteurs (tels Abū Ishāq al-Zağğāḡ (m. 311/923), Quṭrub (m. 206/821)), en montrant leur existence encore aujourd'hui dans le parler au Yémen. D'après le chercheur, les anciens « anwā' » préislamiques présentent un lien étroit avec la pluie, du moment que des épisodes pluvieux étaient étroitement liés au lever et au coucher de certaines étoiles¹⁷. Dans le *Lisān* nous lisons qu'il ne peut pas y avoir de « naw' » sans pluie et nous savons également que dans certains dialectes arabes le terme « naw' » est employé pour désigner la pluie ou plus généralement un épisode pluvieux. Cette idée est aussi implicite dans une tradition selon laquelle le prophète réprima une pratique ancienne qui consistait à adresser des prières et à invoquer les étoiles au lieu de Dieu pour qu'elles apportent de la pluie. Des idoles auraient

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Pour la liste complète des noms de ces 28 mansions lunaires (منازل القمر) nous renvoyons le lecteur à KUNITZSCH 1991, p. 359 et VARISCO 1994, p. 89-97 pour une présentation plus détaillée.

¹⁶ VARISCO 1987, p. 251-266 et VARISCO 1994, p. 106-111.

¹⁷ VARISCO 1987, p. 251.

même été érigées à la Ka‘ba et on les adorait afin qu’elles apportent de la pluie¹⁸. Il existe au moins neuf termes différents désignant des épisodes pluvieux spécifiques employé par les Arabes de l’époque préislamique et encore présents au Yémen. Ces termes sont liés à l’ancien système des « anwā’ ». Toutefois, nous signalons que très souvent les sources considèrent seulement deux événements pluvieux majeurs caractéristiques au Yémen :

« There are two main rain periods in Yemen : a minor one in early spring and a major one in late summer. This fact was widely noted in the early Arabic texts (...). The thirteenth-century traveler Ibn Baṭṭūṭa remarked that the rain in Ethiopia, Yemen, and India fell in summer, an obvious reference to the summer monsoon so important to travel in the Indian Ocean »¹⁹

Les neuf termes désignant ces épisodes pluvieux d’origine préislamique, et présents dans le système des « anwā’ », sont attestés dans un almanach yéménite composé par le troisième sultan de la dynastie rasoulide, prénommé al-Malik al-Ašraf (m. 696/1296), grand savant dont plusieurs ouvrages nous sont parvenus.²⁰ Les noms de ces événements pluvieux, dont la plupart sont encore employés aujourd’hui au Yémen, sont les suivants :

« Dafa’ī » ou « daṭa’ī ». Le « dafa’ī » indique une pluie qui se produit juste après un moment de forte chaleur. Selon certaines sources il s’agit de la première chaleur après le froid de l’hiver. « Dafa’ī » serait en outre l’équivalent d’un autre terme, « daṭa’ī », employé aujourd’hui au Yémen dans le sens de printemps. Ce même terme est dans certains cas employé au Yémen pour désigner un événement pluvieux qui a lieu pendant le printemps²¹. Le deuxième terme est « ḥamīm » (حميم). Tout comme le nom précédent, ce terme indiquerait d’une manière générale une pluie qui a lieu après un épisode d’intense chaleur. Le « ḥamīm » (حميم) désigne plus exactement la pluie qui tombe pendant la saison d’été nommée « qayz » (قيظ), caractérisée par une forte canicule dans les basses terres du Yémen. L’identification exacte de cet événement pluvieux varie toutefois d’un pays à l’autre. Dans les almanachs yéménites médiévaux cette pluie tombait vers la fin de « Ayyār » et le début de « Ḥaṣīrān », ce qui correspond en gros à la mi-juin du calendrier grégorien. Toutefois le nom de cette pluie est couramment employé au Qatar dans les almanachs contemporains pour indiquer une saison allant de la mi-juin à la mi-août, tandis qu’en Oman il désigne le début du mois d’avril. L’identification de cette période au Yémen reste plus compliquée car en dialecte yéménite le

¹⁸ *Ibid.*, p. 252.

¹⁹ VARISCO 1994, p. 106.

²⁰ *Ibid.*, p. 12-16.

²¹ VARISCO 1987, p. 256.

terme « ḥamīm » peut à la fois faire référence à une pluie d'été ainsi qu'à une pluie d'automne. Cette confusion découlerait de la désignation différente que tient le terme « ḥarīf » au Yémen. En effet, ce dernier désigne plutôt la dernière partie de l'été que l'automne proprement dit selon le modèle des quatre saisons, comme nous le verrons plus bas. Selon d'autres, ce terme, loin d'indiquer une période spécifique, pourrait être employé pour décrire n'importe quel épisode pluvieux de l'année. Toutefois le terme qui attire notre attention est le nom de « ḥarīf » (خريف) employé en tant que nom de pluie dans la péninsule arabique. Cet élément est important pour comprendre le sens donné dans notre corpus à la saison que nous désignons comme « automne ». En effet, en arabe classique, et d'après le système de répartition de l'année en quatre saisons, le terme « ḥarīf » désigne l' « automne ». Mais au Yémen ce même terme se réfère à l'été, et en particulier aux pluies de fin d'été²². C'est d'ailleurs avec cette exception que le terme « ḥarīf » était employé par certaines tribus de la période préislamique et ce n'est pas au hasard que d'après l'ancien calendrier hymiarite sudarabique par exemple, la période appelée « dū ḥarāf » désignait le mois d'août. Le terme « ḥarīf », en outre, renvoie au terme « ḥarf » (خرف), les deux termes sont construits sur la même racine. Comme déjà évoqué, le terme « ḥarf » est synonyme de « dīma » (ديمة) terme désignant une pluie légère mais continue et indique, d'après l'almanach du souverain rasoulide al-Malik al-Ašraf (m. 696/1296), la mousson d'été²³. Toutes ces informations nous aident à mieux comprendre la place accordée au désignateur temporel de « ḥarīf » (خريف) dans les descriptions paysagères de nos textes. Tout suggère l'idée d'une période se situant pendant la période estivale, au mois d'août en particulier, ou tout au plus à la fin de l'été. Ce terme est à considérer avant tout en relation étroite avec l'événement pluvieux, qu'est la mousson d'été, caractérisant l'aire géographique en question pendant cette période. Ce terme est également présent dans l'ancien système des « anwā' ».

Ainsi la notice que le *Lisān* consacre à ce terme vient confirmer cette théorie selon laquelle à l'origine le terme « ḥarīf » (خريف) désignait, plutôt que la saison automnale, un moment particulier de l'année caractérisé par des « pluies d'été » qui annoncent le début de l'hiver ; puis par synecdoque conceptuelle la saison en question. Signification que le terme garde encore aujourd'hui en langue arabe selon la répartition grecque de l'année en un cycle de quatre saisons. Nous lisons :

« Le nom « ḥarīf » désigne avant tout la pluie qui annonce l'arrivée de l'hiver. Abū Ḥanīfa nous dit : " à son origine, al-ḥarīf (l'automne) ne

²² *Ibid.*, p. 258.

²³ VARISCO 1994, p. 108-109.

désignait pas le nom de la saison mais le nom de la pluie d'été²⁴, ensuite ce nom a désigné la saison tout court" »²⁵

L'automne, « ḥarīf » (خريف), porteur de pluies, apparaît comme une saison de fertilité. Nous l'avons vu, ces pluies loin d'être dévastatrices ont, bien au contraire, une connotation très positive en tant que pluies qui tombent avec mesure, continues mais pas torrentielles et, surtout, fertilisantes. L'épisode pluvieux caractérisant cette période irrigue la terre en faisant sortir de celle-ci toute sorte de végétation. Cela explique la relation existant entre le nom de cette pluie/saison et l'idée de récolte qui y est associée. Ainsi nous lisons toujours dans le *Lisān* :

« Le « Ḥarīf » (l'automne) est l'une des saisons de l'année, il est formé de trois mois entre la fin des (mois) chauds et avant l'hiver ; il est nommé « ḥarīf » puisque pendant cette période on récolte les fruits »²⁶

L'automne serait donc désigné par le nom « ḥarīf » pour la simple raison que cette saison est consacrée à la récolte des fruits. Rappelons à ce propos, que le verbe « ḥarafa / yaḥrafu » (خرف / يخرف), de la racine d'où est formé le mot « ḥarīf » (automne) signifie *cueillir, récolter des fruits*.²⁷ Cet élément est très important car il explique ce pourquoi nous retrouvons dans les œuvres où les événements sont censés se dérouler pendant cette saison, des descriptions de fruits arrivés à maturation ainsi que les différentes références à leur récolte. Selon d'autres sources, en revanche, il s'agirait plus exactement de la récolte de dattes ; ce qui est tout à fait plausible car la récolte des dattes se situe entre la fin de l'été et le début de l'hiver²⁸. Dans le cas spécifique de notre corpus, cet élément pourrait justifier le rôle privilégié accordé au cep de vigne et à la description des raisins dans plusieurs de nos textes, étant donné que l'époque des vendages est l'automne. Enfin, le chercheur Daniel Martin Varisco souligne que d'après les almanachs yéménites médiévaux la pluie de « ḥarīf » (خريف) tombe en revanche à la fin du mois d'*Āb*, c'est-à-dire au début du mois de septembre.²⁹

²⁴ Nous soulignons que le terme employé dans le *Lisān* pour indiquer l'été dans cette citation est celui de « qayz » (قيظ). Ce terme désigne à l'origine la canicule de l'été, puis l'été tout court. Toutefois, d'après le calendrier hymiarite le « qayz » était l'équivalent du mois de juin. Pour des savants yéménites comme al-Hamdānī, en revanche, ce terme indique lui aussi une pluie qui tombe pendant le mois de *Tammūz* (juillet) et celui d'*Āb* (août). Voir à ce propos VARISCO 1994, p. 109.

²⁵ "والخريف أول ما يبدأ من المطر في إقبال الشتاء وقال أبو حنيفة : ليس الخريف في الأصل باسم الفصل وإنما هو اسم مطر القيظ ثم سمي الزمن به"

²⁶ "الخريف أحد فصول السنة وهي ثلاثة أشهر من آخر القيظ وأول الشتاء وسمى خريفاً لأنه تخرف فيه الثمار أي تجتني"

²⁷ On notera qu'au passif le même verbe signifie : *être arrosé par la pluie d'automne*, en relation avec la Terre, ce qui montre bien la notion de pluie qui est associée à cette racine.

²⁸ VARISCO 1987, p. 257-258.

²⁹ *Ibid.*, p. 258.

L'autre terme qui attire notre attention, et qui désigne lui aussi un événement pluvieux dans la Péninsule Arabique et au Yémen, est celui de « rabī' » (ربيع). L'analyse de ce terme nous permet d'ajouter des informations à la notion de « ḥarīf » (خريف), et de comprendre un peu plus en profondeur les valeurs qui y sont accordées. En effet, les deux termes, « rabī' » (ربيع) et « ḥarīf » (خريف), apparaissent étroitement liés l'un à l'autre. Le terme « rabī' » est le nom employé en arabe pour désigner le printemps selon le système de répartition de l'année en quatre saisons hérité des Grecs. En réalité ce terme recouvre des réalités différentes et possède plusieurs significations. Par exemple, selon une tradition deux périodes étaient appelées « rabī' » (ربيع) dans un système qui divisait l'année en six mois.³⁰ Dans ce système le « premier rabī' » correspondait à l'automne, « ḥarīf » (خريف), et le « second rabī' » à une période pouvant s'identifier avec le printemps. Cette dernière est très souvent appelée « ṣayf » (صيف) au Yémen comme nous le verrons. Cette interprétation est d'ailleurs expliquée dans la notice que le *Lisān* consacre au mot « rabī' » (ربيع), *printemps* :

« Le printemps est une partie de l'année. Parmi les Arabes, certains considèrent le « printemps » comme la saison où les fruits arrivent à maturité, c'est-à-dire l'automne (...) D'autres désignent par le nom de « premier printemps » la saison où les fruits arrivent à maturation, donc l'automne, et par le nom de « second printemps » la saison qui suit l'hiver et qui apporte les truffes et les fleurs »³¹

Selon cette tradition, les Arabes invitent le « printemps » au cœur même de ce qu'ils continuent à désigner couramment par « automne ». Contrairement à la connotation péjorative répandue dans la culture occidentale où l'automne puis l'hiver sont souvent associés à l'idée de mort, de caducité et de chagrin³², dans l'imaginaire arabe rien de cela n'apparaît. L'automne, ou « premier printemps », est une saison de vie, de fertilité et de régénération. Le

³⁰ *Ibid.*

³¹ " الربيع جزء من أجزاء السنة فمن العرب من يجعله من الفصل الذي يدرك فيه الثمار وهو الخريف (...) ومنهم من يسمي الفصل الذي تدرك فيه الثمار وهو الخريف الربيع الأول ويسمي الفصل الذي يتلو الشتاء وتأتي فيه الكمأة والنور الربيع الثاني (...)"

³² On pense par exemple au mythe grec de Perséphone ou pour les romains Proserpine, mythe qui est à l'origine du cycle des saisons. Proserpine est la fille de Cérès (ou Déméter) et Jupiter (Zeus en grec). Elle est la déesse des saisons. Depuis son enlèvement par Pluton, elle est Reine des Enfers. La mythologie raconte qu'elle a été enlevée par Pluton, dieu des Enfers qui l'a ensuite épousée, alors qu'elle ramassait des fleurs en compagnie de ses Océanides. Alors qu'il s'apprêtait à repartir sur son char, la nymphe Cyané, compagne de Proserpine, tente de la retenir. Comme Pluton (Hadès en grec) est le frère de Jupiter et Proserpine sa fille, on déduit que Pluton est en couple avec sa nièce. Cérès, apprenant la disparition de sa fille, serait partie à la recherche de celle-ci pendant neuf jours et neuf nuits. Apprenant enfin le nom du coupable grâce à Apollon, elle cessera alors de s'occuper des cultures sur terre pour montrer son indignation. Un accord aurait été conclu avec Pluton afin que la jeune déesse puisse retourner avec sa famille certaines périodes de l'année. Ainsi, elle passe six mois aux Enfers, le chagrin de Cérès causant la mort des plantes sur la terre (ce qui symbolise notre automne et notre hiver), puis six mois avec sa mère, la joie de celle-ci redonnant vie aux cultures (ce qui correspond à nos printemps et été). L'enlèvement de Proserpine peut être qualifié de mythe étiologique, à rapprocher du conte étiologique.

fait que cette saison, avec la pluie qui lui est associée, soit considérée comme formant un premier printemps, ne doit nullement nous surprendre dans une région telle que l'Arabie. Celle-ci ne peut en effet que saluer avec réjouissance et bénédiction l'arrivée de la pluie qui rafraîchit les terres rendues trop arides par les fortes chaleurs de l'été. L'automne est dès lors loué comme ce moment où la nature trouve un nouveau souffle et peut enfin se régénérer. Cette distinction en deux périodes appelées « rabī' » (ربيع) est également attestée dans le calendrier islamique. D'après Ibn Qutayba (m. 276/889) le terme « rabī' » (ربيع) désigne en réalité la pluie et il peut être employé pour désigner tout épisode pluvieux, alors que pour les bédouins ce terme indique les pâturages qui font suite à ce même événement pluvieux. D'après certains savants comme Ibn al-Ağdābī (m. 456/1077) le « rabī' » se situerait à la fin de l'été, « qayz » (قيظ). Enfin, dans certains almanachs médiévaux yéménites, le « rabī' » désigne une pluie qui tombe à la fin du mois *Tiṣrīn al-Awwal*, correspondant au début du mois de novembre.³³

L'autre événement pluvieux est le « ramaḍ » (رمض) ou « ramaḍī » (رمضي). Les deux termes dérivent de « ramaḍ » qui désigne la chaleur intense. Ce terme à l'origine du nom du mois islamique de « ramaḍān » (رمضان) désignait dans le calendrier lunaire-solaire arabe préislamique, le mois chaud d'été. « Ramaḍī » indiquerait les nuages ou la pluie se situant entre la fin d'été, « qayz » (قيظ) et le début de l'automne « ḥarīf » (خريف). D'après Ibn Qutayba (m. 276/889) il s'agirait de la pluie de « qayz » et elle serait la même chose que la pluie appelée « ṣayf » (صيف) dont nous parlerons plus bas. Dans les almanachs yéménites, en revanche, « ramaḍī » interviendrait vers la fin d'Ḥazīrān, c'est-à-dire, vers la fin du mois de juin.³⁴ Ensuite nous retrouvons le nom de « ṣayf » (صيف), sixième événement pluvieux caractérisant cette répartition de l'année. Nous savons que le terme « ṣayf » (صيف) désigne en général l'été, selon la répartition classique de l'année en quatre saisons. Toutefois au Yémen ce terme peut désigner le printemps. Cela est aussi le cas en Iraq, dans le Khorasan et pour certaines tribus de la période préislamique. Dans ce sens, en tant que pluie le « ṣayf » (صيف) tomberait pendant la saison du printemps.³⁵ Le septième terme est celui de « šitā' » (شتاء), aussi dit « šatawī » (شتوي). Toujours selon le modèle grec de répartition de l'année en quatre saisons, ce terme désigne l'hiver. Mais le chercheur Daniel Martin Varisco considère que dans une reconstruction abstraite de la succession des saisons au Yémen ce terme devrait techniquement correspondre à l'automne³⁶. Toutefois en tant que terme désignant la pluie, ce

³³ VARISCO 1987, p. 259.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 260.

³⁶ VARISCO 1994, p. 110.

terme, bien que présent dans l'ancien système des « anwā' », est absent dans les almanachs médiévaux yéménites et cela est lié au fait qu'il n'y a pas de pluie d'hiver dans cette région.³⁷ Nous retrouvons ensuite le terme de « walī » (ولي), terme qui désigne au Yémen une pluie spécifique qui tombe vers la fin du *Tiṣrīn al-tānī*, c'est-à-dire au début du mois de décembre.³⁸ Enfin, le neuvième et dernier terme qui vient clôturer cette liste de noms des événements pluvieux dans la Péninsule Arabique et au Yémen est celui de « wasmī » (وسمي). Il s'agit d'un événement pluvieux très connu dans la Péninsule Arabique et cela depuis la période préislamique. Son nom découle de l'image d'une pluie qui, en tombant, « marque » (*yasimu*) la Terre avec la végétation et les plantes. Il s'agit du premier épisode pluvieux de l'année après les journées de canicule de l'été. Toutefois, au Yémen, cet événement pluvieux intervient en concomitance avec le printemps, comme attesté dans l'almanach du sultan rasoulide al-Malik al-Ašraf (m. 696/1296).³⁹

1.2. Astronomie et agriculture au Yémen.

Nous avons remarqué qu'il existe une relation profonde entre l'astronomie et l'agriculture au Yémen dans la manière d'apprécier la succession du temps et la répartition du cycle annuel. Le Yémen possède une très riche tradition agricole et étant donné les variations géographiques et environnementales profondes existant d'une région à l'autre de ce pays il n'existe pas un système unique d'agriculture caractérisant le pays dans sa totalité. Par exemple, dans les régions côtières de la Tihāma la principale forme de culture est basée sur le crues saisonnière des oueds. Ces inondations sont le résultat de deux principaux épisodes pluvieux intervenant au Yémen, le premier au début du printemps, le second à la fin de l'été. Dans les zones montagneuses, en revanche, il y a une prédilection pour la culture en terrasse, caractérisée par la présence de terrasses littéralement creusées dans les pentes de ces chaines. L'agriculture dépend bien évidemment de l'eau qui tombe du ciel et c'est la raison pour laquelle les rythmes de l'agriculture au Yémen tournent tous autour des événements pluvieux, ces derniers, nous l'avons vu dans le paragraphe précédent, caractérisant le cycle des saisons au Yémen. Les différences climatiques dans ces régions variées du Yémen dépendent de plusieurs facteurs, comme l'altitude, les vents, l'impact régional du système des moussons et les variations annuelles des événements pluvieux. C'est pour cette raison que l'attention des paysans et agriculteurs de chaque partie du Yémen portait avant tout sur l'arrivée des pluies ce qui pouvait donner lieu à des calendriers régionaux qui différaient beaucoup d'une localité à une autre. Pour ce faire, la chose la plus pratique, pour ces agriculteurs, était l'étude de

³⁷ VARISCO 1987, p. 260.

³⁸ *Ibid.*, p. 261.

³⁹ *Ibid.*, p. 262 et VARISCO 1994, p. 111.

l'horloge naturelle de la voûte céleste, basée sur l'observations continue des positions et des mouvements des étoiles. A partir de cela les yéménites ont développé des calendriers astraux afin de définir les saisons et les cycles agricoles appelés « *ma'ālim al-zirā'a* » (معالم الزراعة), littéralement les *marques* ou *marqueurs agricoles*.⁴⁰ Il s'agit d'un système regroupant vingt-huit périodes astrales, lié à l'autre système, bien plus connu, des « *manāzil al-qamar* » (منازل القمر), les *stations lunaires* de l'astronomie arabe, lui aussi divisé en vingt-huit périodes. Plusieurs versions de ce calendrier astral sont attestées, toutefois la version la plus ancienne qui nous est parvenue remonte à une période relativement tardive, et elle se trouve à l'intérieur d'un poème de l'auteur al-Ḥasan b. Ḡābir al-'Affārī (m. 1122/1710).⁴¹ Cela ne veut pas dire pour autant que d'autres textes de même nature n'ont pas été conçus à une époque antérieure. Au contraire il semblerait que la théorisation même de ce type de calendrier serait d'une matrice beaucoup plus ancienne⁴². Cela d'autant plus qu'à l'époque médiévale nous retrouvons un corpus très riche de textes portant sur des questions d'astronomie et d'agriculture. Cette richesse est aussi le résultat d'un grand intérêt et sensibilité de la part des Rasoulides pour la promotion et la divulgation des arts et des sciences.

« In Yemen today there are two main star calendars recognized throughout the country. One of these is an ancient calendar based on the conjunction of the moon and the Pleiades, and the other is a system of twenty-eight agricultural marker stars (*ma'ālim al-zirā'a*) linked to the astronomical model of the lunar station. No reference is made to the first system in the Rasulid texts, although it was undoubtedly in use at the time (...). The second system is not described in its present form, but several of the local star name scan be found in the almanac »⁴³

Daniel Martin Varisco fait ici mention de l'almanach du sultan rasoulide al-Malik al-Ašraf (m. 696/1296), évoqué plus haut, dans lequel il dresse une liste de pluies nous permettant d'avoir une idée plus précise de la répartition de l'année au Yémen. Ces événements pluvieux sont liés au système des « *anwā'* » donc au coucher acronyque d'une étoile ou d'un astérisme. Le but ultime de cet almanach est encore une fois agricole. Il est important de souligner qu'une riche tradition en mathématiques et en astronomie se développera au Yémen justement sous le patronage des sultans Rasoulides. Ces connaissances en astronomie reposent

⁴⁰ VARISCO 1993, p. 120.

⁴¹ *Ibid.*, p. 121.

⁴² *Ibid.*

⁴³ VARISCO 1994, p. 82.

essentiellement sur la connaissance des « anwā' », des mansions lunaires mais aussi sur l'étude et l'observation des douze constellations du zodiaque, connues sous le nom de « burūğ » (بروج). Celles-ci sont fondamentales dans les almanachs rasoulides pour comprendre les débuts de dates de chaque saison en fonction de l'entrée du soleil dans un espace zodiacal donné.⁴⁴ De plus, dans la tradition scientifique des signes zodiacaux, chaque signe, aussi bien que chaque planète, joue un rôle central dans le système des humeurs. En plus des constellations du zodiaque et des stations lunaires, nous retrouvons dans la science astronomique de l'époque telle qu'elle apparaît dans les almanachs rasoulides, des connaissances profondes concernant le lever et le coucher des principales étoiles, « nuğūm » (نجوم) et constellations, « šuwar » (صور) nommés parfois avec des noms proprement yéménites par rapport aux noms officiels de l'astronomie islamique⁴⁵. Ce qui nous intéresse ici c'est de souligner qu'à chaque lever d'une constellation correspond une pluie spécifique qui est à son tour liée à un événement agricole majeur.

2. La figurativité visuelle

Nous voulons maintenant porter notre attention à la figurativité visuelle et à l'univers sensible, en essayant de voir la manière dont ce dernier est vu et perçu, à travers la description paysagère, dans la culture yéménite et plus généralement dans la société arabo-musulmane. Il s'agit ici d'une tâche très difficile à laquelle nous essaierons de porter, en interrogeant notre corpus, notre humble contribution. Il nous paraît qu'un point essentiel est celui du statut de la lumière dans la perception visuelle du monde sensible. En effet, comprendre le rôle accordé à la lumière dans une société donnée est primordiale car c'est à travers elle que nous comprenons la manière dont le monde sensible est perçu. C'est grâce à la lumière que nous arrivons à distinguer les formes et les couleurs de ce monde sensible. Le thème de la lumière nous paraît d'une importance centrale, c'est la raison pour laquelle nous avons décidé d'y consacrer toute une partie de notre étude, dans la troisième partie de ce travail. En effet, certains textes de notre corpus abordent de plus près ce thème ; ce sera alors le moment de faire une analyse plus approfondie du rôle tenu par la lumière dans la culture yéménite et arabo-musulmane, et plus généralement, d'examiner le rapport d'antonymie *lumière/obscurité*, car parler de lumière revient bien entendu à évoquer conjointement l'obscurité. Nous montrerons ici comment la notion de lumière peut parfois être évoquée à travers l'évocation de la couleur blanche qui, douée de traits de brillance et de clarté, est tout de même apte à restituer dans certains passages l'idée d'une blancheur éblouissante

⁴⁴ *Ibid.*, p. 84.

⁴⁵ Pour une liste complète des noms de ces constellation et étoiles fixes ainsi que pour une présentation plus détaillée, nous renvoyons le lecteur à VARISCO 1994, p. 97-104.

caractéristique de la lumière. Dans cette partie nous nous proposons de faire quelques considérations sur le chromatisme en analysant les principales couleurs telles qu'elles ressortent des descriptions paysagères de nos œuvres. Ces couleurs se manifestent avant tout dans les représentations de l'espace jardin, mais elles peuvent aussi caractériser des espèces végétales spécifiques qui parfois sont les protagonistes de certains textes. L'analyse des couleurs nous conduira également à faire des considérations sur les minéraux et les pierres précieuses, car c'est aussi à travers leur évocation constante que les textes font très souvent allusion à certaines nuances chromatiques.

2.1. Le chromatisme

Aborder la question du chromatisme dans les représentations paysagères des *munāẓarāt* yéménites est une tâche extrêmement complexe car il nous est pratiquement impossible de déterminer quelles étaient exactement les couleurs perçues par les hommes des sociétés que nous étudions :

« La couleur est d'abord un fait de société. Il n'y a pas de vérité transtextuelle de la couleur, d'où le relativisme culturel de toutes les questions qui touchent à la couleur. Celles-ci ne peuvent pas s'étudier hors contexte, hors du temps et de l'espace. (...) Une couleur ne vient jamais seule ; elle ne trouve sa raison d'être, elle ne prend son sens que pour autant qu'elle soit associée ou opposée à une ou plusieurs autres couleurs »⁴⁶

L'étude des couleurs est l'un de ces domaines de recherche qu'il faut aborder avec beaucoup de prudence. En effet, les sociétés ont très souvent perçu de manière très différente le monde sensible qui les entourait, et leur vision des couleurs diffère sensiblement. A la distance de civilisations il faut aussi rajouter la distance historique dans le traitement de cette matière. Nous ne pouvons pas faire ici une étude exhaustive sur toutes les valeurs et sur les problématiques que les couleurs posent à l'intérieur de notre corpus. Nous nous bornerons à faire ici quelques considérations.

L'un des traits caractéristiques que nous relevons dans nos textes est la présence d'un nombre restreint de couleurs apparaissant dans ces descriptions. De plus, il s'agit presque toujours de teintes assez élémentaires. Nous retrouvons la même caractéristique dans la poésie andalouse médiévale, comme relevé par Brigitte Foulon dans son étude sur la description paysagère dans la poésie de l'auteur Ibn Ḥafāḡa (m. 533/1139). La chercheuse souligne en outre, en citant

⁴⁶ PASTOUREAU 2004, p. 113.

Umberto Eco, comment cette caractéristique est aussi partagée avec la culture latine.⁴⁷ Pour ce qui est de notre corpus, les principales couleurs que nous cernons sont le vert et le blanc avant tout, mais nous retrouvons également des occurrences ou des renvois directs ou indirects à la couleur noire, rouge mais aussi jaune et turquoise.

La première couleur que nous retrouvons dans ces représentations paysagères est le vert. Le vert est bien évidemment le symbole de la végétation, le vert est synonyme de nature. Le vert est dans notre corpus toujours connoté positivement. Ce dernier s'applique aux feuillages luxuriants des arbres et des arbustes sur le plan vertical, mais surtout, sur le plan horizontal, le vert représente cette « parure de la terre » décrite dans son moment de renaissance qui, comme nous l'avons vu, est souvent représentée par une étoffe de soie ou de brocart sur lesquels sont « brodés » des motifs, ces derniers à leur tour image des floraisons. La plupart de ces occurrences ont été déjà analysées dans la partie portant sur la parure de la Terre décrite comme une étoffe. C'est par exemple le cas dans l'œuvre « Mufāhara bayn Ġibla wa Ibb » de l'auteur Maḥmūd b. Ḥusayn b. 'Abdallāh al-Iriyānī (m. 1331/1912) :

*« Je suis une terre verte semblable à une mariée aux seins de vierge, une terre recouverte (ombragée) d'une étoffe verte brodée et dont les jardins sont tous recouverts d'un drap (tapis). Des jardins merveilleux et agréables où on trouve tout ce qui est bon et qui suscite l'admiration de l'œil qui les contemple »*⁴⁸

Et encore dans l'œuvre « Tarwīḥ al-awqāt fī al-munāzara bayn al-qahwa wa al-qāt » de l'auteur Aḥmad b. Muḥammad al-Mu'allimī (m. 1278/1861), nous lisons :

« Pendant l'été, le printemps et l'automne la terre (la surface) de mes jardins est verte et les plantes sur les treillis (pergola) sont d'une blancheur

⁴⁷ « Non seulement les descriptions jouent sur un éventail chromatique limité, mais, de surcroît, elles s'appuient avant tout sur des couleurs élémentaires, et ne s'essayent guère aux nuances dans ce domaine. Il s'agit là d'un trait partagé avec la culture latine médiévale, comme l'explique Umberto Eco : « Immédiateté et simplicité, telles sont les caractéristiques du goût chromatique médiéval. (...) Du côté de la poésie, il en va de même. Les indications de couleur ne connaissent ni l'ambiguïté ni le flottement- l'herbe est verte, le sang est rouge, blanc le lait. (...) La miniature médiévale illustre on ne peut mieux cette allégresse causée par la couleur sans mélange, ce goût joyeux pour le rapprochement des teintes vives ». FOULON 2011, p. 236.

⁴⁸ "وانني من فوق أرض خضرا / شبه عروس ذات نهد عزرا / بسندس مطرّز معروشة / جناتها جميعها مفروشة / فيها من الروض البديع المستطاب/ ما راق للناظر فيه ثم طاب "

AL-IRIYĀNĪ 1987, p. 478.

brillante. Mes espaces sont recouverts d'un fin brocart vert, des jardins en treilles ou non en treilles, et mon parfum (odeur) se répand dans l'air »⁴⁹

Dans ces passages nous voyons bien comment la couleur verte est apte à désigner cette surface, ce sol terrestre des jardins au moment de leur renaissance. Cette image est encore plus accentuée dans nos passages à travers l'évocation de l'étoffe « sundus » recouvrant la Terre, dont nous avons déjà parlé plus haut. Le « sundus » est connoté de manière très positive dans l'imaginaire arabo-musulman, qui, comme nous le savons, désigne dans le Coran, à côté de l'« istabraq » (استبرق), l'étoffe dans laquelle sont taillées les robes des élus. Il s'agit d'un brocart fin, d'une soie d'après certains dictionnaires, et ce qui attire notre attention est que ce tissu est étroitement lié à la couleur verte. Dans les descriptions paradisiaques en effet, il n'est pas question d'une robe en « sundus » quelconque qui est portée par les élus, mais d'un « sundus » de couleur verte :

« (...) Le Coran précise à deux reprises que les robes des élus seront de couleur verte (18,31 ;76,21) (...) Or le vert ne qualifie dans le Coran que deux choses : la végétation, quand elle est don de l'Eau, et les étoffes dans lesquelles seront taillées les robes des élus ou encore celles qui recouvriront les coussins sur lesquels ils s'installeront (...) Le vert, couleur de la végétation fraîche, s'oppose ainsi au *aşfar*, couleur de la végétation brûlée et desséchée (...). Les robes paradisiaques sont fraîches et vertes. Inversement les robes infernales sont brûlantes et *aşfar* ». ⁵⁰

Nous examinerons toutes les autres occurrences de cette teinte en relation avec la parure de la terre, mais surtout avec les branches et le feuillage, dans la partie consacrée au chromatisme et aux pierres précieuses. En effet, la couleur verte est très souvent restituée et associée à des pierres précieuses tels l'émeraude ou la turquoise.

Un autre élément qui attire toutefois notre attention est la proximité existant dans l'imaginaire arabe entre la couleur verte et la couleur noire. Déjà dans son essai, paru en 1964 et portant sur les noms des couleurs en arabe, Alfred Morabia remarquait à propos de la couleur noire :

« Le maşdar « sawād » qui nous donne le nom de couleur « as-sawād » (la noirceur), revêt aussi le sens de cohue, de foule, de multitude, de nuée. La

⁴⁹ " أنا التي في المصيف والربيع والخريف أرض روضي خضراء وغرس عروشي غزّاء ساحاتي بالسندس الأخضر مفروشة جنات معروشات وغير معروشة "

AL-MU‘ALLIMĪ, MS. N° : 3037, f° 49v° et Ms. N° : 3331, f° 80r°.

⁵⁰ TOELLE 1999, p. 62-63.

proximité sémantique entre ces notions et la couleur noire, paraîtra suffisamment éloquente pour qu'il ne soit pas utile d'y insister. En rapport d'annexion, « sawād-al-madīna », (le noir, la noirceur de la ville), devenu par économie linguistique « as-sawād » tout court, indique les villages périphériques, fertiles et verts qui l'environnent. (...) « As-Sawād » s'applique particulièrement à toute la région très fertile en palmiers et vergers qui s'étendait autour de la ville de Kūfa en Irak »⁵¹

En effet la couleur verte est perçue dans l'imaginaire arabe comme une teinte foncée tendant au noir et cette parenté sémantique entre les deux racines, « ḥ -ḍ- r » et « s-w-d », est réciproque et les dictionnaires attestent que les noms « ḥuḍra » et « sawād » sont parasynonymes.⁵² A ce propos dans la notice que le *Lisān* consacre au lexème « sawād » (سواد) nous lisons :

« On nomme sawād un ensemble de palmiers ou d'arbres, du fait de la couleur verte, ou noire, qui les caractérise. On dit que cette dénomination s'explique par la proximité entre le vert et le noir »⁵³

La couleur noire est donc elle aussi valorisée positivement sur le plan axiologique lorsqu'elle se réfère à la végétation. Dans tel sens la noirceur est un synonyme de vert. La végétation formant un ensemble compact et touffu, est perçue comme noir. Cette teinte connote donc sans aucune ambiguïté la fertilité. Et cela en opposition au blanc, que comme nous le verrons, est signe de stérilité lorsqu'il est mis en relation avec la Terre. En revanche, la couleur noire acquiert des connotations tout à fait négatives dans le Coran. En effet, dans le texte sacré les occurrences liées à la racine « s-w-d » se réfèrent aux visages des Reprouvés lors du jour du Jugement dernier, dont la noirceur du visage reflète celle de leur âme, en opposition du visage des Élus resplendissant de lumière.⁵⁴

L'autre couleur présente dans les représentations paysagères de nos textes est le blanc. En réalité, il s'agit plutôt dans le cas précis de nos passages d'une idée de blancheur, de luminosité et de trait d'éclat caractérisant certains éléments de nos représentations paysagères. En effet, dans nos textes nous ne retrouvons que rarement la racine « b-y-ḍ » et l'idée de

⁵¹ MORABIA 1964, p. 74.

⁵² FOULON 2011, p. 238.

⁵³ "السواد جماعة النخل والشجر لخضرته وسوداه" قيل إنما ذلك لأن الخضرة تقارب السواد "

⁵⁴ « Le Jour où certains visages s'éclaireront tandis que d'autres visages seront noirs. On dira à ceux dont les visages seront noirs : « Avez-vous été incroyables après avoir eu la foi ? Goûtez donc le châiment, pour prix de votre incrédulité » (3, 106-107).

blancheur est restituée dans ces descriptions par d'autres termes, verbes ou images. Il faut souligner que de toute manière la couleur blanche, et son trait de luminosité et d'éclat, bénéficie dans ces représentations d'un statut axiologique très positif et elle concourt à l'embellissement des éléments naturels, surtout lorsque celle-ci vient désigner la végétation et les sources d'eau. Concernant le blanc associé à l'eau, il s'agit d'une caractéristique que nous retrouvons dans le Coran où, hors du contexte eschatologique, le blanc qualifie l'eau du Paradis dont elle dénote avant tout sa limpidité et sa pureté :

*« On fera circuler une coupe remplie d'eau de source limpide et délicieuse
à boire » (37, 45-46)*

A ce propos, Brigitte Foulon a souligné comment cette représentation de l'eau est similaire à celle présente chez les Grecs, lesquels associaient aussi la transparence de cet élément au blanc.⁵⁵ Dans le cas précis de nos textes nous trouvons plusieurs passages descriptifs où cette teinte se réfère aux sources d'eau douce de ces jardins. Nous avons déjà eu l'occasion de citer plusieurs de ces passages notamment dans le paragraphe consacré à l'analyse des sources d'eau présentes dans notre corpus, vers lequel nous renvoyons le lecteur pour plus d'exhaustivité. A titre d'exemple, rappelons comment dans la « Maqāma manẓariyya » l'un des protagonistes proclame dans une partie consacrée à son exaltation :

*« (...) Mes rivières plaisent à la vue (ou sont claires et pures à la vue), et
l'eau (de mon bassin) est une eau fraîche et douce qui coule. Dans les
jardins il y a mes fleurs et les roses et les myrtes humectés par la rosée
(...) »⁵⁶*

L'élément sur lequel nous attirons l'attention est le verbe « rāqa / yarūqu » (راق / يروق). Ce dernier a le sens de *plaire, contenter*, et dans le cas de notre passage il est mis en relation avec la vue, « ʿarf » (طرف), *regard, yeux*. La phrase « rāqa al-ʿayn » (راق العين) prend par exemple le sens de « flatter les yeux ». L'expression semble donc se situer sur l'axe visuel de réjouissance pour les yeux, tant l'objet regardé, les rivières, sont belles. Toutefois, ce verbe présente aussi une première signification, *être clair, limpide, pur* mais aussi *lumineux* (surtout en référence à l'eau) qui est tout à fait apte à désigner notre passage. L'eau de ces rivières ne réjouit pas simplement l'œil mais elle apparaît pure et limpide. Cette caractéristique est par ailleurs confirmée dans notre passage par cette idée de mouvement exprimée dans le

⁵⁵ FOULON 2011, p. 245.

⁵⁶ (...) "تروق الطرف أنهاري ومائي سلسل جاري / وفي روضات أزهارني ندي الورد والرند (...)"
AL-WAZĪR, MS. N°: Or. 2723-Ar.2081, f° 3r°.

deuxième hémistiche. L'eau de ces rivières n'est pas une eau stagnante mais au contraire vive, ce qui lui confère cette limpidité. Dans cette occurrence nous ne rencontrons pas vraiment la couleur blanche mais le texte renvoie à une certaine idée d'éclat, de luminosité mais aussi de transparence caractérisant la surface aqueuse, qui est étroitement liée, dans l'imaginaire arabe, à la couleur blanche. Dans d'autres occurrences nous retrouvons d'autres termes pour indiquer cette idée de transparence, luminosité, clarté et trait de brillance liée à la blancheur caractérisant l'eau. C'est par exemple le cas du verbe « wašša'a » (وَشَّعَ) dans ce passage prononcé par le jardin al-Ğirāf, toujours à l'intérieur de la « Maqāma manzariyya » :

« Gloire à Dieu qui a embelli (donné de l'éclat à) mes jardins grâce à une (source d') eau fraîche »⁵⁷

Nous avons déjà rencontré le terme « tawšī' » (تَوْشِيعَ), *maṣdar* de deuxième forme du verbe « wašša'a » (وَشَّعَ) dans la partie consacrée à la parure de la Terre et aux métaphores textiles employées pour décrire sa renaissance. En effet, nous avons vu comment la racine WŠ' entretient des liens avec le domaine du textile, avec le domaine végétal et celui du chromatisme, indiquant souvent le blanc et l'idée de brillance. Le verbe à la deuxième forme prend le sens de *bobiner, rouler un fil sur un dévidoir, peloter la laine* mais aussi celui de *marquer une étoffe*. Ce même verbe a le sens de *blanchir*, en référence surtout aux cheveux. Le même verbe à la première forme, « waš'a » (وَشَعَ) a, entre autres, la signification de *briller* et de *paraître*. De nombreux autres termes construits toujours à partir de cette racine ont aussi des significations liées à l'idée de floraison et de renaissance de la végétation, comme le verbe de quatrième forme, « awša'a » (أَوْشَعَ) qui a le sens d'*être en fleur*. Dans notre passage, ce verbe, dont Dieu est l'agent, semble acquérir le sens d'*orner, embellir*, associé à une certaine idée d'éclat et de *brillance* liée à la *blancheur*. Enfin pour illustrer encore cette idée de blancheur liée aux représentations aqueuses, nous citerons un passage de la « Mufāḥara bayn Ğibla wa Ibb » de l'auteur Maḥmūd b. Ḥusayn b. 'Abdallāh al-Iriyānī (m. 1331/1912). Ici la ville de Jibla déclame à propos de l'eau des deux rivières qui la traversent :

« (...) Dieu l'a ornée (embellie) de deux rivières (qui y coulent), et si on disait que son eau est meilleure que l'eau de l'Euphrate, ce serait une affirmation juste car c'est une eau légère et pure comme des perles nacrées.

⁵⁷ " الحمد لله الذي (...) وَشَّعَ رياضي بماء تلوحي (...) " *Ibid.*, f° 2r°.

(Dans ce jardin) il y a une très grande quantité de qāt et d'arbres de toute espèce, le caféier et le grenadier ».⁵⁸

Ce passage est très représentatif du statut de l'eau et des sources présentes dans les représentations paysagères de nos *munāẓarāt* mais surtout sur le statut du blanc scintillant et de sa double connotation dans ces représentations. L'eau est ici liée à l'image de deux rivières et célébrée pour sa pureté et son goût. Rappelons que l'adjectif « ṣāfī » (صافي) a l'idée de *pur*, *limpide*, *clair* mais il peut également se référer à quelque chose de *brillant* et qui possède de l'*éclat*. L'élément qui attire notre attention dans ce passage est de voir que cette idée d'éclat est clairement mise en corrélation ici avec la blancheur. Cela donne confirmation à notre hypothèse selon laquelle un lien étroit existe dans l'imaginaire arabe entre *brillance*, *éclat*, *trait scintillant* et *couleur blanche*. En effet, cette idée de blancheur est ici confirmée, sans aucune ambiguïté, à travers l'image et la similitude des perles nacrées (لآلي الأصداف). Ce passage recèle en outre une autre caractéristique en illustrant bien comment le chromatisme est dans nos textes souvent suggéré à travers l'évocation de certains métaux ou pierres précieuses. A ce propos nous ferons des considérations dans le paragraphe suivant. Arrêtons-nous seulement sur une autre idée, ressortie de cette analyse, montrant le lien qui existe entre la couleur blanche / luminosité et la floraison / végétation. Toujours dans l'œuvre opposant les villes de Jibla et Ibb, la ville de Jibla dit en référence à ses espaces verts :

« (...) Ni le Caire, ni Bagdad, ni Āzāl⁵⁹ n'ont, en termes de beauté, rien de semblable à ce jardin vert, florissant, merveilleux et lumineux. Son air il n'y en a pas un deuxième »⁶⁰

La ville parle d'un jardin, celui-ci est décrit par ses beautés à travers une série de quatre adjectifs dont trois présentent des significations sur lesquelles il faudra s'attarder un moment. Le premier de ces adjectifs est « naḍīra » (نضيرة), pour lequel nous avons proposé la traduction de *vert*, traduction qui toutefois n'est pas apte à restituer la richesse de cet adjectif, dont le sens de la racine est avant tout lié à l'idée de *brillance* et d'*éclat*. En effet, le verbe « naḍara » (نضر) signifie *briller*, *apparaître*, *avoir de l'éclat*. Seulement dans sa deuxième exception ce même terme prend le sens d'*être verdoyant*, *florissant* et d'*un aspect brillant*. Soulignons en outre que l'adjectif « naḍīr » (نضير) dont le premier sens est celui de *brillant*, peut également

⁵⁸ (...) زَيْنُهَا الرِّزَاقُ وَالنَّهْرَانُ / لَوْ قِيلَ إِنَّ الْمَاءَ فِيهَا يَفْضُلُ / مَاءَ الْفَرَاتِ كَانَ قَوْلًا يَعْجَلُ / لِأَنَّهُ الْمَاءُ الْخَفِيفُ الصَّافِي / كَأَنَّهُ لَأَلْيُ الْأَصْدَافِ / فِيهَا مِنَ الْقَاتِ الْكَثِيرُ جَدًّا / وَفِيهَا مِنَ الْأَشْجَارِ كُلِّ صَنْفٍ / وَالْبَيْنُ وَالرَّمَانُ "

AL-IRIYĀNĪ 1987, p. 478.

⁵⁹ Il s'agit de l'un des noms désignant la ville de Sanaa.

⁶⁰ (...) مَا مِصْرَ مَا بَغْدَادَ مَا آزَالَ / لَيْسَ لَهَا فِي حُسْنِهَا مِثَالُ / مَا هِيَ إِلَّا رَوْضَةٌ نَضِيرَةٌ / زَاهِرَةٌ بَدِيعَةٌ مَنِيرَةٌ / هَوَاؤُهَا لَيْسَ لَهُ مِنْ ثَانِي "

AL-IRIYĀNĪ 1987, p. 477.

indiquer par métonymie l'or et l'argent pur. Le deuxième adjectif est « zāhira » (زاهرة) qui fleurit, qui est en fleurs. En effet le verbe de quatrième forme « azhara » (أزهر) a le sens de fleurir. Toutefois ce mot est encore une fois lié à l'idée de brillance et de blancheur. Le verbe de première forme, « zahara » (زهر) de cette racine signifie briller, être brillant. Le terme « zahra » (زهرة) fleur et tout particulièrement la fleur d'oranger, elle aussi blanche, enfin il prend le sens de blanc pur. Il existe un adjectif de couleur construit sur la même racine, « azhar » (أزهر), fém. « zahrā' » (زهراء) qui signifie blanc, éclatant de blancheur. Cette racine montre encore une fois comment, l'idée de blancheur et liée à celle d'éclat, de luminosité et de brillance et que cette teinte est très valorisée pour décrire la végétation renaissante, signification que cette racine intègre en elle. Le troisième adjectif qui nous intéresse, employé pour décrire ce jardin est celui de « munīra » (منيرة), traduit par lumineux, mais qui pourrait aussi se rendre par brillant, resplendissant. Nous aurions pu aussi le traduire par jardin en fleur, rempli de fleurs. La racine NWR est liée encore une fois à la lumière, la brillance et la blancheur, à partir de cette racine nous avons le terme « nūr » (نور), lumière et « nār » (نار) feu. Le verbe de première forme « nāra » (نار), signifie luire, briller et à la quatrième forme « anāra » (أنار) fleurir être en fleur, et encore éclairer, illuminer, et dans ce sens il pourrait être considéré comme parasynonyme de la racine ZHR. Le terme « nawr » (نور) est un collectif pour fleurs et plus précisément des fleurs de couleur blanche ce qui introduit encore une fois cette parenté entre luminosité, brillance et blancheur.

Un autre exemple est celui tiré de l'ouvrage opposant le qāt et le café intitulé « Tarwīḥ al-awqāt fī al-munāzara bayn al-qahwa wa al-qāt » de l'auteur Aḥmad b. Muḥammad al-Mu'allimī (m. 1278/1861). Dans un passage le café dit :

« Pendant l'été, le printemps et l'automne la terre (la surface) de mes jardins est verdoyante et les plantes sur les treillis (pergola) sont d'une blancheur brillante (...) »⁶¹

Dans ce passage, déjà pris en considération plus haut lors de l'analyse de la couleur verte, nous retrouvons un autre élément se référant à la couleur blanche en lien avec la végétation. Ici nous retrouvons le terme « ġirs » (غرس), pl. « aġrās » (أغراس) qui désigne des plantes mais qui peut aussi désigner les arbres ou encore des rameaux. Ces plantes qui se trouvent au-dessus des pergolas ou des treillis, « 'urūš » (عروش), pl. de « 'arš » (عرش), (terme qui désigne avant tout une baraque en bois, un toit ou une toiture voutée ou non qui surmonte une

⁶¹ " أنا التي في المصيف والربيع والخريف أرض روضي خضراء وغرس عروشي غراء (...) " AL-MU'ALLIMĪ, MS. N° : 3037, f° 49v° et Ms. N° : 3331, f° 80r°.

maison), sont décrites comme étant « ġarrā' » (غراء), or c'est sur ce terme que nous voulons attirer l'attention. En effet, ce terme désigne tout objet ou chose qui *brille, brillante et resplendissante*. Ici la notion même de blancheur est interne à la racine, en effet nous savons que l'adjectif « āġarr » (أغر), pl. « ġurr » (غر) désigne de manière générale la couleur *blanche* ou tout ce qui *brille de loin par sa blancheur ou par son éclat*. Cet élément montre encore une fois le lien profond existant entre la blancheur et la brillance. De plus, cela confirme la valeur extrêmement positive que cette teinte acquiert lorsqu'elle se réfère à la végétation ; dans ce sens elle indique une végétation renaissante et florissante recouvrant la surface terrestre.

L'élément qui attire notre attention est justement cette idée d'éclat et de luminosité qui accompagne toutes les représentations se référant de manière directe ou indirecte à cette couleur. En réalité il semble que cette caractéristique soit valable, de manière générale, pour toutes les couleurs et elle ne se limiterait pas à la seule perception chromatique chez les Arabes. Dans son étude sur les noms de couleurs en langue arabe, Alfred Morabia a montré le rapport étroit qui semble exister chez les peuples Sémites entre la couleur et l'éclat. Parmi les exemples qu'il donne le chercheur analyse la racine « z-r-q », à partir de laquelle on désigne en arabe la couleur bleue, mais qui à l'origine désignait une teinte pâle et vaguement bleutée. Cette racine acquiert en sémitique le sens de « disperser, rayonner, resplendir ». ⁶² A ce propos il dit :

« Il ne semble pas que la tonalité, dans son sens de couleur bien spécifique, ait essentiellement frappé les Arabes, quand ils évoquaient, dans leur littérature, la couleur d'un paysage, d'un vêtement ou d'un objet quelconque de leur vie quotidienne (...). Par contre, la luminosité, et encore plus, la saturation, les ont particulièrement impressionnés. Rien d'étonnant pour un peuple oriental, vivant dans une nature abreuvée de soleil, où les touches les plus contrastées se superposent en se heurtant, où tout est ressenti dans la profondeur de sa vivacité, de son intensité, de sa spécificité » ⁶³

Mais le point essentiel de son étude réside dans le fait que, d'après le chercheur, les deux notions de luminosité et d'intensité semblent s'être confondues dans la valeur sémantique des adjectifs dénommés intensifs de la couleur (le thème *af'al* du masculin est en effet un thème d'intensité qui fournit, en arabe, l'élatif). Cette caractéristique ne serait pas fortuite et il est

⁶² Nous signalons que la racine « z-r-q » présente les mêmes traits que la racine « b-y-d » lorsqu'elle se trouve associée à l'eau. En effet, les deux adjectifs de couleur, « abyād » et « azraq » confèrent exactement les mêmes qualités à l'eau : limpidité, pureté et brillance.

⁶³ MORABIA 1964, p. 85-86.

fort probable que l'adjectif de couleur a dû, sémantiquement, être senti à un stade particulier de l'évolution du langage comme un thème d'intensif.⁶⁴ De ce fait, ces intensifs viennent qualifier un adjectif de couleur : « abyḍ » (أبيض), « aḥḍar » (أخضر), « aḥmar » (أحمر) etc., et indiquer que la couleur désignant cet adjectif a atteint son degré le plus élevé de luminosité ou de saturation.

La racine « b-y-d » est tout de même attestée dans notre corpus à quelques occurrences. Il y a une occurrence au moins où cette racine est mise en relation avec la Terre. Comme nous l'avons évoqué plus haut, la blancheur, comme contraire de la noirceur, prend une valeur négative lorsque la première est valorisée. C'est le cas dans le domaine végétal où le noir désigne la fertilité alors qu'une terre blanche est une terre stérile, désertique.

2.2. Quelques considérations sur les minéraux et les pierres précieuses

L'une des caractéristiques qui attire notre attention dans la l'étude du chromatisme dans notre corpus de *munāẓarāt* paysagères est l'association constante des tonalités chromatiques de certains éléments naturels spécifiques à la couleur des minéraux ou de pierres précieuses : le vert des émeraudes ou la turquoise pour désigner la parure de la terre, les frondaisons, les branches ou encore les feuilles de qāt, le rouge de la cornaline pour les grains de café, le jaune de l'or caractéristique des rayons du soleil qui se propagent dans le paysage, le blanc des perles pour désigner l'eau mais aussi la végétation florissante, enfin les traits d'éclat et de brillance de l'argent pour désigner le miroitement de l'eau de la pluie recouvrant la flore. L'association de couleurs, d'éléments de la nature et de pierres/métaux précieux revient constamment comme un *leitmotiv* à l'intérieur de nos textes.

Concernant des métaux précieux comme l'or et l'argent nous retrouvons un passage très représentatif dans l'ouverture de l'œuvre « Aqrāṭ al-ḡahab fī al-mufaḥḥara bayn al-Rawḍa wa Bi'r al-ʿAzab » de l'auteur ʿAbdallāh b. ʿAlī al-Wazīr (m. 1147/1734) :

*« Le printemps est une saison merveilleuse ! Les fleurs se réjouissent (litt. rient) de la pluie du ciel. Où que nous allions, de l'or, et où que nous nous tournions, des perles et de l'argent dans l'espace (dans l'air) »*⁶⁵

Le passage situe les événements à un moment précis de l'année : le printemps est décrit comme un moment de renaissance florale. Cette renaissance de la nature est indissociable

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ (...) « إن فصل الربيع فصل عجيب / تضحك الأرض من بكاء السماء / ذهب حينما ذهبنا ودر / حيث درنا وفضة في الفضاء »
AL-WAZĪR, ʿABDALLĀH B. ʿALĪ, Ms. N° : 3/2364, f° 1r°-1v° et Ms. N° : Or. 2377-Ar. 1735, f° 1r°.

dans les représentations paysagères de la présence de l'eau et en particulier de la pluie. Dans ce contexte les deux métaux précieux sont étroitement liés l'un à l'autre ; l'argent désigne cette pluie déposée sur la surface terrestre, cette rosée recouvrant la parure de la terre et lui conférant cet éclat. L'or en revanche est le résultat des rayons du soleil traversant et transfigurant cette nature recouverte de l'eau de pluie.

Nous retrouvons cette relation entre l'or et la luminosité dans un autre passage tiré de l'œuvre « Dībāğ kasrā fī al-mufāḥara bayn Abī 'Arīš wa al-Zahrā' » :

« Le soleil rivalise de rire avec les lumières des jardins, comme s'il avait disséminé (parsemé) sur ces derniers des monnaies d'or »⁶⁶

Ici, à travers l'évocation de la lumière des jardins, la description veut souligner la richesse de la flore recouvrant le sol terrestre. Cette riche flore est décrite comme lumineuse et mise en corrélation avec la lumière de l'astre diurne mais surtout avec l'étincellement de l'or qui recouvre la surface du jardin. Le soleil, rivalise en lumière avec ces jardins riches en végétations. Cette luminosité est semblable à de l'or. Cela souligne en outre la complémentarité existante entre les deux sphères, le Ciel et la Terre.

Ces deux métaux apparaissent dans le texte coranique, et sont souvent connotés positivement, surtout lorsqu'ils sont mis en relation avec l'Au-delà. Dans ce contexte l'or et l'argent intègrent l'espace paradisiaque, sous la forme de bracelets, de plateaux et de coupes dévolus aux Elus. Comme par exemple dans les versets suivants :

« Voilà ceux qui posséderont le Jardin d'Eden où coulent les ruisseaux. Ils seront parés de bracelets d'or ; ils seront vêtus d'habits verts, de soie et de brocart ; ils seront accoudés sur des lits d'apparat » (18,31)

Ou encore :

« On fera circuler parmi eux des vaisseaux d'argent et des coupes de cristal » (76,51)

La présence de l'or et de l'argent dans les représentations de ces espaces verts dans les *munāzarāt* paysagères renvoie d'après nous à l'idée des jardins du Paradis coranique et comptent parmi les délices dévolus aux Elus.

⁶⁶ " تضاحك الشمس أنوار الرياض بها كأنها نثرت فيها الدنانير (...) " AUTEUR INCONNU 1987, p. 340.

Mais l'or ne symbolise pas seulement le rayonnement du soleil dans l'espace jardin. Comme nous le verrons dans la troisième partie du présent travail consacré au thème de la lumière, ce métal est un symbole de lumière et d'éclat et il est souvent associé à la lumière étincelante des astres ignés, comme les étoiles qui parsèment la voûte céleste.

A côté de l'or et de l'argent nous retrouvons également dans ces jardins des pierres précieuses. C'est par exemple le cas de l'émeraude, dans ce passage tiré de l'œuvre « *Dībāğ kasrā fī al-mufāḥara bayn Abī 'Arīš wa al-Zahrā'* » :

« Le jardin avait mis des vêtements en soie rayée et les branches couronnées d'un diadème de fleurs. La terre avait étalé au milieu du jardin un vêtement serti d'émeraudes (...) »⁶⁷

Ici les émeraudes se trouvent en relief sur le tissu « *ḥāṣiya* » (حاشية), qui comme nous le savons désigne un vêtement rembourré, ouaté. Les émeraudes préfigurent dans cette image la richesse et la somptuosité de la parure et de la flore recouvrant le sol terrestre.

Dans l'œuvre « *Tarwīḥ al-awqāt fī al-munāzara bayn al-qahwa wa al-qāt* » de l'auteur Aḥmad b. Muḥammad al-Mu'allimī (m. 1278/1861), par exemple, nous retrouvons toutes les étapes de mûrissement du grain de café en comparaison avec des pierres précieuses :

« Lorsque mes grains ne sont pas encore mûrs, ils sont verts comme les émeraudes et les turquoises. Lorsqu'ils deviennent jaunes (quand les grains commencent à mûrir), on dirait un collier d'ambre jaune doré, et lorsqu'ils deviennent rouges (mûrs), ils acquièrent la couleur de la cornaline. Et toi, qu'est-ce que tu as en commun avec la cornaline ? (...) »

Comme ils sont beaux les grains de café lorsqu'ils apparaissent au regard et deviennent prospères parmi les feuilles et les branches. Leur couleur rouge sur la couleur verte (des branches) ressemble à des coraux enfilés sur un cordon d'émeraude »⁶⁸

Ici nous retrouvons l'émeraude et la turquoise pour décrire le grain encore vert, l'ambre pour symboliser son premier degré de mûrissement, enfin la cornaline pour décrire le grain de café

⁶⁷ " قد أليس الروض أنواعا من الحبر/ وتوّج الغصن إكليلا من الزهر / ومدّت الأرض وسط الروض حاشية / من الزمرد (...) " AUTEUR INCONNU 1987, p. 340.

⁶⁸ " وأنا التي تبسم نوري فأناواري لؤلؤية أو تنسم فنفة مسكية عنبرية وإذا نمت حبوبي وأخضرت خلّتها فصوصا زُمردية فيروزجية ، أو اصفرت فعقود كهربية ذهبية فإذا احمرت جمعت لون العقيق ، وما أدراك ما العقيق ؟ (...) يا حبذا ثمرات البُن حين بدت/ تزهو لنا بين أوراق وأغصان/ كان أحمرها ما بين أخضرها/ سلك الزمرد منظوم بمرجان "

AL-MU'ALLIMĪ, MS. N° : 3037, f° 49v° et Ms. N° : 3331, f° 79v°.

arrivé à maturation. Dans le dernier poème enfin les grains de café sont décrits comme des coraux et le feuillage des branches comme des émeraudes, le tout formant un collier précieux.

Dans d'autres descriptions nous retrouvons aussi des métaphores venant s'installer entre les branches, les minéraux et les métaux précieux lorsqu'il est question du chromatisme de ces frondaisons. C'est par exemple le cas dans les descriptions qu'une plante spécifique comme le qāt fait de ses propres branches à l'intérieur de l'œuvre « Musāmarat al-rifāq fī munāzara al-qāt wa al-tunbāq ». Dans un premier passage nous retrouvons l'évocation de l'or :

*« Les regards se promènent sur mes feuilles bleues-vertes et se réjouissent
les esprits dans mes branches couleur de l'or »*⁶⁹

Et encore dans un autre passage où le qāt s'adresse au tabac, son adversaire, avec qui il est en train de rivaliser, nous retrouvons l'évocation d'autres pierres précieuses :

*« Ne vois-tu mes branches rouges comme le corail et mon feuillage vert
comme l'émeraude, mon vert comme la turquoise et mon rouge comme le
rubis, mes branches douces et mes courbures paradisiaques, mon parfum
comme du musc à l'odeur intense et ma texture comme une étoffe de soie
verte »*⁷⁰

Ici nous retrouvons une accumulation de plusieurs images renvoyant à l'univers des pierres précieuses. Le corail et le rubis pour décrire les branches de la plante du qāt ainsi que l'émeraude et la turquoise pour décrire en revanche ses feuilles. Nous verrons par ailleurs dans la partie consacrée à l'analyse de ces substances enivrantes et excitantes, comment une certaine poésie célébrant le café, le qāt et le tabac réutilise ces mêmes images liées à l'univers des pierres précieuses et à leur chromatisme pour évoquer des images érotiques.

3. Une nature sensorielle

Le paysage évoqué à l'intérieur des *munāzarāt* paysagères ne se limite pas seulement à stimuler la vue de l'observateur. Les jardins ne sont pas seulement une source de délice visuel incluant par moments des références à la sphère gustative. En effet ce paysage sollicite d'une certaine manière d'autres sens, comme l'odorat et l'ouïe. C'est la raison pour laquelle nous

⁶⁹ (...) تتنزه الأبصار في أوراق فيروزجية وتستتر القلوب بأغصاني الذهبية (...)

QĀDĪ, Ms. N° : 2388, f° 77v°.

⁷⁰ (...) أما رأيت أغصاني الحمراء المرجانية وأوراق الخضر الزمردية خضرتي فيروزجية وحرمتي ياقوتية وأغصاني لذنبة والویتی جنانية وريح كالمسك الأذفر ولمسي كالسندس الأخضر (...)

Ibid., f° 78r°.

pouvons parler de la mise en texte d'une nature qui convoque et stimule les quatre sens. Dans cette partie nous essaierons de montrer comment les sphères de l'odorat et de l'ouïe sont restituées à l'intérieur de nos œuvres. Nous commencerons par analyser le statut de l'air et des vents, leurs fonctions et représentations. Nous montrerons comment très souvent l'air se fait porteur de parfum à l'intérieur de nos textes. Cela nous conduira à considérer les senteurs qui exhalent et se répandent dans ces espaces verts et à analyser leurs variétés. Nous nous concentrerons enfin sur l'univers sonore de ces jardins à travers l'analyse de la fonction accordée aux oiseaux dans la création de suaves mélodies.

3.1. L'air et les vents

A l'intérieur de notre corpus le terme le plus récurrent pour désigner l'air présent dans ces jardins et espaces verts est celui de « hawā' » (هواء). Ce terme qui peut également signifier l'*atmosphère* ne désigne pas forcément un fluide immobile mais au contraire il est directement lié à l'idée de mouvement, et nous pouvons le traduire également par le sens de *souffle de l'air*. Dans les occurrences présentes dans nos *munāẓarāt* paysagères, l'air peut se trouver très souvent investi de manière positive à l'intérieur de deux typologies de descriptions différentes. Dans le premier type de description l'air est surtout décrit pour sa salubrité, sa fraîcheur et sa pureté, constituant un atout et un élément important de jactance, de « faḥr » (فخر), pour le jardin qui le possède. Au contraire le manque de salubrité de l'air est l'une des accusations parmi les plus récurrentes qu'un jardin (quartier ou ville) peut adresser à son adversaire. Le second type de description lié à l'air concerne en revanche l'univers olfactif. Dans ce contexte l'air a la fonction de répandre les odeurs, il est porteur d'exhalations et d'effluves parfumées. Cette deuxième caractéristique accordée à l'air, et surtout au vent comme nous le verrons, sera analysée de manière plus approfondie plus bas, dans le paragraphe que nous consacrerons à l'univers olfactif. Toutefois, ces deux types de descriptions caractérisant l'air se retrouvent la plupart du temps employés dans le même passage.

L'une des figures les plus perceptibles de l'élément air (هواء), à savoir le vent, est plus souvent évoqué à l'intérieur de nos textes. Il est accordé à ce dernier cette fonction particulière de répandre les odeurs dans les espaces verts. Concernant leurs noms, nous savons que chez les Arabes existe une très riche tradition sur la nomenclature des vents et cela est visible à partir de plusieurs traités de météorologie et d'astronomie qui nous sont parvenus à partir du IX^e siècle. D'après l'EI nous savons par exemple que :

« Une centaine de mots s'appliquent à diverses sortes de vents en fonction de leurs effets, de leurs qualités et de leurs orientations »⁷¹

Pourtant dans notre corpus les termes désignant les vents se réduisent la plupart du temps aux simples occurrences, parfois génériques de « rīḥ » (ريح), *vent*, de « nasīm » (نسيم) désignant plus précisément la *brise*, et le terme « ṣabā » (صبا), qui désigne quant à lui le *vent de l'Est*. La prédilection pour ces trois lexèmes est une caractéristique qui dépasse notre corpus car elle est aussi observable dans la poésie classique et en particulier dans la poésie andalouse du XI^e siècle.⁷² Parmi ces trois lexèmes nous savons par ailleurs que le premier, « rīḥ » (ريح)⁷³, ainsi que son pluriel « riyāḥ » (رياح)⁷⁴, est le seul terme présent dans la Coran pour indiquer le vent et cela montre en outre comment le texte sacré de l'Islam n'exploite pas toute la richesse de la langue arabe en matière de vents⁷⁵. Dans le Coran ce terme est neutre et cela est évident du fait que celui-ci est toujours suivi par des adjectifs qui dénotent tantôt la positivité, tantôt la négativité de ce phénomène météorologique. Pourtant comme Heidi Toelle l'a souligné dans un grand nombre de versets coraniques les vents sont directement liés et mis en relation avec la pluie bienfaisante et donc connotés positivement,⁷⁶ comme nous pouvons le lire par exemple dans le verset suivant :

« Nous envoyons les vents chargés de lourds nuages. Nous faisons descendre du ciel une eau dont nous vous abreuvons et que vous n'êtes pas capables de conserver » (15,22).

Concernant les trois lexèmes qui plus que d'autres reviennent dans nos œuvres pour désigner le vent, nous pouvons faire des considérations plus approfondies. En effet, à partir des termes « rīḥ » (ريح) et « nasīm » (نسيم), Brigitte Foulon a montré dans une étude menée en interrogeant et en dépouillant plusieurs dictionnaires arabes, qu'il existe une familiarité et une relation étroite et patente en langue arabe entre le mouvement aérien, le message olfactif et la vie. Par exemple, si nous prenons en considération la racine *RWH* nous voyons que dans celle-ci convergent plusieurs signification et acceptions centrales pour notre analyse. En effet, les termes « rīḥ » (ريح) et « rawḥ » (رُوح) signifient *vent*, le termes « rā'iḥa » (رائحة), « rīḥ » (ريح),

⁷¹ FORCADA 1994, p. 544.

⁷² FOULON 2011, p. 344.

⁷³ (3,117 ; 10,22 ; 14,18 ; 17,69 ; 21,81 ; 22,31 ; 30,51 ; 33,9 ; 34,12 ; 38,36 ; 41,16 ; 42,33 ; 45,19 ; 46,24 ; 69,6).

⁷⁴ (2,164 ; 7,57 ; 15,22 ; 18,45 ; 25,48 ; 27,63 ; 30,46 ; 30,48 ; 35,9 ; 45,5).

⁷⁵ TOELLE 1999, p. 72-73.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 74.

« rayḥān » (ريحان) signifient *odeur/parfum* et le terme « rūḥ » (روح) *souffle vital*. La même caractéristique est observable pour la racine NSM, d'où le terme « nasīm » (نسيم) :

« Nous avons à faire, avec ce lexème, à une racine sémantiquement liée aux notions de respirations et de souffle vital, puisque le verbe « *tanassama* » est d'après les dictionnaires, un parasyonyme de « *tanaffasa* », le « *nasam* » étant, quant à lui, défini comme : « *nafas al-rūḥ* ». Le sème modération est présent dans le lexème *nasīm*, qui désigne, en premier lieu, un « *vent commençant à souffler et qui n'est pas encore fort* », puis le « *souffle faible du vent* » ; mais ce terme est aussi en rapport avec l'olfactif, puisqu'il peut aussi dénoter, de manière plus spécifique, le « *vent parfumé* » (« *al-rīḥ al-ṭayyiba* ») (*Lisān*) »⁷⁷

Quant au terme « ṣabā » (صبا), désignant le troisième lexème le plus employé dans notre corpus pour identifier le vent, il est quant à lui connoté très positivement, pas seulement dans notre corpus mais plus généralement dans la culture arabo-musulmane. Dans de nombreuses civilisations les peuples ont prêté plus d'importance à l'origine des vents qu'à leur destination. D'après Brigitte Foulon cela tiendrait plus au fait que « le vent qui vient à nous, chargé de ses fragrances, nous met en relation, sur le plan de l'imaginaire, avec un lointain invisible. Le vent de l'Est étant réputé dans le *Šarq al-Andalus*, pour annoncer la pluie, il fait l'objet d'une valorisation appuyée chez les géographes ». ⁷⁸ De manière générale, et au-delà d'al-Andalus, il est difficile d'affirmer quelles sont les raisons précises d'une telle prédilection accordée à ce vent par les Arabes. Nous savons toutefois que les Arabes avaient tendance à tirer bon augure des Vents du Sud et d'Est et à tirer mauvais augure des Vents du Nord et d'Ouest cela reposerait sur le fait que le vent du Nord était méprisé en raison du fait que, d'après leurs observations, ce dernier disperse les nuages et amène la gelée alors que le vent du Sud, apporte les nuages et la pluie⁷⁹. Nous croyons que dans le cas précis de notre corpus les récurrences de ce terme reposent plus sur un *topos* poétique, que sur une représentation réelle concernant un phénomène météorologique précis présent au Yémen.

Une autre caractéristique concernant les représentations de ces vents est leur nature modérée. Il ne s'agit pas de vents dévastateurs mais au contraire de vents qui soufflent légèrement sur ces espaces jardin. Et pour le terme « rīḥ » (ريح) ainsi que pour celui de « nasīm » (نسيم) tous les dictionnaires parlent de *souffle léger de vent* ou encore de *léger mouvement de l'air*. Ce

⁷⁷ FOULON 2011, p. 344.

⁷⁸ *Ibid.* p. 345.

⁷⁹ *Ibid.* p. 346.

trait de modération, capable entre autres de répandre ces odeurs dans l'air est bien évidemment une caractéristique connotée positivement sur le plan axiologique :

« Cette modération concourt à valoriser la présence de vent dans le paysage, celle-ci étant présentée comme un phénomène agréable (...) Notons que ce trait modéré, prêté aux vents et autres brises dans les paysages, semble se conjuguer avec celui de continu. Cette double actualisation du vent (...) s'accorde avec les caractéristiques octroyées aux vents « bienfaisants » dans le Coran, le trait d'intensivité, qui caractérise les vents soufflant en tempête, étant, dans ce contexte, réservé aux vents destructeurs. Nous en déduisons que les critères décidant de la valorisation ou de la dévalorisation des vents, n'ont guère évolué à l'époque qui nous occupe, les vents violents, considérés comme néfastes, trouvant très fréquemment leur emploi dans les descriptions de tempêtes, en particulier maritimes »⁸⁰

Avant de rentrer dans les détails de certains passages et d'analyser, dans le paragraphe suivant, les occurrences concernant les vents dans les représentations paysagères et la manière dont ils concourent à la création et à la mise en texte de l'univers olfactif, nous voulons faire mention de deux autres caractéristiques concernant les vents dans nos textes qui nous paraissent importantes de souligner ici. La première caractéristique saillante concerne la totale absence de bruit accordée au vent dans ces représentations. En effet, les vents sont silencieux et les auteurs ne se soucient pas de nous décrire un quelconque bruit pouvant y être associé. De ce fait, la fonction accordée aux vents est d'une part celle de créer un mouvement, une animation, comme celles des branches, dont nous parlerons, d'autre part, celle déjà évoquée de diffuser et de répandre les parfums et les odeurs dans l'espace. Cette caractéristique de totale absence de bruit concernant le vent, semble être aussi présente dans les descriptions de la nature chez les auteurs médiévaux en Europe :

« Le vent est curieusement assez rarement sonorisé. Dans les développements souvent longs que leur consacrent les auteurs du Moyen-Age, il est surtout question de leur origine, de leur qualité (froid/chaud, sec/humide), et de leur direction (la fameuse rose des vents) »⁸¹

⁸⁰ *Ibid.*, p. 350-352.

⁸¹ FRITZ 2000, p. 110.

Enfin, la dernière caractéristique accordée aux vents est sa mise en relation continue avec le *topos* descriptif de la branche et de son mouvement. Le vent est dans ce paysage une source d'animation et il dynamise les éléments naturels. Nous avons vu plus haut comment celui-ci concourrait à ce mouvement allègre de la branche. La branche qui traversée par ces mouvements d'air était décrite dans l'acte de « danser », « raqaṣa » (رقص)⁸². De plus, le vent et le mouvement de la branche sont à leur tour mis en relation étroite dans ces représentations avec un autre *topos* celui du gazouillement des oiseaux, décrit comme un chant. Ces oiseaux se trouvent sur ces branches bougées par le vent. Tout cela nous introduit dans l'univers sonore du paysage dont nous parlerons plus bas et dont nous verrons de plus près toutes les caractéristiques.

3.2. L'univers olfactif.

Les jardins décrits dans nos textes englobent également l'horizon olfactif, et cela à travers l'évocation d'odeurs, parfums et senteurs capable de chatouiller l'odorat et de rendre donc encore plus agréable le séjour dans ces espaces verts. Il s'agit encore une fois de représentations idylliques et déréalisées de ces espaces dont la représentation des odeurs, ainsi que celle des sons, repose sur des codes et des images qui sont bien connus dans la littérature arabe, spécialement en poésie. Nous l'avons dit, le mouvement de l'air et les vents jouent le plus souvent un rôle central dans la diffusion de ces parfums. Mais une autre caractéristique que nous remarquons est de constater que, contrairement à ce que nous pourrions imaginer, l'origine de ces odeurs n'est pas liée aux fleurs, ou plus généralement à des senteurs végétales, pourtant présentes dans ces jardins et constituant la parure terrestre. Les fleurs ne sont pas une source odoriférante mais un spectacle pour l'observateur et désignant surtout la renaissance de la Terre. En effet, mis à part le « rayḥān » (ريحان), (terme qu'à tort nous traduisons systématiquement par *basilic*), et le camphre, dans presque toutes les occurrences de notre corpus il s'agit de senteurs et de parfums « culturalisés » tel le musc, l'ambre, le *nadd* dont nous parlerons plus bas.

Si nous prenons par exemple ce passage tiré de l'œuvre « Dībāğ kasrā fī al-mufāḥara bayn Abī 'Arīš wa al-Zahrā' » d'un auteur inconnu du XIX^e siècle, nous lisons :

« Le soleil rivalise de rire avec les lumières des jardins, comme s'il avait disséminé (parsemé) sur ces derniers des monnaies d'or. Et le vent emporte

⁸² A ce propos nous renvoyons le lecteur à la PARTIE II, Chapitre I, paragraphe 1.1.1.1., du présent travail.

les senteurs (présents dans ces jardins), des parfums qui se répandent
comme si cette Terre humectée était du musc et du camphre »⁸³

Nous avons vu plus haut comment, dans le premier hémistiché de ce poème prononcé par la ville d'Abou Arish, à travers l'évocation de la lumière des jardins, la description insiste sur la richesse de la flore recouvrant le sol terrestre. Cette riche flore est décrite comme lumineuse et mise en corrélation avec la lumière de l'astre diurne. Le soleil, en effet, rivalise de lumière avec ces jardins riches en végétations. Dans le deuxième hémistiché qui suit, en revanche, l'univers olfactif vient compléter ce tableau paysager. Ce passage est très suggestif, nous retrouvons ici le vent, exprimé à travers le lexème « rīḥ » (ريح), répandant des odeurs dans les jardins. Le vent est donc ici investi de son trait caractéristique à l'intérieur de nos textes, celui de souffle léger transporteur d'odeurs. Ces parfums répandent dans le jardin des senteurs qui confèrent au sol terrestre un parfum intense de musc et de camphre. Le passage emploie un terme spécifique pour indiquer la Terre, celui de « t̤ariyy » (ثري), désignant une Terre humide, humectée. Nous avons vu plus haut que ce terme est très valorisé dans nos représentations, car la terre humide est un symbole de fertilité. Dans ce passage nous avons l'impression que cette terre humide apparaît comme « imbibée », nous pourrions dire, d'une odeur de musc et de camphre. Avant de nous arrêter sur ces deux senteurs, nous voulons porter notre attention sur un autre terme, celui de « 'abiq » (عَبَق), *qui exhale, qui répand une odeur*. Le verbe de deuxième forme « 'abbaqa » (عَبَقَ) prend le sens de *répandre, exhaler un parfum*. Quant au verbe à la première forme, « 'abīqa » (عَبَيْقَ), celui-ci a le sens de *se répandre*, mais aussi de *s'attacher à quelqu'un, au corps, d'être imprégné*, et encore celui de *rester dans un lieu, ne pas le quitter*. Il est évident donc qu'à travers ce terme nous ne sommes pas seulement face une exhalation de parfums mais, comme la racine le montre, il s'agit de senteurs qui une fois diffusées dans l'espace ont un fort pouvoir de pénétration et de persistance. Cette racine a donc une double valeur car elle ne nous suggère pas seulement un processus d'émanation et de diffusion mais aussi celui de pénétration. En deuxième lieu elle souligne la durabilité du parfum évoqué.

Quant au choix du musc et du camphre ici, comme d'ailleurs dans plusieurs textes, il n'est pas anodin, car le musc et le camphre sont, avec le « rayḥān » (ريحان), des substances odoriférantes mentionnées dans le texte coranique et présentes dans le jardin du Paradis. Les convoquer dans ces descriptions revient à comparer ces espaces verts avec les jardins du Paradis. En effet nous pouvons parier que si ces senteurs sont présentes dans le Coran cela indique que nulle

⁸³ "تضاحك الشمس أنوارى الرياض بها/ كأنها نثرت فيها الدنانير/ وتأخذ الريح من ریح بها عبق / كأنها ذاك الثرى مسك وكافور" AUTEUR INCONNU 1987, p. 340.

autre senteur ne peut dépasser la suavité de ces parfums. Dans le cas précis du camphre nous savons que dans le Coran parmi les nombreuses rivières et sources qui coulent dans le paradis terrestre nous retrouvons une source, nommée *Salsabīl*, parfumée au gingembre (76,17) mais également d'autres sources, sans noms précis, parfumées notamment au camphre (76,5).

Quant au musc il est lui aussi présent dans le Coran dans lequel il lui est accordé une fonction particulière car il cachète le breuvage du Paradis réservé aux Elus. Ce vin qui n'enivre pas est qui est défini comme étant un breuvage rituel pur, « *šarāb ṭahūr* » (شراب طهور) (76,21)⁸⁴ :

« *On leur donnera à boire un vin rare, cacheté par un cachet de musc* »
(83,25-26)

Mais les qualités du musc dépassent le simple cadre des représentations paradisiaques, en effet ce dernier est également un parfum lié à la séduction et à l'érotisme. Nous savons par exemple que les poètes de la *Ġāhiliyya* ont recours au musc pour décrire le parfum exhalé par le corps féminin.⁸⁵

Quant à la troisième senteur présente dans le Paradis coranique et citée à plusieurs reprises à l'intérieur des représentations paysagères de nos œuvres, le « *rayḥān* » (ريحان), nous lisons dans un passage tiré de la « *Maqāma manẓariyya* » de l'auteur Ibrāhīm b. Muḥammad al-Wazīr (m. 914/1508) :

« *Mon souffle léger et mes plantes odoriférantes sont un soin pour l'amoureux souffrant. Le vent d'est du Nedjd ne cesse pas de stimuler mes branches* »⁸⁶

Même si dans ce passage le vent n'est pas exactement l'agent porteur du parfum « *rayḥān* » (ريحان), les deux éléments, mouvement d'air et odeur, sont encore une fois étroitement liés et évoqués ensemble. Ce souffle léger uni à cette senteur acquiert une fonction précise à l'intérieur de cette citation. En effet, le vent et l'odeur des plantes odoriférantes / basilic (nous verrons plus bas les différentes significations de ce terme) n'ont pas la simple fonction d'exciter l'odorat mais celle plus spécifique d'alléger les souffrances et surtout les maux d'amour de ceux qui séjournent dans ce jardin (شفا للمغرم العاني). L'idée d'un jardin capable de soigner les souffrances et surtout les peines d'amour est un *topos* qui revient souvent dans nos

⁸⁴ TOELLE 1999, p. 56.

⁸⁵ FOULON 2011, p. 329.

⁸⁶ "وفي روعي وريحاني شفا للمغرم العاني ولا تنفك أغصاني ينبتها الصبا النجدي" AL-WAZĪR, MS. N°: Or. 2723-Ar.2081, f° 3r°.

textes. A côté de cette image nous retrouvons également dans ce passage l'évocation d'un autre vent, lui aussi très répandu dans nos textes, le « ṣabā » (صبا), qui, comme évoqué plus haut, est connoté positivement car dans les croyances arabes il s'agit d'un souffle d'air dont l'on tire bon augure. Dans le passage en question ce vent est mis en relation avec le mouvement des branches, dont il est l'agent, ce qui renvoie à la deuxième image caractéristique liée à la description du vent.

Mais c'est le terme « rayḥān » (ريحان) en particulier qui attire notre attention ici. Nous avons déjà évoqué qu'il s'agit d'un parfum présent dans l'espace paradisiaque et figurant parmi les délices accordés aux Elus. Toutefois le terme « rayḥān » que nous avons tendance à traduire le plus souvent par *basilic*, présente en réalité une signification plus générale et peut désigner *toute sorte de plante odoriférante*, comme attesté par la plupart des dictionnaires. C'est avec cette acception générale que ce terme est traduit par Denise Masson dans le Coran à l'intérieur du verset suivant :

« Si cet homme est au nombre de ceux qui sont proches de Dieu, il trouvera le repos, les parfums et les Jardins du Délice » (56,89)

Il existe néanmoins aussi une deuxième occurrence du terme « rayḥān » à l'intérieur du Coran, cette fois-ci en revanche il est mis en relation avec le monde sensible d'ici-bas et il serait énuméré parmi l'un des bienfaits accordés aux hommes sur Terre :

« Il a établi la terre pour l'humanité. On y trouve des fruits et des palmiers aux fruits recouverts d'une enveloppe ; les grains dans leurs épis et la plante aromatique » (55,10-12)

De plus nous savons que la désignation d'une espèce spécifique telle que le basilic n'est pas la seule à avoir été octroyée au lexème « rayḥān » (ريحان) et que d'autres espèces botaniques sont identifiées à travers ce terme. Toutefois le sens de basilic n'est pas à écarter pour les passages coraniques. A ce propos nous lisons :

« Nous savons que le lexème « rayḥān », désigne dans la langue aussi bien des espèces botaniques spécifiques, telles que le basilic, le calament, le dictame de Crète, ou la marjolaine, que le générique valant pour toute plante odoriférante (...) Néanmoins, certains arguments plaident en faveur d'un lien entre le rayḥān du texte coranique et le basilic. En effet, cette espèce

possède dans de nombreuses cultures le statut de plante sacrée, du fait de ses origines mythiques »⁸⁷

A côté de ces senteurs, nous retrouvons également d'autres parfums, comme le « 'abīr » (عبر). Il s'agit ici d'un parfum particulier défini par le *Lisān* comme étant « *un mélange parfumé dans la composition duquel entre le safran* », d'autres dictionnaires le définissent comme étant un *parfum composé de toutes sortes d'aromates*, ou comme du *safran* tout court. Ce qui est clair est qu'il s'agit ici d'un parfum culturalisé composé d'un mélange d'aromates où le safran occupe vraisemblablement un accord de fond. Nous trouvons l'évocation de ce parfum complexe toujours dans un passage tiré de l'œuvre « *Dībāğ kasrā fī al-mufāḥara bayn Abī 'Arīš wa al-Zahrā* ». Ici la ville de Abou Arish vient compléter une citation poétique dans laquelle elle avait déclamé les beautés paysagères et notamment la parure florale recouvrant le sol de ses jardins⁸⁸. Elle clôturait ce poème à travers l'introduction de l'univers olfactif :

« (...) Une odeur de 'abīr se répand sur les vallées (plateaux, sol) à l'heure matinale (...) »⁸⁹

Ce qui nous intéresse ici est d'analyser également les termes employés dans ce passage pour décrire cette diffusion et exhalation des senteurs dans l'espace. Nous retrouvons ici deux racines, *FWḤ* et surtout *NṢR*. La première de ces racines présente à la première forme le sens de *répandre son parfum, exhaler des odeurs*, en outre le terme « *fawḥa* » (فوحة), signifie *bouffée d'odeurs* et son pluriel « *fawaḥāt* » (فوحات), *odeurs et parfums* tout court. Toutefois ce lexème n'insiste pas sur la persistance, la durabilité ou l'intensité du parfum en question mais plutôt sur le mouvement et le déplacement et donc sur l'aspect spatial de divulgation de cette senteur. Cela est évident par exemple dans une autre signification accordée au verbe de première forme de cette racine qui a le sens d'*être vaste, spacieux*. Cette même caractéristique est visible dans la racine *NṢR*, plus employée que la première dans ce domaine est insistant elle aussi sur le mouvement, le déplacement de ces parfums, sur une idée spatiale de cette exhalation plus que sur l'idée de pénétration et de ténacité du parfum. Le verbe à la première forme de cette racine a en effet le sens de *déployer, étendre, disperser* dans le domaine des odeurs par exemple. Le terme « *našr* » (نشر) acquiert la signification neutre d'*odeur* ou celle, connotée positivement, d'*agréable odeur qui se répand (Lisān)*.

⁸⁷ FOULON 2011, p. 307.

⁸⁸ A ce propos nous renvoyons le lecteur à la PARTIE II, Chapitre 1, paragraphe 1.1.2.1. du présent travail.

⁸⁹ " (...) وفاح نشر عبير في البقاع غدا (...) "

AUTEUR INCONNU 1987, p. 340.

Parmi les autres senteurs nous retrouvons aussi l'ambre gris, « 'anbar » (عنبر) en arabe. Dans un passage tiré de l'œuvre « Tarwīḥ al-awqāt fī al-munāẓara bayn al-qahwa wa al-qāt » de l'auteur Aḥmad b. Muḥammad al-Mu'allimī (m. 1278/1861) l'ambre se trouve associée au musc dans les propos suivants prononcés par le café :

« Moi je suis celui dont les fleurs blanches sourient (éclosent), comme des lumières (fleurs) blanches nacrées et lorsqu'elles répandent leur odeur agréable, c'est un parfum de musc et d'ambre gris dans l'air (...) »⁹⁰

Il s'agit ici de l'une des rares occurrences dans notre corpus où le parfum est associé aux fleurs. Toutefois cette association n'apparaît pas dans une réelle description paysagère mais dans un passage prononcé par le café pour parler des délices de sa boisson. En effet, le café puise dans la littérature descriptive de type paysager mais pour jouer sur le parallélisme entre parfum de la fleur et odeur agréable de sa boisson. Les notes olfactives s'installent pour les deux éléments sur les senteurs culturalisées de musc et d'ambre gris. A ce propos nous voulons attirer l'attention sur les deux termes employés dans ce passage pour parler de cette exhalation. Nous retrouvons ici la racine *NSM*, à travers le verbe de cinquième forme « tanassama » (تَنَسَّمَ), *exhaler, répandre une odeur agréable*. Nous avons déjà parlé plus haut, lors de notre analyse sur le vent et l'air, de la relation étroite existante en langue arabe entre le mouvement aérien, le message olfactif et la vie dont cette racine était porteuse. Cette même caractéristique nous la retrouvons aussi dans ce passage pour ce qui est de la racine *NFH*. Le texte fait plus particulièrement mention au terme « nafḥa » (نَفْحَة), terme récurrent dans nos textes, qui signifie *souffle, mouvement de l'air* mais aussi *odeur agréable, parfum*. Le verbe à la première forme « nafḥa » (نَفَّحَ) signifie *répandre son odeur* en référence à un parfum, mais aussi *souffler*. Nous retrouvons donc ici ce lien sémantique entre mouvement aérien et message olfactif. Toutefois des chercheurs ont montré comment le lien avec la vie est tout de même restitué dans cette racine, et cela à travers le lien sémantique existant avec le *sang*. En effet parmi les significations accordées à cette racine il y a celle de *faire jaillir le sang d'une veine*. Cela montrerait, tout comme le souffle, un lien sémantique avec les catégories vie et mort.⁹¹

Parmi les autres parfums évoqués dans nos textes, nous retrouvons aussi d'autres senteurs que l'on brûle tel l'encens. C'est par exemple le cas du « 'ūd » (عود), le *bois d'aloès* ou le « nadd » (نَدِّ) qui désigne *un parfum composé d'ambre, de bois d'aloès et de musc*, donc une fragrance

⁹⁰ (...) وأنا التي تبسم نوري فأنوار لؤلؤية أو تنسم فنفحة مسكية عنبرية (...)"
AL-MU'ALLIMĪ, MS. N° : 3037, f° 49v° et Ms. N° : 3331, f° 79v°.
⁹¹ FOULON 2011, p. 338.

complexe, élaborée par les hommes. Nous retrouvons le « 'ūd » (عود) pour décrire le parfum d'une boisson dans un passage de l'œuvre « Maqāma al-baṣṭ wa al-salwa fī al-muḥāwara bayn al-šāy wa al-qahwa » de l'auteur 'Abd al-Qādir b. 'Umar b. Mubārak Ṣaybān (m. 1342/1923). Ici le thé se décrit comme un breuvage aux odeurs de bois d'aloès capable de nourrir l'âme :

« Je suis la nourriture spirituelle et l'esprit se nourrit de ma boisson dont le parfum est comme le bois d'aloès (...) »⁹²

Le « 'ūd » (عود) le « nadd » (ند) sont aussi évoqués dans le préambule de l'œuvre « Tarwīḥ al-awqāt fī al-munāẓara bayn al-qahwa wa al-qāt » que nous avons déjà cité. Lors de cette réunion de lettrés où les branches de qāt et le café ne tarderont pas à se personnifier, nous retrouvons des encens offerts pour le plaisir des participants, parmi lesquels est présent le narrateur :

« Et cela pendant que nous étions réunis à une assemblée illustre (d'illustres personnes) (...) dans laquelle des encensoirs aux parfums de bois d'aloès et de nadd furent allumés »⁹³

Enfin, le nadd (ند) est aussi évoqué dans l'œuvre « « Aqrāṭ al-ḡahab fī al-mufāḥara bayn al-Rawḍa wa Bi'r al-'Azab » de l'auteur 'Abdallāh b. 'Alī al-Wazīr (m. 1147/1734). Ici des encensoirs de nadd sont censés parfumer les sentiers et les chemins mais aussi les seuils des habitations qui se trouvent à l'intérieur du jardin/quartier Rawḍa près de la ville de Sanaa :

« Le groupe porte entre ses mains des encensoirs au parfum de nadd, à travers les ruelles et sur les seuils des portes »⁹⁴

3.3. L'univers sonore.

Les jardins décrits à l'intérieur de nos œuvres ne se limitent pas à solliciter la vue et l'odorat mais ils englobent également l'univers sonore. Nous l'avons dit, il s'agit de représentations paysagères construites sur plusieurs niveaux. Nous avons un axe visuel à double orientation (vertical et horizontal), car il s'agit essentiellement de jardins beaux à voir, une merveille pour l'œil de l'observateur. Mais nous retrouvons également des axes sensoriels comme l'odorat,

⁹² " غذا الروح، والنفس تغذا/ بشربي كما العود الأذفر " ŠAYBĀN 1951, p. 43.

⁹³ " وذلك ببنا نحن في ناد كثير أمجاده [...] وأشعلت فيه مجامر العود والند (...) " AL-MU'ALLIMĪ, MS. N° : 3037, f° 48v° et Ms. N° : 3331, f° 78v°.

⁹⁴ " والفوج يحمل في راحتها / مجامر الند في الحرات والسدد " AL-WAZĪR, 'ABDALLĀH B. 'ALĪ, MS. N° : 3/2364, f° 11r° et Ms. N° : Or. 2377-Ar. 1735, f° 4r°.

car il s'agit aussi de jardins parsemés de toutes sortes de parfums. Dans ce paragraphe nous montrerons comment ces représentations paysagères essaient d'éveiller et d'animer un autre sens, l'ouïe, car en dernier lieu nous sommes en présence de jardins sonorisés.

Ce qui attire notre attention dans l'analyse des représentations paysagères des *munāẓarāt* yéménites est de constater que l'univers sonore est représenté par l'évocation d'une seule source, les oiseaux et leur gazouillement mélodieux. En effet, nous apercevons la totale absence de bruit accordé à des éléments qui pourtant devrait en être une source à l'intérieur d'un espace jardin. Par exemple les sources d'eaux, les cours de fleuves et de ruisseaux qui peuplent ces espaces verts sont dans nos textes totalement muets. En effet, force est de constater que l'évocation des sources d'eau dans ces descriptions se limite presque toujours à l'axe purement visuel et à l'évocation, à travers plusieurs images, de certaines caractéristiques, comme la pureté et l'éclat accordé à ces surfaces aqueuses, ou encore leur mouvement. Nous retrouvons aussi des descripteurs renvoyant à la fraîcheur de l'eau, ce qui convoque l'axe gustatif. Il semble que cette caractéristique de totale absence de bruit des sources d'eau est d'ailleurs commune au texte coranique, comme souligné par Heidi Toelle :

« Sauf erreur de notre part, le Coran ne dit rien des bruits causés par les eaux paradisiaques »⁹⁵

L'autre élément naturel dépourvu de son est le vent. L'air et les vents sont complètement silencieux à l'intérieur des représentations paysagères de nos textes. Et, comme déjà évoqué plus haut, leur fonction à l'intérieur du paysage se limite à dynamiser et à mettre en mouvement des éléments naturels, comme par exemple les branches, ou celle de répandre et de diffuser dans l'air des jardins des odeurs.

La seule source sonore dans ces jardins se limite aux chants des oiseaux. L'oiseau est un animal bien présent dans ces espaces naturels mais il n'est jamais décrit, il n'occupe pas l'axe visuel et sa fonction dans le paysage n'est pas celle d'être une espèce animalière à admirer. L'oiseau est seulement une source de son et son image est le plus souvent indissociable de celle de la branche avec laquelle il forme un tout. Cette caractéristique est d'ailleurs commune avec la poésie andalouse du XI^e siècle et il paraît être aussi une caractéristique dans la culture médiévale en Europe :

« (...) les oiseaux ne sont jamais visuellement décrits : rien ne nous renseigne sur la couleur de leur plumage ou sur leur taille. Leurs

⁹⁵ TOELLE 1999, p. 53.

mouvements, leurs évolutions ne sont pas davantage décrits : les oiseaux rencontrés dans notre corpus ne sont pas saisis en plein vol ; la plupart du temps, ils sont indissociables des arbres, sur les branches desquels ils perchent. Notons que cette manière de traiter l’oiseau est partagée par la culture médiévale de l’Europe chrétienne, où *"l’oiseau s’entend plus qu’il ne se voit ; aussi se nomme-t-il en priorité à partir de son cri"* »⁹⁶

Même dans le choix lexical, nous remarquons que la langue arabe n’est pas exploitée dans toute sa richesse sémantique et nous retrouvons dans ce domaine une prédilection pour les termes génériques. L’oiseau est en effet désigné la plupart du temps avec le terme « ṭayr » (طير), et avec son pluriel « aṭyār » (أطيّار). Plus rarement nous retrouvons aussi une espèce spécifique telle que la colombe « ḥamāma » (حمامة).

A partir des citations tirées de notre corpus nous pouvons retracer toute une continuité, à travers les époques, dans la manière dont de ce *topos* est représenté à l’intérieur des *munāẓarāt* paysagères. Parmi les caractéristiques le plus récurrentes nous apercevons, par exemple, que les représentations des oiseaux sont toujours accompagnées par la description des branches sur lesquelles ils se trouvent, les deux entités formant comme un tout indissociable⁹⁷. Le gazouillement des oiseaux en outre est toujours présenté avec des verbes qui peuvent être employés indifféremment par les oiseaux ou les êtres humains. Une autre caractéristique est celle d’une certaine sacralisation dans la représentation de ces images car souvent le chant et le gazouillement des oiseaux est mis en parallèle avec le chant sacré, les psaumes et les louanges à Dieu. Cette image est alors renforcée par celle des branches, décrites souvent comme des minbars sur lesquelles se succèdent ces volatiles. Enfin, une dernière caractéristique que nous relevons est que ces images sont souvent suivies ou accompagnées par l’évocation du mouvement de l’air et des vents. Ces derniers venant le plus souvent conférer ce mouvement allègre aux branches sur lesquelles perchent les oiseaux.

Prenons comme point de départ la « Maqāma manẓariyya ». Ici dans un passage déjà cité, le jardin Šu‘ūb dit à son propos :

« Je pleure (je fais tomber sur mon jardin) une pluie silencieuse et continue, mon jardin est un lieu de promenade proche (de la ville de

⁹⁶ FOULON 2011, p. 281.

⁹⁷ A ce propos nous renvoyons le lecteur à la PARTIE II, Chapitre I, paragraphe 1.1.1.1., consacrée à l’analyse de la branche comme partie de l’arbre.

Sanaa), mes fruits sont très savoureux (...) et sur mes tamaris psalmodient les oiseaux (...) »⁹⁸

Dans ce passage, comme d'ailleurs ce sera le cas dans tous les autres, nous ne retrouvons aucune description de ces volatiles, désignés à travers le terme générique de « ṭayr » (طير). Le seul indice qui les connote est leur gazouillement, leur chant exprimé à travers un verbe, qui peut également avoir le sens de « psalmodier » et qui sera analysé plus bas. L'élément qui attire en revanche notre attention est que ces oiseaux ne perchent pas dans cette description sur les branches d'un arbre quelconque, mais sur un arbre spécifique, le tamaris. Nous avons vu plus haut que le symbolisme de cet arbre est chargé de significations. En effet, c'est à partir du bois de tamaris, provenant d'une forêt proche de Médine, que le minbar du Prophète fut construit⁹⁹. La présence de cet arbre dans cette description en corrélation avec le chant des oiseaux n'est pas dépourvue de signification et renvoie à notre avis encore une fois à cette idée de sacralité entre les sons ravissants des oiseaux semblables à celui d'un psaume et le minbar, symbolisé ici à travers l'image du tamaris.

Toujours dans un passage tiré de la même œuvre, le jardin Rawḍa déclame :

« Il n'y a pas de paysages semblables à celui de Rawḍa Ḥātim, elle a l'aspect d'une pierre précieuse au milieu d'une bague. Les oiseaux psalmodient sur ses arbres et intensifient la passion dans le cœur de l'amoureux passionné. La brise fait pleurer les nuées, et fait rire les fleurs souriantes »¹⁰⁰

Dans ce passage le chant des oiseaux est exprimé à travers le même verbe que celui dans la première citation. Il s'agit du verbe de cinquième forme « tarannama » (ترنم) qui signifie chanter, produire un son doux, agréable ou chanter d'une voie douce, en référence à l'homme mais aussi aux oiseaux qui roucoulent. Parmi les autres significations réservées à ce verbe nous retrouvons celui de psalmodier d'une voix agréable surtout en lisant le Coran. Dans ce passage le chant des oiseaux est également mis en relation avec l'image de l'amoureux, qui trouve confort et soulagement à l'intérieur de cet espace jardin. La nature se révèle donc capable de soigner et cela à travers ses différents éléments constitutifs situés sur

⁹⁸ " أبكى ديمة مدراراً حديقتي نزهتها القريبة وفاكحتني لديها طيبها عجيبة (...) يترنم فوق أثلاثي طيرها (...) " AL-WAZĪR., MS. N°: Or. 2723-Ar.2081, f° 1v°.

⁹⁹ A ce propos nous renvoyons le lecteur à la PARTIE II, Chapitre I, paragraphe 1.1.1., consacrée à l'analyse de la végétation arbustive à l'intérieur de nos *munāẓarāt* paysagères.

¹⁰⁰ " ما في المناظر مثل روضة حاتم / هي في المناظر مثل فص الخاتم / تترنم الأطيوار في أشجارها / فتزيد في شجو المحب الهائم / ولطالما أبكى النسيم غمامها / وأضحك كل زهر باسم " AL-WAZĪR., MS. N°: Or. 2723-Ar.2081, f° 3r°.

plusieurs niveaux de perception, parmi lesquels nous remarquons le chant mélodieux de ces volatiles. N'oublions pas à ce propos cette conception du « ṭarab » (طرب), cette émotion poétique et musicale « liée à des phénomènes sonores naturels comme le chant des oiseaux »¹⁰¹ Enfin, nous retrouvons également l'évocation du vent (نسيم), porteur de nuages et donc de pluies fertilisantes capables de faire germer la Terre. Nous retrouvons encore exprimée cette complémentarité existant entre Ciel et Terre, et cette idée de tristesse céleste, les larmes des nuages (أبكى النسيم غمامها), ayant pour effet d'engendrer la joie terrestre, sourire des fleurs (زهر باسم).

Dans un autre passage tiré de l'œuvre Mufaḥara bayn al-ʿināb wa al-naḥl » nous lisons :

« Les branches dansent lorsqu'elles sont traversées par le mouvement de l'air (souffle du vent) que les hommes (habitants) adorent, ou lorsque sur elles (les branches) les oiseaux chantent (gazouillent) »¹⁰²

Dans ce passage le gazouillement des oiseaux est restitué par le verbe de cinquième forme « taḡanna » (تَغَنَّى) qui a le sens général de *chanter*. Ce verbe, tout comme les occurrences vues plus haut, tente de souligner encore une fois la suavité, la douceur et l'harmonie de ces sons qui se propagent dans le jardin. Associé à l'univers sonore reproduit par les oiseaux, nous retrouvons l'évocation des branches et du vent. Les branches sont décrites dans leur mouvement, imaginé comme une « danse » (تراقصت الأغصان) résultat du souffle de vent (نسيم) qui les traverse.

L'image restituée dans d'autres passages est en revanche légèrement différente. Ainsi dans cet exemple tiré de l'œuvre « Aqrāṭ al-ḡaḥab fī al-mufaḥara bayn al-Rawḍa wa Bi'r al-ʿAzab », nous lisons :

« (...) La main du vent agite le feuillage des branches et les oiseaux se succèdent dans leur chant (prône) sur les minbars des sons »¹⁰³

Ici nous retrouvons l'image du vent, à peine personnifié, décrit comme ayant une main qui agite les branches sur lesquelles perchent les oiseaux. Ce qui diffère toutefois dans ce passage, par rapport aux occurrences analysées plus haut, est la signification attribuée au prédicat désignant le gazouillement des oiseaux. Le texte a recours à la racine *ḤṬB*, d'où « ḥuṭba »

¹⁰¹ LAMBERT 1998, p. 227.

¹⁰² (...) وقد تراقصت الأغصان إن عبر بها النسيم التي تشتاقيها النسم وإن تغنت بها الأطيوار (...) "

AL-AMĪR AL-ṢANʿĀNĪ 1964, p. 343.

¹⁰³ (...) ما تجاذبت كف النسيم أهداب الأغصان وتناوبت خطباً الأطيوار منابر الألهان "

AL-WAZĪR, ʿABDALLĀH B. ʿALĪ, Ms. N° : 3/2364, f° 1r°-1v° et Ms. N° : Or. 2377-Ar. 1735, f° 1r°.

(خطبة) qui renvoie au *prône*, à l'*oraison*, ou « ḥāṭib » (خاطب) signifiant *celui qui parle du haut de son minbar*, ce qui met ce passage dans une relation profonde avec la prédication et le prêche. Avec l'emploi de ce terme le gazouillement des oiseaux n'est plus mis en relation avec la beauté et la suavité sonore mais, à travers une image qui reprend cette sacralité avec l'évocation des minbars (les branches), le passage met plutôt l'accent sur la clarté du son, ou si l'on veut, du message émis. Cette caractéristique n'est d'ailleurs pas une spécificité des *munāẓarāt* yéménites dans la description de ce thème. A ce propos par exemple Brigitte Foulon souligne :

« Un degré supplémentaire est franchi lorsque les oiseaux (...) sont dotés d'une locution si claire qu'ils semblent prononcer un prône (...). Sans aucun doute, le point de départ de ces représentations dans la culture arabo-musulmane réside dans le texte coranique, et, en particulier dans le verset 16 de la sourate 27, où apparaît, dans un discours énoncé par Salomon, l'expression : « *manṭiq al-ṭayr* » : « *Yā ayyuhā al-nāsu 'ullim-nā manṭiqā al-ṭayri* » (« Ô vous les hommes ! On nous a appris le langage des oiseaux »). Or, le nom « *nuṭq* », qui désigne le langage articulé, est « *spécifique au langage humain* », comme nous le rappelle le *Muḥīṭ*, « *En faire usage pour d'autres espèces relève du langage figuré* » ajoute le dictionnaire. Il semble bien que l'oiseau ait donc été doté d'un statut particulier au sein de l'espèce animale dès la période coranique. D'ailleurs, le commentaire que fait Ṭabarī du verset est à cet égard assez clair : « « *On nous a appris le langage des oiseaux* » signifie que nous avons compris leur langage (« *kalām* »), ce qui revient à octroyer aux oiseaux un langage semblable à celui des humains ». »¹⁰⁴

Cette même caractéristique accordée aux oiseaux nous la retrouvons dans un passage tiré de l'œuvre « *Mufāḥara bayn al-Rawḍa wa Bi'r al-ʿAzab* » de l'auteur ʿAlī b. Ḥasan b. ʿAlī al-Ḥusayn al-Ḥafanġī (m. 1180/1766). Le jardin/quartier Bi'r al-ʿAzab dit :

« *Je possède un air meilleur que le vin et sur mes rameaux roucoule la colombe (...)* »¹⁰⁵

¹⁰⁴ FOULON 2011, p. 290-291.

¹⁰⁵ "عندي هوى ألطف من المدامة وفي غصوني تسجع الحمامة"

AL-ḤAFANĠĪ, Ms. N° : 2327, f° 3r°-3v°, Ms. N° : 2329, f° 16r°, Ms. N° : 2330, ff. 215.

Dans ce passage l'auteur introduit une espèce d'oiseau spécifique, la colombe (الحمامة), décrite toujours sur les branches, entités autonomes par rapport à l'arbre et formant une seule chose avec l'oiseau. Ici nous retrouvons le verbe de première forme « saḡḡa'a » (سَجَّع), qui a le sens spécifique de *roucouler* mais aussi celui de *parler en prose rimée*, ce qui vient confirmer l'idée exposée plus haut. Encore une fois l'image est restituée conjointement à l'évocation de l'air salubre, ici décrite comme étant *meilleur que le vin* (هوئى أطف من المدامة), qui souffle dans ces espaces verts.

Conclusion

Dans cette deuxième partie de notre travail nous avons examiné la mise en texte de l'univers paysager à l'intérieur de nos *munāẓarāt*. Pour ce faire, nous nous sommes appuyés sur l'approche proposée par Brigitte Foulon dans ses études sur les représentations paysagères dans la poésie classique andalouse du XI^e siècle. Nous avons donc avancé une analyse des éléments constitutifs du paysage en tenant compte de l'organisation de ces représentations sur les deux axes spatiaux, l'axe vertical et l'axe horizontal. Nous avons tout d'abord identifié les termes les plus récurrents dans notre corpus pour désigner le jardin, à savoir « rawḍa » (روضة) et « ġanna » (جنة). Ces deux termes coraniques sont employés dans le texte religieux pour indiquer le Paradis. Le premier de ces deux termes, « rawḍa » (روضة), présente des significations qui évoquent l'univers aqueux, indiquant tout particulièrement un terrain retenant l'eau de la pluie et par conséquent riche en végétation. Le second terme, « ġanna » (جنة), désigne quant à lui un type de jardin entouré d'une clôture et présentant des plantes spécifiques dont le palmier-dattier et la vigne.

Nous avons donc procédé à l'analyse des éléments végétaux en prenant d'abord en considération l'axe vertical du paysage, à savoir les arbres et les arbustes. Nous avons commencé notre analyse à travers la présentation de deux espèces spécifiques et notoires, le palmier-dattier et la vigne. Ces deux espèces sont les protagonistes de deux *munāẓarāt* de notre corpus et figurent dans les descriptions paysagères du Paradis coranique. Le palmier-dattier est aussi une image récurrente et occupe une place centrale dans l'iconographie au Moyen-Orient. Ce dernier est en effet représenté pour signifier l'arbre sacré ou l'« arbre de la vie » lié au cycle de légendes relatives aux plantes qui ont le pouvoir de conférer l'immortalité dans les anciens croyances présentes en Mésopotamie. Dans les *munāẓarāt* ayant pour protagonistes ces deux espèces le terrain de la joute littéraire s'appuie avant tout sur des questions morales liées à la caractéristique physique de la taille de ces deux arbres. La palmier, arbre grand, s'élance en hauteur contrairement à la vigne, plante de taille plus modeste, qui est près de la terre. Cette caractéristique acquiert une valence positive dans les propos de la vigne pour laquelle le fait d'être un petit arbuste est en revanche un signe d'humilité, de docilité et de soumission à Dieu. L'autre caractéristique est liée la capacité chez l'une ou l'autres espace de procurer de l'ombre. Image essentielle dans la mise en texte de l'univers naturel, l'ombre, et plus généralement le jardin ombragé, est une caractéristique du Paradis coranique et elle est évoqué à plusieurs reprises par ces deux arbustes. Parmi les arbustes et les arbrisseaux peuplant ces espaces verts et situés sur l'axe vertical du paysage, nous retrouvons la plante de qāt et le caféier, espèces dont la culture est très répandue au

Yémen. Toutefois, nonobstant l'importance accordée à la culture de ces deux arbustes au Yémen, ceux-ci n'occupent pas une place si centrale dans les descriptions paysagères de nos textes. Protagonistes de deux ouvrages de notre corpus, le qāt et le café ne constituent en aucun cas un élément constitutif dans la création de ces représentations paysagères. Leur fonction est surtout celle d'être mis en relation avec les vertus qu'ils procureraient à ceux qui mâchent les feuilles du qāt ou qui boivent de la boisson préparée à partir des grains du caféier. La seule exception dans laquelle ces deux plantes concourent à l'embellissement de l'espace jardin est représentée par l'ouvrage « Mufāḥara bayn Ġibla wa Ibb ». Ici la ville de Jibla en décrivant aux espaces verts qui l'entourent fait mention d'un jardin où il y aurait une grande quantité de qāt et de caféier. Nous avons ensuite signalé la présence d'autres espèces spécifiques mais à peine citées dans nos textes comme le grenadier, le figuier, le poirier, le sumac ou le *tummām*, cette dernière étant une espèce spécifique du Yémen. Parmi ces arbustes deux ont particulièrement attiré notre attention : l'arbre de *sidr* (jujubier ou lotus) et le tamaris. Le *sidr* est en effet un arbre particulier présent dans le jardin du Paradis, définie comme le « jujubier de la limite » dans le Coran, cette espèce marquerait la dernière limite de l'espace paradisiaque derrière laquelle se cacherait la vision de Dieu. Le tamaris, quant à lui, acquiert un rôle important dans la tradition musulmane selon laquelle c'est à partir du bois de tamaris que le minbar du Prophète fut construit. Au-delà de ces occurrences nous avons signalé la centralité accordée au terme générique de « šağara » (شجرة) et de son pluriel « ašğār » (أشجار) pour désigner les arbres dans notre corpus. Pour compléter notre présentation concernant l'axe vertical de nos représentations paysagères, nous avons également analysée l'image des branches. Ces dernières occupent une place centrale et jouissent dans nos *munāẓarāt* paysagères d'une très large autonomie par rapport à la description de l'arbre, si bien qu'elles pourraient constituer un thème indépendant. Parmi les caractéristiques associées aux branches nous avons signalé celle de fournir de l'ombre mais aussi d'être souvent mises en relation avec les le gazouillement des oiseaux qui perchent sur elles. Cet élément créé à l'intérieur de notre corpus le thème littéraire du « ṭarab ».

Nous avons ensuite considéré les éléments naturels positionnés sur l'axe horizontal de nos représentations paysagères. Pour ce faire, nous avons avant tout identifié les différents termes pour désigner la terre. Il en résulte que le terme coranique « ṭarān » (ثرى) désignant la terre humide présente une terre aux propriétés idéales capable de faire ressortir la végétation. Ce terme est mis en opposition avec celui de « turāb » (تراب) qui désigne en revanche une terre sèche et poudreuse. Ce n'est pas dû au hasard si le premier est très souvent employé par les protagonistes-jardins dans les parties consacrées à leur auto-panégyrique et que le deuxième

est utilisé pour désigner la terre de l'adversaire. Nous nous sommes intéressés ensuite à l'étude de la végétation recouvrant la surface terrestre. Nous avons signalé comment l'une des caractéristiques principales que nous retrouvons dans les descriptions de nos *munāẓarāt* paysagères est celle de montrer la surface de la terre recouverte d'un vêtement ou d'une étoffe pour décrire la végétation. Ce type d'image est d'origine coranique, dans le texte sacré en effet la végétation est décrite comme une parure éphémère et un ornement. La présence des métaphores textiles pour décrire la végétation de la surface de la Terre est une caractéristique que nous retrouvons également dans la poésie andalouse du XI^e siècle. Dans cette partie nous avons repéré toutes les occurrences lexicales renvoyant à cet univers textile et de la broderie et souligné également comment, dans les racines étudiées, il existerait une parenté sémantique entre univers textile, végétation touffue et fertilité du sol. Pour d'autres lexèmes nous avons montré comment une familiarité manifeste existerait entre la couleur blanche, son trait de brillance et la végétation fleurie sur sol. En dernier lieu nous avons montré comment un rapprochement est souvent opéré dans nos textes entre la Terre et le Ciel ; en effet, plusieurs images insistent sur la proximité et la complémentarité des deux univers. Comme l'image de la joie terrestre (la floraison) engendrée par les larmes célestes (la pluie). Le rapprochement entre les deux univers est aussi restitué par l'image des fleurs décrites comme des astres et, ces derniers, comme une flore céleste. Nous avons ensuite analysé l'élément eau présent dans notre corpus. Pour ce faire nous avons d'abord analysé l'eau d'origine céleste, la pluie. Nous avons souligné comment la pluie présente dans notre corpus possède une connotation très positive et elle présente deux caractéristiques fondamentales : celle d'être fertilisante et celle de tomber avec mesure. A ce propos, nous avons analysé les principaux lexèmes concernant la pluie et restituant ces caractéristiques connotées positivement. Quant à l'eau terrestre, nous avons montré comment les jardins présents dans nos descriptions regorgent de rivières et de sources. Les principaux termes employés pour les désigner sont celui générique de « mā' » (ماء) *eau*, et de « nahr » (نهر), pl. « anhār » (أنهار), *rivière, fleuve*. La matrice de ces représentations aquatiques est encore une fois celle des représentations du Paradis coranique où l'eau, principe de tout, est présentée comme étant abondante, vivante, limpide et pure.

Dans le deuxième chapitre nous avons analysé les éléments descriptifs de la nature. Nous avons d'abord examiné les valeurs accordées aux saisons dans notre corpus. Les saisons privilégiées à l'intérieur de nos textes sont le printemps et l'automne, ce dernier caractérisé par des épisodes pluvieux, était considéré comme un deuxième printemps et donc valorisé sur le plan axiologique. Toutefois, nous avons montré comment la répartition de l'année au Yémen ne suit pas le cycle grec des quatre saisons mais elle se base en revanche sur le

changement climatique et en particulier dans l'alternance d'épisodes pluvieux. Ces épisodes pluvieux déterminent en outre le cycles des cultures. Dans cette analyse nous avons identifié au moins neuf termes différents désignant des épisodes pluvieux spécifiques et encore présents au Yémen. Parmi ces noms de pluies nous retrouvons celui de « ḥarīf » (خريف), désignant au Yémen la pluie de fin d'été et celui de « rabīʿ », terme, ce dernier, pouvant identifier plusieurs moments pluvieux de l'année, et qui peut même indiquer les pâturages fertiles faisant suite à cet épisode pluvieux.

Ensuite nous avons fait quelques considérations concernant le chromatisme. Les principales couleurs que nous avons identifiées dans les représentations paysagères de notre corpus sont le vert et le blanc, mais nous retrouvons également des occurrences ou de renvois directs ou indirect à la couleur noire, rouge, mais aussi jaune et turquoise. Le vert est avant tout la couleur de la végétation. Le vert est la couleur de la « parure de la terre » recouvrant la surface terrestre et plus précisément de certains des tissus et des étoffes évoqués dans nos textes pour décrire cette surface florissante, comme le « sundus ». Cette teinte est aussi mise en relation avec la couleur noire. Le vert est en effet perçu dans l'imaginaire arabe comme une teinte foncée tendant au noir et les deux racine « ḥ-ḍ-r » et « s-w-d » sont parasynonymes. La couleur noire apparaît dont elle aussi valorisée positivement lorsqu'elle se réfère à la végétation. Cette dernière formant un ensemble compact et touffu, est perçu comme noir et connote la fertilité. L'autre couleur présente dans nos représentations paysagères est le blanc. Nous avons souligné comment il s'agit en réalité d'une idée de blancheur, de luminosité et de trait d'éclat. En effet, la racine « b-y-ḍ » est rarement employée dans nos textes et l'idée de blancheur est restituée par d'autres termes, verbes ou images. L'idée de brillance, de luminosité et d'éclat liée à la blancheur acquiert un statut axiologique très positif et elle concourt à l'embellissement des éléments naturels, surtout lorsque celle-ci vient désigner la végétation et les sources d'eau. Nous avons également montré comment ce rapport étroit existant entre la couleur et l'éclat n'est pas une caractéristique de la seule couleur blanche mais elle semble caractériser toutes les teints. D'après des études menées par Alfred Morabia les deux notions de luminosité et d'intensité semblent s'être confondues dans la valeur sémantiques des adjectifs dénommés intensifs de la couleur. A travers l'analyse des couleurs nous avons aussi fait des considérations sur les minéraux et les pierres précieuses. En effet, nous retrouvons souvent dans nos textes une association constante des tonalités chromatiques de certains éléments naturels spécifiques à la couleur des minéraux ou des pierres précieuses. Le vert des émeraudes ou la turquoise pour désigner la parure de la terre, les frondaisons, les branches ou encore les feuilles de qāt, le rouge de la cornaline pour les grains de café, le jaune

de l'or caractéristique des rayons du soleil qui se propagent dans le paysage, le blanc des perles pour désigner l'eau mais aussi la végétation florissante, enfin les trait d'éclat et de brillance de l'argent pour désigner le miroitement de l'eau de la pluie recouvrant la flore. Nous avons vu comment certains de ces métaux et pierres précieuses sont présents dans l'espace paradisiaque du Coran. En dernier lieu nous avons examiné l'aspect sensoriel de ces représentations car ce paysage sollicite également d'autres sens comme l'odorat et l'ouïe. Nous avons d'abord repéré tous les termes désignant le vent et le mouvant de l'air responsables dans ces descriptions de répandre les odeurs et d'être porteurs d'exhalations et d'effluves parfumées. Nous avons constaté que ces lexèmes se réduisent la plupart du temps aux simples termes de « hawā' » (هواء) pour l'air et de « rīḥ » (ريح), « nasīm » (نسيم) et « ṣabā » (صبا) pour les vents. Comme déjà montré par Brigitte Foulon, nous avons souligné, à partir de quelques-unes de ces racines, qu'une familiarité et une relation étroite existe en langue arabe entre le mouvement de l'air, le message olfactif et la notion de vie. Parmi les autres caractéristiques que nous avons identifiées, nous retrouvons la nature modérée de ces vents et leur mise en relation continue avec le thème descriptif de la branche et de son mouvement. Nous avons ensuite analysé les principaux types de fragrances se répandant dans ces jardins. Nous avons en premier lieu remarqué que l'origine de ces odeurs n'est presque jamais liée aux fleurs ou à la végétation renaissante de ces espaces verts et nous retrouvons en revanche des parfums spécifiques et des senteurs que l'on brûle comme des encens. Parmi les senteurs naturelles nous avons le « rayḥān » et le camphre. Parmi les encens nous retrouvons le « 'abīr » (عبير), le « 'anbar » (عنبر), l'« 'ūd » (عود) et le « nadd » (ند). Nous avons signalé enfin comment nos textes insistent surtout sur deux qualités accordées à ces odeurs : leur pouvoir de pénétration et de persistance ainsi que sur une certaine idée spatiale de propagation. A la fin de cette partie nous avons examiné l'univers sonore de ces paysages. En effet, les jardins décrits englobent également l'univers sonore. Celui-ci est presque toujours représenté par les chants des oiseaux qui perchent sur les branches des arbres. Cet animal n'est pas décrit dans son extériorité physique et il est une simple source de son dont l'image est indissociable de celle de la branche. A travers l'analyse de certains passages de notre corpus nous avons montré comment la plupart du temps cette image renvoie à une idée de sacralité du chant. Ce dernier est souvent décrit comme un son ravissant semblable à celui d'un psaume ou d'un chant de louange à Dieu. Et les branches sur lesquelles les oiseaux « psalmodient » sont souvent associées à l'image des minbars.

L'analyse des éléments naturels constitutifs de l'univers paysage tels qu'ils ressortent de notre corpus de *munāẓarat* yéménites nous permet de faire des considérations plus générales. En

premier lieu nous constatons que ces représentations paysagères renvoient à une idée de jardin – paradis idéalisé plus qu’à une véritable description de la nature environnementale du Yémen. Il nous semble que la matrice de ces descriptions est celle des représentations du Paradis coranique comme nous l’avons montré à travers le renvoi fréquent au texte fondateur de l’Islam tout au long de notre analyse. Quelques exceptions, rares, sont tout de même attestées. C’est par exemple le cas de l’évocation de quelques espèces naturelles propres à la géographie locale au Yémen, comme les noms de certaines typologies de raisins propres au Yémen ou de certaines plantes spécifiques comme le *tummām*. Toutefois si ces espèces sont évoquées dans ces descriptions, elles sont toujours intégrées à l’intérieur d’un cadre descriptif codifié et correspondant aux représentations coraniques. Mais ce qui attire en particulier notre attention est de constater que les thèmes, les images et les modes de représenter le paysage sont exactement les mêmes que ceux que nous retrouvons dans la poésie arabe classique. En effet, à travers cette étude nous avons pu constater qu’aucune différence n’intervient dans la manière de représenter le paysage entre la poésie descriptive andalouse du XI^e siècle et nos *munāẓarāt* yéménites de l’époque postclassique. Il serait intéressant de s’interroger sur les raisons d’une telle similitude dans la mise en texte de l’univers paysager entre deux époques et deux aires géographiques si différentes. Peut-être la réponse est à retracer dans la matrice commune de ces deux productions, à savoir le Coran, sur lequel reposent les codes et les images de ces représentations idylliques et idéalisées.

TROISIEME PARTIE

CHAPITRE I : Etude de quelques thématiques récurrentes

Le but du présent chapitre est de mettre en relief et d'examiner certaines des thématiques les plus récurrentes dans notre corpus de *munāẓarāt* paysagères. En effet, nous pouvons identifier des textes qui abordent les mêmes thématiques et qui présentent souvent exactement les mêmes personnages principaux. La répétition de certains thèmes et sujets crée des liens d'intertextualité dans la littérature yéménite qu'il est important d'analyser ici. C'est par exemple le cas du débat littéraire opposant les quartiers/jardins de Rawḍa et de Bi'r al-'Azab qui ne cesse de susciter l'intérêt d'écrivains et poètes à travers les siècles, et cela même en dépassant le genre *maqāma*, car ce thème littéraire est aussi présent en poésie. Il en est de même pour certaines œuvres ayant comme protagonistes des substances excitantes ou enivrantes, tels que le thé, le café, le qāt et le tabac, protagonistes eux aussi de plusieurs *munāẓarāt* mais aussi de compositions en vers. Dans le cas précis de ce thème nous verrons comment le traitement de ce sujet est lié dans la littérature yéménite, surtout en poésie, aux domaines de la mystique, de l'érotique et du bachique. A ce propos, nous verrons dans le deuxième chapitre de cette partie portant sur le second degré de lecture de ces œuvres, comment ce thème se situe dans un contexte extratextuel visant à montrer les différentes visions et questionnements de l'époque concernant la licéité ou l'illicéité de la consommation de ces substances. Nous nous concentrerons également sur une autre thématique, concernant le concept de la lumière. Nous avons déjà vu dans la partie consacrée à la mise en texte de l'univers paysager et surtout dans celle concernant l'étude des chromatismes que la lumière, associée souvent à la teinte blanche, est en effet un thème récurrent à l'intérieur des descriptions paysagères et y joue un rôle central. Ici nous voulons également étudier ce thème à travers l'analyse de deux *munāẓarāt*, la première assez ancienne opposant le chandelier et la bougie et la seconde, plus tardive opposant encore une fois la bougie et la lampe, où ce thème est aussi très central. Cette analyse nous permettra aussi d'élargir notre champ d'étude et d'interroger le concept de « lumière », plus généralement, dans la tradition arabo-musulmane. Nous ne prendrons pas ici en examen un autre thème pourtant très récurrent dans la littérature yéménite, concernant le débat de préséance opposant le palmier-dattier et la vigne. En effet, nous avons réalisé une étude approfondie de ces deux espèces végétales dans la partie de notre travail consacrée à l'analyse des espèces situées dans l'axe vertical des descriptions paysagères et concernant les arbustes et les arbres. Nous y reviendrons cependant dans le second chapitre de cette troisième partie où nous essayerons de montrer quelles sont les significations politiques et identitaires, situées au second degré de lecture, que ce débat

acquiert au Yémen. La présentation de ces thèmes récurrents, unie au contenu présenté dans la deuxième partie de notre travail, nous permettra de faire un bilan et de revenir, à la fin de ce chapitre, à des considérations concernant les relation d'hypertextualité existant entre les *munāẓarāt* paysagères et les hypotextes de *maqāmāt* de type *hamaḍānien*, cette fois-ci sous l'angle des thématiques abordées.

1. Le débat entre Rawḍa et Bi'r al-'Azab

Le débat littéraire opposant les quartiers/jardins de Rawḍa et de Bi'r al-'Azab est sans aucun doute l'un des *topoi* littéraires les plus récurrents dans la littérature yéménite, surtout à l'époque retenue du XVII^e au XIX^e siècle. En effet, pendant cette période, nombreuses sont les compositions en prose et en poésie qui traitent de ce sujet. L'œuvre la plus célèbre, représentative et emblématique pour avoir abordé ce thème reste la *maqāma* intitulée « Aqrāt al-ḍahab fī al-mufaḥara bayn al-Rawḍa wa Bi'r al-'Azab » de l'auteur 'Abdallāh b. 'Alī al-Wazīr (m. 1147/1734), œuvre citée à plusieurs reprises et imitée sans cesse, elle a toujours été une source d'inspiration et un modèle d'écriture, parfois difficile à atteindre, pour les auteurs yéménites postérieurs qui ont abordé ce même sujet ou qui, plus généralement, se sont approchés du genre de la *maqāma*¹. Comme nous le verrons plus bas, il s'agit d'un texte dont la lecture s'avère très difficile aussi bien sur le plan linguistique que sur celui de l'interprétation. De ce fait, nous essayerons de montrer comment cette œuvre joue sur un double niveau référentiel et comment derrière les simples descriptions esthétiques de la nature ou des représentations paysagères des quartiers, il semble se cacher un second niveau de lecture renvoyant vraisemblablement à des faits de réalité historique, sans doute vécus par l'auteur. Malheureusement nous ne disposons pas, en l'état actuel de notre recherche, des clés pour parvenir à le décoder. Nous nous limiterons tout de même à donner quelques exemples illustrant notre propos.

Concernant notre corpus, nous retrouvons aussi une autre *munāẓara* à avoir abordé ce même thème, il s'agit de l'œuvre intitulée « Mufaḥara bayn al-Rawḍa wa Bi'r al-'Azab » de l'auteur 'Alī b. Ḥasan b. 'Alī b. al-Ḥusayn al-Ḥafanḡī (m. 1180/1766). Elle présente un débat littéraire opposant les deux quartiers de Rawḍa et de Bi'r al-'Azab, mais beaucoup plus court que la célèbre œuvre du prédécesseur al-Wazīr, et avec la particularité d'être entièrement composée en vers.

Il serait légitime de se demander comment ce thème a vu le jour, a commencé à circuler pour se figer ensuite en tant que *topos* littéraire autonome pour en devenir l'un des plus prisés de la

¹ AL-ḤIBŠĪ 1986, p. 161.

littérature yéménite à cette époque. Il est difficile de répondre à cette question. Une explication est pourtant avancée par l'historien 'Abdallāh Muḥammad al-Ḥibṣī. D'après l'historien yéménite, l'origine de ce thème est à retrouver dans un type de poésie visant à célébrer et à exalter la ville de Sanaa et ses beautés paysagères. Ce type de poésie était devenu un *topos* très en vogue surtout à partir du XVI^e siècle, quand la ville de Sanaa a commencé à jouer un rôle de plus en plus central dans la vie politique et culturelle du pays². N'oublions pas, en effet, que Rawḍa et Bi'r al-'Azab sont avant tout deux quartiers de Sanaa rattachés à la ville et qui, comme plusieurs quartiers/jardins dans la périphérie de Sanaa, étaient à l'époque des endroits riches et abondants en verdure et sources d'eau. D'après cette interprétation, faire l'éloge de ces quartiers rattachés à la ville revient, plus généralement, à célébrer Sanaa et sa supériorité sur les autres villes du Yémen.

De plus, la naissance et l'essor d'une telle thématique serait le résultat de certaines pratiques socioculturelles ancrées dans les mœurs de l'époque. Les lettrés avaient en effet l'habitude de se promener dans ces quartiers verdoyants et florissants. Certains d'entre eux y installèrent même leurs lieux de demeure. La fréquentation de ces endroits et l'admiration pour cette nature les poussa à composer des poèmes pour décrire et célébrer ces beautés naturelles, faisant ainsi l'éloge de la ville de Sanaa. Parfois le meilleur moyen employé par les auteurs pour célébrer ces endroits était celui des querelles littéraires, ainsi ils faisaient entrer en rivalité ces quartiers/jardins à travers des compositions de type *munāẓarāt*. D'après al-Ḥibṣī, le premier à avoir composé un texte de ce type célébrant Sanaa et ses quartiers, a été l'auteur Ibrāhīm b. Muḥammad al-Wazīr (m. 914/1508) à travers la « Maqāma manẓariyya ». Dans cette œuvre l'auteur fait entrer en compétition six jardins/quartiers de la ville de Sanaa, parmi lesquels nous retrouvons également le quartier de Rawḍa³.

Concernant la poésie, nombreux sont les poèmes qui exaltent de manière directe les beautés de ville de Sanaa. Toutefois, la plupart du temps, la célébration de cette ville se fait à travers l'éloge et l'exaltation de ses quartiers parmi lesquels nous retrouvons souvent Bi'r al-'Azab et Rawḍa⁴. Ces deux quartiers sont venus au fil du temps s'ancrer dans l'imaginaire littéraire au Yémen et se consolider en constituant un véritable *topos* littéraire autonome abordé dans des compositions écrites par les partisans de l'un ou de l'autre endroit. En poésie, contrairement aux *munāẓarāt*, les deux quartiers ne sont pas mis en rivalité et chaque poème est consacré dans sa totalité à l'exaltation de l'un ou de l'autre quartier. Au centre de ces poèmes nous retrouvons tous les thèmes descriptifs paysagers analysés jusqu'à maintenant avec comme

² *Ibid.*, p. 161-163.

³ *Ibid.*, p. 162.

⁴ *Ibid.*, p. 164.

caractéristique centrale une certaine idéalisation de ces espaces verts, ressemblant beaucoup aux représentations des jardins paradisiaques. Toutefois deux éléments reviennent constamment dans ces poèmes, la beauté et le goût des raisins (avec une évocation de noms de raisins spécifiques au Yémen), surtout dans les poèmes descriptifs exaltant Rawḍa ; la salubrité de l'air dans ceux consacrés à Bi'r al-'Azab⁵. Ce *topos* littéraire se poursuivra en poésie jusqu'au XIX^e siècle⁶.

Pour une approche de ce thème nous voulons proposer une analyse de quelques passages de la *maqāma* « Aqrāṭ al-ḍahab fī al-mufāḥara bayn al-Rawḍa wa Bi'r al-'Azab » de l'auteur 'Abdallāh b. 'Alī al-Wazīr (m. 1147/1734). Texte représentatif de cette thématique, il n'a pas cessé de susciter l'admiration des lettrés yéménites et d'inspirer les compositions successives portant sur le même sujet. Il s'agit d'un texte très long et très difficile à appréhender. De ce fait, nous nous limiterons à analyser certains passages de type paysager représentatifs dans cette œuvre et au cœur de notre problématique. Nous essayerons également de montrer les raisons d'une telle difficulté textuelle. Nous tenterons de relever ces éléments sans pour autant pouvoir donner, pour l'instant, une réponse certaine aux interrogations qu'ils posent.

1.1. Bi'r al-'Azab

Le premier Jardin à entrer en scène est Bi'r al-'Azab. Dans l'intervention de ce personnage, nous reconnaissons le même procédé qui caractérise presque tous les débats littéraires. Chaque intervention des personnages suit un schéma fixe caractérisé par l'entrée en scène du personnage, la critique de son adversaire et l'éloge de ses beautés. En effet, Bi'r al-'Azab consacre la première partie de son intervention à la critique de son adversaire, al-Rawḍa, et la deuxième partie à son propre éloge, à son auto-panégyrique. Avant d'entrer en scène, le narrateur nous livre des informations sur les personnages, sur leurs attitudes et sur leurs actions :

« Ce qu'il y a à penser au sujet de Bi'r al-'Azab touche à sa beauté, et au fait qu'il allait laisser la préséance à al-Rawḍa car cette dernière est plus âgée, pourtant il s'enveloppa dans le vêtement de l'audace, réunit les

⁵ *Ibid.*, p. 167.

⁶ Pour une présentation de ce thème littéraire ainsi qu'une anthologie des poèmes célébrant ces deux quartiers nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage : AL-ḤIBŠĪ 1986, p. 161-173.

chevaux et les fantassins (...) puis se précipita rapidement et chanta de manière improvisée (...) »⁷

L'élément caractéristique qui attire notre attention est la représentation du personnage/jardin. Le texte nous peint le portrait d'un quartier/jardin aux attitudes guerrières, entouré par un bataillon de chevaliers et de fantassins, qui ne craint aucun adversaire. Cet élément suggère l'idée, très récurrente dans la personnification de ces espaces verts, d'un jardin aux caractéristiques masculines et viriles. En effet, bien que dans plusieurs passages, le jardin soit rapproché plutôt à l'image féminine, en particulier lorsqu'il est question des beautés paysagères et naturelles, dans ce texte, le jardin est presque toujours comparé à un homme. Cela apparaît clairement lorsque le jardin prend la parole en disant « je ». A ce propos, il faut rappeler que la caractéristique guerrière se répète à plusieurs reprises dans le texte et qu'elle est ici toujours investie d'une connotation très positive. Le jardin guerrier ne suscite pas la terreur pour ceux qui l'habitent mais pour les adversaires ennemis. Nous retrouvons la thèse selon laquelle un jardin aux caractéristiques guerrières et viriles doit forcément être un endroit de sûreté pour tous ceux qui l'habitent.

Quant à l'éloge que Bi'r al-'Azab fait de lui-même, celui-ci nous intéresse tout particulièrement à cause de la réutilisation de certaines images caractéristiques de la description naturelle au Yémen que nous avons rencontrées dans l'analyse des représentations paysagères de nos textes. Ici nous retrouvons l'éloge de la nature avec une allusion aux quatre éléments constitutifs, notamment la terre, l'air et l'eau, la présence des sources aquatiques et de différentes typologies de fruits, dont des raisins, agréables à voir et à manger. Ces éléments descriptifs se trouvent combinés entre eux dans un unique passage prononcé par Bi'r al-'Azab qui vaut la peine d'être cité :

« Je suis parfait ! Combien zéphyr est doux (dans mes jardins). Je suis cultivé de vignes Aṭrāf et (traversé) par des milliers de petits ruisseaux. Je possède des abricots qui fondent comme du miel et sur le bout de la langue coulent les parfums du jus de mes figes. Mes grenades sont des pierres précieuses et mes raisins un fruit et une nourriture »⁸

⁷ "وكان الظن في بئر العزب هو الحسن وانه سيقدم الروضة لأنها الأسن لكنه اشتمل على ثوب البسالة وحشد الخيول والرجالة (...) ثم اندفع عجلا وأنشد مرتجلا"

AL-WAZĪR, 'ABDALLĀH B. 'ALĪ, Ms. N° : 3/2364, f° 1v° et N°: Or. 2377-Ar. 1735, f° 1v°.

⁸ "أما أنا فصحيحة الأديم عليلة النسيم معمورة الوسط بالاطراف ومن الغيول بالآف 'مشمشي يذوب في العسل ورضاب تيني تسيل في الأرواح على الأسل ورماني ياقوت وعنبي فاكهة وقوت"

Ibid., Ms. N° : 3/2364, f° 2v°-3r° et Ms. N° : Or. 2377-Ar. 1735, f° 2r°.

A partir de l'étude des accumulations textuelles présentes dans ce passage, nous pouvons postuler la volonté propre à l'auteur d'introduire un ordre bien précis dans la mise en texte. Par ailleurs, les catégories descriptives utilisées visent avant tout à l'exhaustivité. Nous retrouvons ici des allusions aux deux éléments air et eau. L'« air » tout d'abord, sa douceur et sa fraîcheur. L'élément « eau », ensuite, à travers la présence des « ruisseaux ». Ce sont autant d'évocations qui contribuent à la création d'un jardin idéal. Mais le trait central du passage réside dans la description des fruits. Celle-ci se singularise dans le fait que, caractéristique assez rare dans nos textes, plusieurs variétés de fruits spécifiques sont évoquées. Nous retrouvons rarement une description aussi détaillée des noms des fruits. Les auteurs, nous l'avons signalé, se limitent la plupart du temps à utiliser le terme générique et dénotatif de « fākiha » (فاكهة) et son pluriel « fawākih » (فواكه). Dans le passage ici cité, la description balaye certaines variétés comme les abricots, « mišmiš » (مشمش), le figues « tīn » (تين), le grenades « rummān » (رمان), et surtout les raisins, « 'inab » (عنب). Le raisin constitue la seule typologie de fruits qui est expressément citée dans nos textes et qui constitue un véritable *leitmotiv* à l'intérieur des *munāẓarāt* paysagères au Yémen. Les raisins sont évoqués à travers leur nom générique mais aussi nous retrouvons très souvent des termes spécifiques⁹ comme le terme « Aṭrāf » (اطراف) dans le passage cité, désignant un type de raisin de forme allongée, effilée et de couleur blanche¹⁰. Mais le caractère innovant du passage cité réside dans le fait que, contrairement aux descriptions de fruits présents dans la plupart de nos textes, ici la déclinaison des végétaux n'a pas pour unique vocation celle d'embellir le paysage.

En effet, plusieurs éléments nous suggèrent l'apparition d'une nouvelle thématique. Ainsi, l'expression « *Je possède des abricots qui fondent comme du miel* », « مشمشي يذوب في العسل », symbolise la douceur des abricots mûrs et de leur goût savoureux. L'évocation des « *jus parfumés des figues* », « رضاب تيني تسيل الأرواح منه », s'exprime avec l'emploi du mot « رضاب » qui renvoie à la « salive ». Dans ce passage, il pourrait être question de la capacité qu'a la salive de détecter le goût et les parfums des aliments. Enfin, la troisième occurrence décrit le raisin à la fois comme un fruit et comme un aliment, « عنبى فاكهة وقوت ». Comme nous pouvons le constater, outre le sens « visuel », un nouveau sens est esquissé ici, celui du « goût ». Les fruits ne sont pas seulement beaux à voir mais aussi bons à manger.

1.2. Rawḍa

⁹ Pour une présentation des autres noms spécifiques de raisins apparaissant dans nos textes, nous renvoyons le lecteur à la PARTIE II, Chapitre 1, paragraphe 1.1.1. du présent travail, portant sur l'étude du symbolisme du palmier-dattier et de la vigne.

¹⁰ PIAMENTA 1990, p. 303.

Le quartier/jardin de Rawḍa ne tarde pas à faire montre de sa supériorité après l'intervention de son adversaire. Pour ce faire, il nourrit son éloge de références empruntées à des auteurs et à des poètes du passé. Il s'agit là d'une caractéristique de ce texte, qui présente de nombreuses citations poétiques d'autres auteurs. L'intertextualité joue un rôle central dans ce texte, si bien qu'il est parfois extrêmement difficile de distinguer ce qui relève de la composition de l'auteur de ce qui est extrait d'une littérature antérieure.

Dans cette partie, le personnage chante sa lignée éminente et nous retrouvons en particulier l'éloge du Sultan Ḥātim b. Aḥmad al-Yamī, qui gouverna à Sanaa en 533/1138 et qui aurait été le fondateur d'al-Rawḍa. L'éloge de cette personnalité souligne la nature de ce texte truffé d'allusions et de références à des personnages, à des lieux et à des événements historiques. Le thème de la grande mosquée à l'intérieur de Rawḍa est une référence toujours présente dans toutes les compositions poétiques qui sont consacrées à cet endroit. Le rapport entre le Sultan et cet endroit est tellement étroit que souvent le jardin de Rawḍa est désigné à travers le nom de « Rawḍat al-Ḥātim », *nisba* de son fondateur.¹¹

Après avoir vanté sa lignée éminente, le jardin d'al-Rawḍa consacre toute une partie de son intervention à son auto-panégyrique. Cet auto-panégyrique se caractérise principalement par la présence de deux éléments, au premier lieu desquels, nous comptons l'utilisation de l'image d'une « maison magnifique », peut-être la grande mosquée présente dans ce quartier. En deuxième lieu, nous relevons le recours plus fréquent à des occurrences poétiques.

Ces parties en poésie rapportées par al-Rawḍa se résument dans la présence de quatre citations poétiques. Elles comptent successivement, quatre vers (première citation), six vers (deuxième et troisième citation) et huit vers (quatrième citation). Selon l'hypothèse que nous avancerons plus bas, les derniers vers des trois premières citations présentent des traits particuliers et semblent contenir un message crypté, masqué sous une forme de « chronogramme » sur lequel nous reviendrons plus loin. Les trois premières citations présentent des caractéristiques communes, en particulier, celle de faire l'éloge d'une demeure magnifique présente dans Rawḍa. Aussi leurs analyses seront regroupées en une seule et même étude. Une partie sera ensuite consacrée à la quatrième citation.

Il est intéressant d'analyser d'abord la partie en *sağ'* qui précède ces passages. Dans cette partie, le jardin anticipe certaines images qui reviendront comme un *leitmotiv* dans les trois premiers passages poétiques :

¹¹ AL-AKWA' 2009, vol. 1, p. 208-212 et p. 373. AL-MAQHAFI 1985, p. 284-285.

« Sans oublier cette maison comblée par l'heureuse fortune et qui confère des beautés aux créatures pendant les nuits et les jours (...). Si dans l'obscurité elle demande de la lumière, les candélabres célestes se disputent pour éclairer ses pièces construites en hauteur »¹²

Parmi les éléments qui attirent notre attention, il y a l'introduction d'une image particulière, celle de la « lumière ». Cette image constituera, avec les autres occurrences, un *champ lexical* particulier, caractéristique de l'intervention d'al-Rawḍa. Nous retrouvons cette image au troisième vers du deuxième poème :

« Ses salles sont spacieuses (litt. « s'étendent »), les étoiles telles des fleurs lui font un collier (...) »¹³

Et encore, au troisième vers du troisième poème :

« Comme s'il y avait sept étoiles (les Pléiades ?)¹⁴ au point le plus élevé (de la maison) ; on dirait des lampes sur son sommet »¹⁵

Dans la première citation, nous trouvons une corrélation entre les étoiles, les fleurs et les bijoux. Il s'agit d'une image récurrente dans ce type de description exaltant la lumière, comme nous le verrons plus bas dans la partie consacrée à l'étude de ce thème. Le ciel éclairé par les astres nocturnes et à appréhender comme un jardin « éclairé » par la lumière des fleurs, le deux univers, voûte céleste et jardin fleuri, sont de ce fait interchangeables. En outre, le ciel est souvent personnifié comme une femme dont les astres forment un collier précieux. Dans la deuxième citation, l'image des *sept astres*, « السبع الدراري », qui se trouveraient au sommet de la maison sont comparés, à leur tour, à des *lampes* « قناديل ». La présence de ce *champ lexical* confère une certaine cohérence interne au passage. Tous les termes renvoient à l'idée d'une « lumière éblouissante » d'une façon directe et, le plus souvent, indirecte par le biais de *relations métonymiques* où le *signe* désigne la *chose*, comme les *étoiles* « النجوم الدراري », les *lampes* « قناديل », le *collier* « قلادة ». Chacun de ces mots connote l'effet de « luminosité

¹² "وناھیک بتلك الدار التي حفل السعد بها ودار، واعطت محاسن الكائنات في الليل والنهار (...) فاذا دعت بالضوء عند ظلمة الافق أو الغيوم" تشاجرت على تسريح علاليها قناديل النجوم

AL-WAZĪR, 'ABDALLĀH B. 'ALĪ, Ms. N° : 3/2364, f° 9r° et N° : Or. 2377-Ar. 1735, f° 3v°.

¹³ "وتطاولت غرف غدت / زهر النجوم لها قلادة"

Ibid., Ms. N° : 3/2364, f° 9v° et N° : Or. 2377-Ar. 1735, f° 3v°.

¹⁴ D'après le *Lisān* le mot *al-Darārī* désignerait tous les grands astres de la voûte céleste dont les Arabes ignoraient les noms exacts (العرب تسمي الكواكب العظام التي لا تعرف أسماؤها الدراري)

¹⁵ "كأن بها السبع الدراري لشاوها / قناديل في أعلى ذراها بلا شك"

Ibid., Ms. N° : 3/2364, f° 10r° et N° : Or. 2377-Ar. 1735, f° 3v°.

étincelante ». Cet élément crée, de plus, une *isotopie descriptive* dont le seul but est celui de réaffirmer la « gloire » et la « majesté » de l'habitation en question.

La cohérence interne se rejoue dans la répétition d'autres images présentes dans les citations poétiques. C'est le cas par exemple du mot « *غرف* » (salles, chambres), qui figurait déjà dans le deuxième poème, et qui se trouve également dans le premier, au premier hémistiche du deuxième vers :

*« Autour et à l'intérieur d'elle (de la demeure) il y a les salles du Paradis »*¹⁶

Nous signalons que le mot « *غرف* » (salles, chambres) est un terme coranique et il est employé pour décrire le Paradis. Comme nous lisons dans les deux versets suivants :

« Voilà ceux qui auront pour récompense les salles du Paradis parce qu'ils ont été constants » (25, 75)

« Quant à ceux qui auront cru et qui auront accompli des œuvres bonnes, nous les ferons demeurer, pour toujours, dans le Jardin, au milieu de salles sous lesquelles coulent les ruisseaux » (29, 58)

Ou encore, nous soulignons l'expression, « élévation architecturale », qui pour désigner l'habitation, renvoie également à l'idée d'« élévation de l'âme » et à celle de « noblesse ». Cette idée était déjà présente au troisième vers du deuxième poème et nous la retrouvons dans les deux premiers vers de ce poème :

*« Il est une maison à Rawḍa Ḥātim sublime, sa beauté est plus élevée que (dépasse) la ville d'Iram¹⁷, laquelle avait été ornée par des mains qui maîtrisaient l'art de la décoration »*¹⁸

¹⁶ " *غرف الجنة فيها حولها* " ¹⁶

AL-WAZĪR, 'ABDALLĀH B. 'ALĪ, Ms. N° : 3/2364, f° 9r° et N° : Or. 2377-Ar. 1735, f° 3v°.

¹⁷ En tant que terme de géographie, Iram signifie un tas de pierres formant une borne pour délimiter une route. Yāqūt indique une montagne ainsi qu'une autre localité homonyme en Arabie. Lorsque les savants musulmans parlent d'Iram Dāt al-'imād comme d'une ville, ils l'identifient la plupart du temps avec Damas, probablement parce que cette partie de la Syrie est appelée *arām* en hébreu. Certains, cependant, l'assimilent à Alexandrie ou à une localité du Yémen. D'après une légende courante, Iram fut construit près d'Aden à l'image du Paradis, par Šaddād b. 'Ād mais, en châtement de son orgueil, bientôt anéanti par une tornade et enseveli sous les sables.

Voir : MONTGOMERY WATT 1990, p. 1303.

¹⁸ " *دار بروضة حاتم / في القلب سامية الإشادة / شمخت على ارم التي / قد زخرفت بيد الاجادة* " ¹⁸

AL-WAZĪR, 'ABDALLĀH B. 'ALĪ, Ms. N° : 3/2364, f° 9v° et Ms. N° : Or. 2377-Ar. 1735, f° 3v°.

A côté de ces thèmes, nous retrouvons un autre *leitmotiv* très important pour l'analyse, celui du *cépage*, « كرم ج كروم », et du *raisin*, « عنب ج أعناب ». Comme nous l'avons expliqué, le cépage et le « raisin » constituaient, du fait de leur fréquence, la thématique principale. Ce passage poétique contient deux occurrences qui méritent, à notre avis, une analyse circonstanciée.

Dans le premier passage, le « raisin » est présenté comme un simple élément descriptif qui concourt à la mise en scène de l'univers paysager. Nous ne relevons aucun élément qui puisse nous suggérer une interprétation de ce fruit qui aille au-delà de la simple « décoration naturelle ». Ainsi, les notions de « goût » ou de « nourriture » sont absentes :

« Qu'elle est belle la mosquée de Rawḍa Ḥātim, elle est située au milieu de ces habitations comme une grosse perle au milieu d'un collier. Tu vois autour d'elle des vignes comme la vue de la mer. Elle se tient au milieu des habitations comme un astre »¹⁹

L'emploi de l'image des « raisins » se limite encore une fois à occuper l'axe proprement visuel, où la primauté est en général accordée à la vue. Dans ce passage, nous tentons de restituer l'« ampleur » des vignes dans le panorama paysager d'al-Rawḍa, et ce, surtout à travers l'utilisation de l'image de la « mer ». Cette dernière suggère dans l'esprit du lecteur cette idée de « grandeur » et d'« infini » dans l'espace. Ce passage est d'autant plus intéressant qu'il soulève une dimension inédite du paysage : la dimension « marine ». Cette image était totalement absente dans la description des autres *munāẓarāt* paysagères.

Enfin dans les poèmes déclamés par Rawḍa nous retrouvons aussi les éléments sonores et olfactifs. Nous l'avons vu dans la deuxième partie du présent travail, les paysages décrits sont « sonorisés », et ne manquent pas d'attribuer une place importante aux notions « olfactives ». Ainsi, au deuxième vers du même poème, nous retrouvons l'image du « gazouillement des oiseaux » :

« Les beautés artistiques d'al-Rawḍa sont un plaisir pour ceux qui les regardent. Dans ses cours, on entend des chants mélodieux du gazouillement des oiseaux »²⁰

¹⁹ " ألا حبذا دار بروضة حاتم / غدت بين تلك الدور واسطة السلك / ترى حولها الأعناب كالبحر منظرا / وها هي في وسط الحضائر كالفلك (...)"

Ibid.

²⁰ " فنونها نعمة للناظرين وفي / افنائها نعمة للطائر الغرد "

Et encore, l'image, au quatrième vers, des « brasiers d'encens », qui renvoient à l'univers olfactif des parfums qui se répandent dans les ruelles du jardin :

« Le groupe porte entre ses mains des encensoirs au parfum de nadd, à travers les ruelles et sur les seuils des portes »²¹

1.2.1. Un message crypté : les chronogrammes

Comme nous l'avons déjà anticipé, les derniers vers des trois premières citations poétiques rapportées par le jardin al-Rawḍa, présentent des traits particuliers et semblent contenir un message crypté sous forme de chronogramme. Dans l'ordre, les trois vers sont les suivants :

ثم أرّخ قد زهى ايوانها ادخلوها بسلام آمنين
فلذا اتى تأريخها عمرت له دار السعادة
وطير الهنا فيها تغنى مؤرخا اشاد بناها محسن زينة الملك

Ces trois vers constituent la clôture de trois citations poétiques dont la thématique principale était l'éloge d'une maison ou de la mosquée d'al-Rawḍa. Le premier élément qui attire notre attention est la présence dans le premier hémistiche de trois verbes sur la racine « arraḥa » (أَرَّخَ), *dater*, décliné sous trois formes différentes : troisième personne du passé, « أرّخ » dans la première occurrence, *maṣḍar* « تأريخ » dans la deuxième et participe présent, « مؤرخ », dans la troisième.

La présence de ce verbe particulier pourrait nous faire penser à l'existence d'une date inscrite immédiatement après le verbe ; mais, comme nous pouvons le remarquer, nous ne retrouvons aucun nombre après le verbe qui, dans la poésie, complète les vers en question. L'hypothèse que nous avançons est donc celle de l'existence d'une date qui serait cachée derrière une valeur numérique correspondant aux signes de l'alphabet arabe. Selon cette hypothèse, nous nous retrouvons face à des possibles chronogrammes, présents dans la partie de ces trois vers qui suit immédiatement le verbe *arraḥa*. La date renverrait probablement à la date d'édification de la mosquée dont on dresse les louanges dans ces poèmes.

Le chronogramme est un élément cryptique très utilisé dans différentes cultures. Les Grecs y avaient largement recours ainsi que les Arabes. Pendant le Moyen Age, la kabbale juive l'employait surtout dans la construction de talismans et dans l'art divinatoire. En domaine arabe, nous retrouvons la réalisation du chronogramme dans le système *abğad*.

Ibid., Ms. N° : 3/2364, f° 11r° et Ms. N° : Or. 2377-Ar. 1735, f° 4r°.

²¹ " والفوج يحمل في راحت ساحتها / مجامر الند في الحرات والسدد "

Ibid.

Le *abğad* est le premier des huit termes mnémotechniques entre lesquels les vingt-huit consonnes de l'alphabet arabes sont réparties. La série complète de cette répartition est différente selon qu'il s'agit de l'orient ou de l'occident arabe.

« Du point de vue pratique, cet ordonnancement des caractères de l'alphabet n'offre qu'un intérêt : c'est parce que les Arabes (comme les Grecs) ont affecté à chaque signe, selon sa place, une valeur numérique. Les vingt-huit caractères sont ainsi répartis en trois séries successives de neuf : unités (1 à 9), dizaines (10 à 90), centaines (100 à 900), plus mille ».²²

Avec les valeurs numériques, l'emploi des caractères arabes a toujours été limité à des champs particuliers. Nous les trouvons utilisés sur les astrolabes, dans les textes historiques versifiés comme dans les épigraphies, dans certains procédés divinatoires et dans la rédaction de certains talismans. Les caractères arabes servent également pour la pagination et, de façon plus récente, pour les préfaces et les tables des matières. Cet emploi s'applique dans les mêmes conditions que celles qui concourent à l'usage des chiffres romains²³. Il va de soi que l'utilisation des chronogrammes dans le domaine littéraire est un travail ardu et laborieux à réaliser, surtout s'il s'agit de poésie ou de prose rimée, comme c'est le cas dans notre séance. L'auteur doit en effet s'efforcer de construire son chronogramme en respectant les rimes et la musicalité du texte tout en accordant une signification au propos écrit derrière lequel se cache la série numérique.

Dans notre passage, et selon notre hypothèse, les trois chronogrammes présents dans les derniers vers des trois poèmes, devraient renvoyer à la même date, ou au moins, indiquer trois dates très rapprochées dans le temps. Cela est suggéré, comme nous l'avons dit, par le fait que les trois poèmes dressent l'éloge de la mosquée d'al-Rawḍa et de sa fondation. Pour déchiffrer les chronogrammes, il faut d'abord prendre en considération tous les éléments qui suivent le verbe *arraḥa* dans nos trois passages, et ensuite, tenter d'accorder une valeur numérique avec les trois occurrences :

قد زهى ايوانها ادخلوها بسلام آمين

عمرت له دار السعادة

اشاد بناها محسن زينة الملك

²² COLIN 1991, p. 100.

²³ *Ibid.*

En additionnant la valeur numérique de lettres dans chaque occurrence on retrouvera trois nombres, 1123, 1121, 1120, très proches entre eux, qui indiqueraient, avec toute probabilité, les dates de l'hégire (1123/1711 - 1121/1709 - 1120/1708) renvoyant à la fondation de la maison (ou de la grande mosquée) exaltée dans les passages poétiques analysés.

La présence des chronogrammes dans cette partie du texte confirme encore une fois notre thèse sur l'ambiguïté de la *maqāma*. Le texte est écrit sur deux niveaux énonciatifs avec un premier niveau évident et clair où se jouent tous les événements racontés, et un deuxième niveau caché référant à un univers disjoint de la fiction auquel seul un lecteur initié peut accéder.

1.3. Les deux niveaux du récit

A la fin de l'auto-panégyrique d'al-Rawḍa, le jardin de Bi'r al-'Azab cherche des soutiens auprès d'autres localités de la région afin de soutenir sa supériorité sur al-Rawḍa. Il se met alors en chemin pour essayer de rallier d'autres jardins à sa cause. Cette partie de la séance est très différente de celles que nous avons déjà analysées. Si jusqu'à maintenant la narration était surtout tournée sur les *états* des personnages, elle se caractérise désormais par un intérêt davantage porté aux *actions*. Alors que le texte était organisé selon des parties *statiques*, caractérisées par les prises de parole de chaque personnage ainsi que par les longues citations poétiques et les descriptions paysagères, à partir de ce moment, la narration présente des *tableaux narratifs* rapportant les actes des personnages en question. Cet élément est évident lorsque le narrateur fait toute une description des pérégrinations de Bi'r al-'Azab. Il rapporte les déplacements du jardin d'un endroit à un autre, poussant la description jusqu'aux actes des autres personnages qui viennent en aide au protagoniste. Tous sont décrits dans leur *faire* plutôt que dans leur *être*. De ce fait, il n'y aura plus de grandes parties consacrées aux auto-panégyriques ou au développement de longues citations poétiques. Même les descriptions paysagères, caractéristiques de ce type de séance au Yémen, perdent leur place centrale. Toute l'attention se focalise maintenant sur les *actions* des personnages et sur les paroles qu'ils échangent. Ces dernières sont décisives pour l'aboutissement de la jactance.

La suite du récit est caractérisée par la succession d'événements qui poussent chaque personnage à la recherche d'alliés pour l'aider dans sa lutte contre l'adversaire. Il s'agit là de la partie la plus énigmatique de l'œuvre. Nous savons qu'en première instance Bi'r al-'Azab demande aide à une vallée qui décide de se porter garante de cette mission. Cette vallée se charge donc de constituer un bataillon constitué d'innombrables endroits, mosquées et habitations localisés à l'intérieur de la vallée. Les lignes conclusives de ce passage sont

entièrement consacrées à la description de la formation de ce bataillon. Elles se caractérisent par l'énumération, sous forme de listes, de tous les endroits, présentés avec leur nom (toponymes) qui prennent part à la mission.

Toutefois, pour des raisons que nous ignorons, la mission de ce bataillon ne verra pas le jour et ce sera un autre quartier, Ḥaḡāl, qui sera dépêché vers Rawḍa pour demander sa soumission. Mais Rawḍa fait part de son refus de se soumettre à ses paroles et à ce point-là il ne reste plus que le recours à un autre jardin. Al-Sirr accepte ainsi de jouer le rôle de juge dans la dispute interminable qui oppose les jardins de Bi'r al-'Azab et d'al-Rawḍa. La signification de tous ces événements difficiles à décrypter ainsi que le message qu'ils veulent réellement véhiculer restent un mystère à l'état actuel de notre recherche.

La *maqāma* « Aqrāt al-Dahab fī al-mufaḥara bayn al-Rawḍa wa Bi'r al-'Azab » présente des passages peu clairs et difficiles à saisir dans leur profondeur. A première vue, cette difficulté semble résider dans la complexité de la langue employée. Celle-ci use de tournures hermétiques et de figures de style parmi les plus recherchées. En effet, à différence des autres œuvres de notre corpus, cette *munāẓara* est de loin beaucoup plus longue et plus énigmatique pour ce qui est de son vocabulaire et de la syntaxe utilisée. Autant d'éléments qui rendent déjà plus complexe la compréhension immédiate du contenu. A cela, il faut ajouter tous les éléments liés à l'intertextualité, tels que les emprunts coraniques, les propos du prophète ainsi que les citations poétiques rendant parfois la lecture moins fluide. A travers une analyse plus détaillée et attentive du corpus, nous avons pu constater que malgré ces difficultés langagières, la séance présente des points obscurs. Certains passages plutôt simples à saisir étaient dénués d'un sens évident dans le contexte où ils étaient insérés, comme la lecture de certaines citations poétiques. Cet élément nous pousse donc à considérer le fait que la séance joue en réalité un double niveau narratif. Plusieurs éléments qui semblent indépendants ou parfois illogiques dans le contexte où ils sont cités, peuvent ainsi renvoyer à des significations autres. Tout fonctionne comme si l'auteur voulait cacher derrière ces expressions, citations énigmatiques et mystérieuses, une signification supplémentaire. Nous pouvons imaginer que les passages du deuxième niveau n'ont aucun lien avec la narration des événements du premier niveau. L'hypothèse selon laquelle il existerait un sens masqué dans l'écriture se vérifie par le fait que dans d'autres passages de la séance, l'auteur utilise des formes d'écriture cryptées. Il en est ainsi des « chronogrammes », inscriptions en vers insérées au dernier hémistiche du dernier vers de certains des poèmes présents dans le texte. Les lettres correspondent à des chiffres permettant de former la date de fondation d'une mosquée dont le Jardin est en train de faire l'éloge. Dans la partie finale de la séance, l'auteur livre une longue

description d'une mystérieuse « pâte philosophale », une sorte de « pierre philosophale », qui renvoie à l'univers de la chimie. Or celle-ci n'a pas de sens évident dans un contexte où seule la description du paysage joue le rôle essentiel.

Malheureusement en l'état actuel de notre recherche, nous ne possédons pas des outils nécessaires pour interpréter la grande majorité des passages concernés. Aussi toute étude approfondie sur le « deuxième niveau énonciatif » de la *maqāma* devra être menée dans le futur. Nous essaierons, au fur et à mesure, de progresser dans l'analyse de notre texte et de mettre en relief tous les passages ambigus. Cela permettra de restituer aux lecteurs un aperçu des différentes caractéristiques de cette séance.

Dans le tableau narratif suivant, la vallée de Ḍahar demande à Ḥaḡāl un autre jardin, de se rendre sur les territoires d'al-Rawḍa pour demander sa soumission. Le passage s'ouvre avec l'investiture de Ḥaḡāl, lequel, chargé de cette mission par la vallée Ḍahar, s'exprime en ces termes :

« Après la vallée dit : O Ḥaḡāl vas-y pour l'amour de Dieu et ramène moi celle qui est ornée de boucles d'oreilles (...) Après quoi, il lui donna un feuillet de parchemin avec un message (avertissement) clair : « Elle vient de Salomon, et c'est : "Au nom d'Allah, le Tout Miséricordieux, le Très Miséricordieux. Ne soyez pas hautains avec moi et venez à moi en toute soumission" »²⁴

L'élément qui attire tout particulièrement notre attention est encore une fois la place accordée à l'intertextualité dans la séance. Dans le cas précis de notre passage, l'intertextualité est présente à travers l'interférence de versets coraniques tirés de la sourate 17, « al-Naml » (Les Fourmis), dans laquelle est racontée l'histoire du roi Salomon et de la reine de Saba. Ici plus qu'ailleurs, les citations coraniques se fondent parfaitement dans la narration des événements. Les deux personnages principaux, al-Rawḍa et Ḍahar, peuvent s'identifier avec les deux personnages mythiques, protagonistes de cette sourate coranique.

En effet, la vallée Ḍahar donne à Ḥaḡāl un message destiné à al-Rawḍa dont le contenu est le même que celui que le roi Salomon, selon la tradition coranique, envoya à la reine de Saba. Il s'agit précisément des versets 30 et 31 de la sourate en question, lesquels sont une invitation à

²⁴ " ثم قال الودي سر على اسم الله يا حجال وأتني بذات الاقراط (...) حمّله طرسا في طيه الابداع المتين من الذكر المبين' انه من سليمان وانه بسم الله الرحمن والرحيم لا تعلوا عليّ وأتوني مسلمين"

AL-WAZĪR, 'ABDALLĀH B. 'ALĪ, Ms. N° : 3/2364, f° 20r°.

la soumission. Les deux versets coraniques sont d'autant plus parlants si nous les rapportons au verset prononcé juste avant par la reine de Saba :

« La reine dit : "Ô notables ! Une noble lettre m'a été lancée » (17,29)

Ici, nous apprenons que la reine de Saba avait reçu une lettre de la part de Salomon, dans laquelle le roi l'invitait à la soumission et à la conversion. Comme la reine de Saba, le jardin de al-Rawḍa reçoit une lettre qui, grâce à l'intertextualité, présente le même message que celui contenu dans la lettre de la reine. Ce parallélisme est encore plus accentué dans les passages suivants. Le jardin en vient à s'adresser à l'assemblée réunie autour de lui en utilisant les mêmes paroles que celles employées dans le passage coranique (versets 32-33) où la reine de Saba demande elle aussi conseil à son assemblée :

« Et quand Rawḍa Ḥātim l'entendit (le message de la lettre), il se leva dans l'assemblée réunie en cérémonie et les exhorta à se rassembler à cause de son désastre (malheur). Après il fit voler dans leurs oreilles le message de la lettre et dit : ô Notables ! Conseillez-moi sur cette affaire, je ne déciderai rien sans que vous ne soyez présents (pour me conseiller). Ils dirent : Nous sommes détenteurs d'une force et d'une puissance redoutable. Le commandement cependant t'appartient. Regarde donc ce que tu veux ordonner »²⁵

La synthèse entre les deux textes, notre séance et le texte coranique, atteint son apogée dans le passage où la vallée Ḍahar, après avoir appris le refus d'al-Rawḍa de suivre Ḥaḡāl dans la soumission, furibonde, utilise la même expression que le roi Salomon, énoncée dans le verset 38 de la sourate « al-Naml » :

« Et quand (Ḥaḡāl) informa la vallée à propos de sa perfidie (celle d'al-Rawḍa), la vallée devint furibonde et dit : ô Notables ! Qui de vous m'apportera son trône ? »²⁶

²⁵ "وحين سمعته روضة حاتم اقامت في ناديتها المآثم وحثت بطارقتها على اجتماعهم واطارت ما في المكتوب الى وكر اسماعهم ثم قالت: أيها الملأ افنوني في امري ما كنت قاطعة امرا حتى تشهدون" قالوا نحن أولو قوة وأولو بأس شديد والأمر اليك فانظري ماذا تأمرين"

Ibid.

²⁶ "ولما اخبر الودي بما انطوت عليه من غشها برطم وقال يا ايها الملأ أيكم يأتيني بعرضها " "

Ibid., Ms. N° : 3/2364, f° 20v°.

Le verset coranique repris avec exactitude, nous dit ceci :

« قَالَ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَيُّكُمْ يَأْتِينِي بِعَرْشِهَا قَبْلَ أَنْ يَأْتُونِي مُسْلِمِينَ » (ô Notables ! Qui de vous m'apportera son trône, avant qu'ils ne viennent à moi soumis ?).

L'intertextualité joue donc un rôle central dans notre *maqāma*. Or il semble que ce soit à ce niveau du texte que nous assistons à sa réalisation la plus accomplie. Cette impression résulte de la synthèse inédite que l'auteur produit entre les deux textes littéraires. Cet élément montre de quelle façon le récit entretient des relations constantes avec d'autres textes littéraires. Les références extérieures puisent leurs sources dans tous les autres savoirs (voir les chronogrammes) et s'assemblent d'une manière très recherchée et raffinée, pour ne pas dire maniérée. Si bien que le texte renvoie souvent à différents niveaux d'interprétation, lesquels ne facilitent pas la compréhension. Nous avons vu que certains passages étaient parfois très complexes à décortiquer. La tâche du lecteur est, de ce fait, très ardue, dès lors que pour saisir le texte dans sa profondeur, il doit préalablement posséder une vaste connaissance littéraire et maîtriser des savoirs les plus disparates.

2. Le thème de la « lumière » dans les *munāẓarāt* yéménites

La lumière est un élément central dans les représentations du monde sensible et elle occupe une place centrale dans les représentations paysagères dans les *munāẓarāt* yéménites. Comme Brigitte Foulon l'a souligné :

« Le paysage au plein sens du terme ne peut trouver sa place que dans le monde visible, c'est-à-dire dans un monde habité par la lumière »²⁷

Nous avons déjà montré dans plusieurs passages de notre analyse cette centralité accordée à la lumière. Surtout dans la partie consacrée à l'étude des couleurs, nous avons souligné la relation étroite existante, dans les cultures sémites, entre les noms de couleur et la luminosité. Dans le cas précis de notre corpus nous avons relevé plusieurs occurrences où cette idée de luminosité, mais aussi de brillance et de trait d'éclat était mise en relation avec la couleur blanche. Cette dernière était apte non seulement à décrire l'eau présente dans ces espaces jardins mais aussi à symboliser la parure de la terre, la flore, recouvrant la surface de la terre lors des périodes de renaissance. La lumière est considérée dans la culture arabe comme primordiale car c'est grâce à elle que nous percevons le monde sensible. Les couleurs et les formes ne peuvent être perçues sans la lumière.

La lumière est aussi une image présente dans le Coran. Ici la lumière est très souvent associée aux astres nocturnes, comme la lune et les étoiles, mais aussi à l'astre diurne tous porteurs de lumière. Mais la lumière est aussi dans le Coran une image et un symbole de Dieu. Dieu y est en effet décrit comme la lumière des cieux et de la terre et sa luminosité recouvre et se

²⁷ FOULON 2011, p. 165.

propage sur tout le monde sensible ; ainsi nous lisons dans un verset coranique de la sourate Nūr (lumière) :

« Dieu est la lumière des cieux et de la terre ! Sa lumière est comparable à une niche où se trouve une lampe. La lampe est dans un verre ; le verre est semblable à une étoile brillante »²⁸ (24, 35).

Pour une analyse de cette thématique nous avons décidé de prendre en considération deux *munāẓarāt* yéménites, la première plutôt ancienne intitulée « Mufāḥara bayn al-šama‘dān wa al-qandīl » de l’auteur Tāğ al-Dīn ‘Abd al-Mağīd al-Yamanī (m. 743/1342) opposant le chandelier et la lampe, la deuxième d’époque postclassique intitulée « Mufāḥara bayn al-šam‘a wa al-sirāğ » de l’auteur ‘Alī b. Šāliḥ b. Abī al-Riğāl (m. 1135/1722) opposant quant à elle la bougie et la lampe. A première vue ces deux textes ayant pour protagonistes des objets inanimés ne faisant pas partie du domaine végétal échappent à notre objet d’étude portant sur la description paysagère. En réalité, nous verrons, à l’appui de plusieurs citations tirées de ces textes, que l’idée même de lumière est constamment mise en relation, dans l’imaginaire arabe, avec le domaine naturel. Les sources de lumières artificielles sont mises en relation avec les sources du monde sensible, comme le soleil, ou les astres nocturnes, la lune, les étoiles et les constellations. Nous verrons comment la description paysagère occupe une place centrale dans le traitement de la lumière, surtout lorsqu’il s’agit de la description de la voûte céleste nocturne qui, parsemée de lumières, est perçue comme une image à l’inverse du jardin terrestre. Cela confirme encore une fois cette dualité et complémentarité existant entre la Terre et le Ciel. Nous verrons en outre, en dehors des descriptions paysagères proprement dites, quelles sont les images les plus récurrentes, dans ces deux textes, pour décrire ces rayons de lumière qui se propagent dans le monde sensible. En dernier lieu, parler de lumière revient à évoquer l’obscurité et le combat continu existant entre les deux pôles, cette caractéristique est souvent évoquée dans les textes.

2.1. La voûte céleste à l’image du jardin terrestre

Un passage exemplaire et représentatif de la conception de la lumière dans l’imaginaire yéménite, et plus généralement dans l’imaginaire arabo-musulman, est donné dans l’ouverture de l’œuvre « Mufāḥara bayn al-šama‘dān wa al-qandīl » de l’auteur Tāğ al-Dīn ‘Abd al-Mağīd al-Yamanī (m. 743/1342), ici nous lisons :

²⁸ Dans le commentaire à ce verset coranique, Denise Masson souligne justement comment cette même idée est présente dans l’Evangile de Jean. En effet, ce dernier affirme que le Verbe de Dieu est « la lumière véritable », et il fait dire à Jésus : « Je suis la lumière du monde ». (Jn. 8,12 ; 1,9). MASSON 1967, p. 894.

« Gloire à Dieu qui a éclairé le noir des ténèbres grâce aux lumières de la pleine lune et qui a embelli le cou du ciel avec les colliers des étoiles et l'a protégé avec les dards des étoiles filantes. Il en a fait une chose exemplaire pour les regards qui le scrutent et un paysage pour la vue. Sa surface est en lapis-lazuli recouvert d'or pur ou bien de belles marguerites où éclosent des boutons de fleurs. Il guide le voyageur pendant son voyage nocturne et ses lumières nacrées discréditent celles des perles. Al-Nasrān (les deux vautours) boit (s'abreuve) dans la voie lactée du ciel et al-Farqadān (les deux antilopes) profite de l'abondance de pâturages de ses jardins »²⁹

Le premier constat à faire en lisant ce passage est que la lumière est avant tout mise en relation avec Dieu. Dieu est l'agent de cette propagation lumineuse dans le monde sensible, capable de vaincre l'obscurité des ténèbres (الحمد لله الذي أنار حالك الظلماء). La matrice de cette croyance, nous le savons, est d'origine coranique. La deuxième caractéristique concerne l'origine de cette lumière. Il s'agit en effet dans la plupart du temps de sources d'éclairage naturel nocturne. Dans la plupart des occurrences, la thématique de la lumière est mise en relation avec la luminosité intense et continue des astres nocturnes qui peuplent la voûte céleste. Ces astres nocturnes bénéficient dans nos textes d'un statut encore plus central que celui accordé à l'astre diurne, le soleil, en tant que propagateur de lumière. Parmi ces astres, nous retrouvons dans ce passage la pleine lune (البدر), les étoiles (النجوم), les étoiles filantes (الرجوم), la voie lactée (المجرة) mais aussi le nom de certaines étoiles et constellations spécifiques. Comme le « Nasrān » (النسران), littéralement « les deux aigles » ou « les deux vautours » qui fait référence à l' « Aigle qui vole » (النسر الطائر) et à l' « Aigle qui tombe » (النسر الواقع), le premier est le nom d'une constellation de trois étoiles dans la constellation de l'Aigle, le second est le nom d'une étoile dans la constellation de la Lyre. Ou encore le « Farqadān » (الفرقدان), littéralement « les deux veaux » ou « les deux antilopes », qui d'après les dictionnaires désigne plus généralement deux étoiles que l'on prend pour point de départ et à l'aide desquelles on se guide dans les voyages à travers les déserts. Mais l'élément qui attire notre attention est ce parallélisme dont le texte fait constamment allusion entre la voûte céleste et le jardin terrestre. Comme s'il existait une interchangeabilité entre des éléments du monde du haut et celui de l'ici-bas. Par exemple, parmi les descriptions de la voûte céleste que nous retrouvons dans ce passage celle-ci est définie comme un « paysage pour la vue »

²⁹ " الحمد لله الذي أنار حالك الظلماء بأنوار بدر السماء وحلّى جبهتها بعقود النجوم وحرس مشيدها بسهام الرجوم وجعلها عبرة للاستبصار ونزهة للأبصار وغشاها لآزورد مكلل بنضار أو أقاحي جميلة تفتحت فيها أزهار الأزهار تهدي الساري بسواريتها وتزرى بالدرر أنوار دراريها كرع في نهر مجرتها النسران ورتع في مراعي رياضها الفرقدان "

AL-MAĞĪD AL-YAMANI 1923, p. 124.

(نزهة للأبصار), le terme que nous avons traduit par « paysage » est « nazha » (نزهة). Celui-ci désigne en réalité, et avant tout, un espace, un lieu agréable et salubre loin d'un centre habité, plus précisément un lieu de promenade, très souvent un espace vert ou un jardin ici défini comme étant beau à contempler. Dans l'image suivante la surface de la voûte céleste est en revanche comparée à un lapis-lazuli recouvert d'or pur ou à un pré de marguerites (وغشاؤها). L'image fait référence à la couleur bleue intense de la pierre de lapis-lazuli semblable à la couleur bleue du ciel nocturne. En outre, la caractéristique physique de cette pierre parsemée d'éclats jaunes, semblables à de l'or, dû à la présence de pyrite, restitue cette belle image de luminosité intense des astres nocturnes. Le terme pour désigner l'or pur du lapis est celui de « nuḍār » (نضار). Ce terme peut également désigner l'argent pur ou tout métal qui scintille. Nous avons déjà rencontré cette racine lors de l'analyse d'un passage tiré de l'œuvre opposant les villes de Ġibla et d'Ibb. Dans la citation en question la ville de Ibb décrit son jardin comme étant « naḍīra » (نضيرة) terme traduit par nous comme « vert » mais signifiant aussi quelque chose qui possède de l'éclat, de la brillance. En effet, il s'agit en réalité de l'une de ces racines faisant partie de cette longue liste des termes analysés dans la deuxième partie de notre travail dont le champ sémantique renvoie à la fois à une certaine idée d'éclat, de brillance et de blancheur mais qui est aussi apte à désigner la végétation. A ce propos rappelons que le verbe « naḍara » signifie *briller, avoir de l'éclat* (dans notre passage en référence à l'or pur du lapis symbole des astres) mais aussi celui d'*être verdoyant, touffu et riant* en référence à la végétation. Soulignons en outre que le participe passé « mukallal » (مكّال) que nous avons traduit par le terme « recouvert » signifie à la base *couronné de perles, de pierres précieuses* mais peut également prendre le sens d'*entouré de fleurs plantées tout autour* en référence bien évidemment à un jardin. Ce parallélisme entre voûte céleste et jardin terrestre est encore plus évident lorsque le texte évoque l'image de belles marguerites recouvrant la surface du ciel (أو أقاحي جميلة) ou encore l'image de boutons de fleurs qui éclosent dans le ciel (تفتحت فيها أزهار الأزهار), comme à vouloir souligner cette interchangeabilité entre flore terrestre et flore céleste, entre les astres du Ciel et les astres de la Terre. Cette évocation d'un jardin projeté sur la voûte céleste est complétée dans ce passage à travers les deux images finales. Dans la première, la voie lactée est présentée comme une rivière dans laquelle s'abreuvent deux aigles (كرع في نهر مجرّتها النسران). Ici le texte joue bien évidemment sur la polysémie du terme « Nasrān » (النسران), qui peut être pris dans son sens littéral désignant un animal en particulier, le « nasr » (نسر), l'aigle ou le vautour, au duel ; mais aussi, comme nous l'avons souligné plus haut, désignant plus précisément le nom de certaines étoiles spécifiques présentes dans la voûte céleste. Nous retrouvons le même procédé dans la dernière image. Ici le mot « Farqadān » (الفرقدان) désigne le nom de deux

étoiles spécifiques, mais ce terme peut être pris littéralement comme duel du mot « farqad » (فرقد) désignant dans ce cas-là les « deux veaux de vache » ou les « deux antilopes », ici présentées en train de profiter des pâturages des jardins du ciel (ورتع في مراعى رياضها الفرقان).

Nous retrouvons des caractéristiques semblables dans deux autres passages toujours tirés de la « Mufāḥara bayn al-šama‘dān wa al-qandīl ». Dans le premier, le narrateur, dans l’avant-propos de l’œuvre, nous introduit les deux protagonistes en ces termes :

« (...) Car les deux sont porteurs de lumière, compagnons de la joie. Les deux ont déchiré grâce à leur clarté (lueur) la tunique des ténèbres et coupé (tranché) l’obscurité avec leurs lumières. Elles se pointent (elles se lèvent) au sommet (dans le plafonds) des salons comme des pleines lunes et font rougir les fleurs des jardins lorsqu’elles émanent (font paraître) de leurs joyaux (substance) la lumière. Chacune d’entre elles aspirait à ce qu’elle soit l’origine (le principe) (...) »³⁰

Ou encore dans un second passage où la lampe, en citant un poème, fait son éloge :

« Grâce à ses lumières notre lampe surpasse l’éclat (les fleurs) des jardins en fleurs. Sa mèche lorsqu’elle est allumée ressemble de par sa beauté à un nénuphar »³¹

Dans ces passages nous retrouvons encore une fois des éléments renvoyant à ce parallélisme existant entre la lumière des astres et les jardins terrestres. Dans le cas précis de ces passages la lumière émanant du chandelier et de la lampe, les deux protagonistes de l’œuvre, est constamment mise en relation avec la lumière des astres nocturnes ainsi que certaines représentations du jardin et des éléments naturels. Dans la première citation, les deux protagonistes, porteurs de lumière, sont comparés à des pleines lunes en raison aussi de leur emplacement en hauteur des plafonds ou des toits des pièces de la demeure, ou encore mieux des assemblées (وطلعا في سماء المجالس بدورا). Il est intéressant de remarquer que pour désigner les sommets de ces assemblées (المجالس), le texte a recours au terme « samā’ » (سماء), ciel, accentuant encore cette image de luminaires placées en hauteur comme des lunes dans les cieux. Dans ce même passage, les lumières provenant de la lampe et du chandelier sont

³⁰ " (...) لأنهما آلتا نور وندىما سرور طالما مزقا جلباب الدجى بأضوائهما وحسما مادة الظلمة بأنوارهما وطلعا في سماء المجالس بدورا وأخجلا نور الرياض لما أصدرنا من جواهرهما نورا. سما كل واحد منهما إلى أنه الأصل (...)"

Ibid., p. 125.

³¹ " قنديلنا قاق بأنواره / نور رياض لم تزل مزهرة / ذبالة فيه إذا أوقدت / حكمت بحسن الوضع نيلوفره "

Ibid., p. 128.

وأجلا نور)
(الرياض لما أصدرنا من جواهرهما نورا).

Dans la seconde citation en revanche le parallélisme est encore plus évident. Ici la lumière de la lampe est mise en relation avec l'éclat des jardins recouverts de fleurs (قنديلنا قاتق بأنواره / نور) (رياض لم تزل مزهرة). Cette proximité entre les deux domaines est ainsi confirmée par la similitude entre la mèche enflammée de la lampe et la fleur du nénuphar (حكت بحسن الوضع / ذبالة فيه إذا أوقدت) (نيلوفر). Toutes ces images insistent sur l'idée d'une lumière provenant de ces fleurs. Ces représentations nous laissent imaginer que dans la culture arabe les fleurs étaient considérées comme les luminaires du jardin terrestre. La flore comme lumière de la Terre. Cela montre qu'un lien devait quelque part exister dans l'esprit des Arabes entre les astres nocturnes, parure du ciel nocturne et la flore, parure de la Terre. Dans le cas précis de notre passage, cette parenté existante entre la lumière et la flore tient aussi à la richesse sémantique de la racine *NWR*, qui revient à plusieurs reprises dans nos passages et en particulier à l'ambiguïté entre le mot « *nūr* » (نور) lumière, et « *nawr* » (نور), fleur blanche. A ce propos Heidi Toelle souligne :

« Bon nombre de dérivés de la racine *nwr* ont trait à la floraison des plantes : rappelons que *nawwara* et *anāra* signifient « briller », mais aussi « fleurir », « être en fleur » (...); que *nawra* désigne une fleur blanche et *nuwwāra* une fleur tout court »³²

La chercheuse relève la même caractéristique pour la racine *ŅĠM* :

« (...) Enfin, la racine *nağm* signifie « apparaître », cette apparition s'effectuant sur un axe vertical depuis le bas vers le haut. Le *Lisān* donne comme parasyonymes *ṭala'a* et *ṣahara*. *Nağama* s'emploie ainsi pour tout ce qui pousse : des plantes, des dents, des cornes – et des astres. D'autre part, le terme *nağm* ne signifie pas seulement « étoiles » mais désigne également « toute plante qui ne se dresse pas sur un tronc ou une tige et qui demeure aplatie » : *min al-nabāt kullu ma nabata 'alā wağh al-arḍ wa nağama 'alā ġayr sāq wa tasaṭṭaha fa-lam yanhaḍ* (...) Ces données lexicales nous font comprendre comment les astres étaient, en quelques sorte, la flore du ciel et un certain type de végétation, du moins, la lumière

³² TOELLE 1999, p. 150.

de la terre. Elles invitent à considérer que le ciel inférieur était appréhendé comme une sorte de terre à l'envers »³³

Tous ces passages ici analysés montrent en dernier lieu qu'il existe une association dans l'imaginaire arabe reliant la Terre et le Ciel. Nous avons déjà eu l'occasion de relever cette caractéristique lors de l'analyse des eaux du Ciel présentes dans notre corpus. Nous avons montré comme la pluie est décrite comme des larmes que le Ciel déverserait sur la Terre en insistant sur cette image d'une joie terrestre engendrée par la tristesse céleste. Cette proximité et complémentarité du Ciel et de la Terre est cette fois-ci explicitée à travers une sorte d'interchangeabilité d'éléments constitutifs de la voûte céleste et du jardin terrestre. Les deux univers fonctionnent comme le miroir de l'autre. C'est surtout le cas des fleurs, vues comme des astres et ces derniers perçus comme une flore céleste :

« L'ombre régnant sur cet espace fleuri ne peut qu'évoquer la voûte céleste nocturne, et l'éclat des floraisons posées sur ce fond, les astres »³⁴

2.2. L'astre diurne et les astres nocturnes : le soleil, la lune et les constellations.

Dans les passages cités plus haut nous avons remarqué que la lumière est étroitement liée à la place centrale accordée aux astres en tant que porteurs naturels de lumière. Dans les deux *munāẓarāt* que nous avons décidé de prendre en examen pour traiter de ce sujet, les personnages rivalisent entre eux en s'appuyant sur des citations coraniques traitant le thème de la lumière. De nombreux passages font référence à la lumière et aux astres d'où cette lumière émane. Cette caractéristique est mise en avant dans un passage de l'œuvre « Mufāḥara bayn al-šam'a wa al-sirāğ » de l'auteur 'Alī b. Šāliḥ b. Abī al-Riğāl (m. 1135/1722) où la lampe, « sirāğ » (سراج) (masculin en arabe), en citant un passage coranique, dit en s'adressant à la bougie :

« Ne sais-tu que je suis le compagnon de veille du causeur nocturne, l'ami intime de celui qui veille et que Dieu a nommé le soleil, resplendissant parmi les signes du Zodiaque³⁵, de lumineaire éblouissant (سراج وهاج) ? (...) Il

³³ *Ibid.*, p. 150-151.

³⁴ FOULON 2011, p. 159.

³⁵ Concernant les *tours fortifiés*, « burūğ » (بروج) ou « abrāğ » (أبراج), les signes du Zodiaque, ainsi que leurs *campements*, « manāzil » (منازل), les mansions de la lune et du soleil, nous renvoyons le lecteur à la Partie II, Chapitre II, paragraphe 1.1.1. et ss. du présent travail.

*dit : Il y a placé la lune comme une lumière ; il y a placé le soleil comme une lampe »*³⁶

Le passage est bien évidemment cité par la lampe en guise de jactance pour montrer la place privilégiée qui lui est accordée à l'intérieur du Coran. Comme souligné par le personnage, le terme « sirāḡ » (سراج), lampe ou luminaire, est l'une des appellations données au soleil dans le Coran. Nous y reviendrons plus bas.

C'est pour cette raison que nous voulons donner ici quelques informations concernant ces astres, en essayant de voir quelle place ces derniers occupent dans l'imaginaire arabe et surtout à l'intérieur du Coran. En effet, c'est à partir des représentations présentes dans le texte sacré que découlent la plupart des descriptions dans nos textes.

Le premier astre que nous prendrons en examen est le soleil. Force est de constater que l'astre diurne, bien que présent à l'intérieur de nos textes en tant que porteur de lumière, n'occupe pas la même place qui est en revanche accordée à la lune ou aux astres nocturnes lorsque le thème de la lumière est mis en relation avec les sources d'éclairage naturel. Nous verrons plus bas comment dans certains passages de nos deux textes, les personnages protagonistes font référence au soleil pour décrire la lumière « artificielle » (par rapport aux astres) qui en émane. Ils parlent à ce propos de lumière solaire (أنوار شمسية), qui est parfois comparée à de l'or (أنوار ذهبية). Toutefois, lorsqu'il est question de lumière provenant de sources d'éclairage naturel, nous constatons une prédilection pour les astres nocturnes comme la lune et les météores ignés. Les relations d'interchangeabilité entre les mondes d'« ici-bas » et du « haut » sont toujours construites, nous l'avons vu, en prenant en compte les deux univers jardin en fleur/voûte du ciel nocturne. Concernant la place que le soleil occupe dans le Coran, nous constatons que ce dernier est relativement discret à propos de cet astre qui domine le ciel diurne la plupart de l'année. Le Coran nous révèle que le soleil est une figure de feu et plus précisément une émanation du feu infernal qualifié de « luminaire » ou de « lampe » « sirāḡ » (سراج) ou encore de « luminaire éblouissant / ardent » « sirāḡ wahhāḡ » (سراج وهّاج)³⁷ comme souligné par le personnage de notre *munāẓara* et comme nous pouvons le lire dans le verset suivant :

« Nous avons construit au-dessus de vous sept cieux inébranlables. Nous y avons placé un luminaire éblouissant (سراج وهّاج). Nous avons fait descendre

" (...) أما تعلمي أنّي سمير السامر وأنيس الساهر سمى الله الشمس المنيرة في الأبراج بالسراج الوهاج (...) فقال: وَجَعَلَ الْقَمَرَ فِيهِنَّ نُورًا وَجَعَلَ الشَّمْسَ سِرَاجًا (...) "

AL-RIGĀL 1987, p. 123.

³⁷ TOELLE 1999, p. 98.

*des nuées une eau abondante, pour faire pousser, grâce à elle, des céréales,
des plantes et des jardins luxuriants » (78,12-16)*

Le terme « wahhāḡ » (وَهَّاج) est un adjectif de forme intensive construit à partir d'une racine qui désigne avant tout l'intense et forte chaleur du soleil ou du feu. Toutefois le terme sirāḡ (سراج), lumineuse, n'est pas le seul présent dans le Coran pour désigner le soleil. Dans une autre sourate (10,5) par exemple celui-ci est qualifié de lumière, « ḡiyā' » (ضياء). Un élément central est aussi celui des couleurs associées à la lumière solaire. Dans l'étude proposée par Heidi Toelle en effet, les couleurs de la lumière solaire, différentes de celles de la lune, ont des connotations dysphoriques et confirmeraient le rôle négatif d'astre igné accordé au soleil dans le texte sacré :

« (...) Il faut croire que l'aurore est « noir mêlée de rouge » (*ṣubḥ* et la couleur *ṣabāḥ*) ; que le soleil levant est « rouge » (*ṣariḡa* qui signifie « rougir ») et que le soleil couchant est, à nouveau, « rouge » et « noir » : en effet, la racine *ḡrb*, dont le noyau sémique recouvre la notion d'/extrême/, produit des lexèmes qui signifient « excessivement blanc » ; « excessivement rouge » ou « excessivement noir » - toutes couleurs qui, en raison de leur intensité, sont perçues comme fortement dysphoriques (...) Contrairement à ce qui se passe dans nos régions tempérées, le soleil d'Arabie s'annonce ainsi comme un astre éminemment déplaisant »³⁸

Dans le Coran nous retrouvons également la trace d'anciens mythes mésopotamiens concernant le soleil. Notamment l'idée d'un soleil disparaissant à l'extrême Ouest est à relier au mythe du dieu Soleil, appelé Šamaš en accadien, qui se couchait tous les soirs à l'extrême occident, il s'enfonçait dans la terre, avant de la retraverser, pendant la nuit, pour reparaître le lendemain à l'autre bout.³⁹ Cette croyance a en effet survécu dans le Coran où nous lisons à propos des aventures d'Alexandre le Grand (Dū al-Qurnayn) :

« Il suivait un chemin et quand il eut atteint le couchant du soleil, il vit que le soleil se couchait dans une source bouillante et il trouva un peuple auprès de cette source » (18, 85-86).

³⁸ *Ibid.*

³⁹ AGINA 1994, p. 190 et ss.

La présence de cette eau bouillante/brûlante⁴⁰ ferait penser à l'eau bouillonnante de l'Enfer. D'après l'interprétation proposée par Heidi Toelle cela montrerait que si le soleil se couche tous les soirs à l'extrême Occident dans une source brûlante il faut croire qu'il va s'approvisionner en Feu dans le monde souterrain, donc en Enfer. L'astre diurne ne serait en dernier lieu que du Feu infernal. Heidi Toelle en conclut que :

« Femelle cosmologique (*šams* est féminin en arabe), le soleil forme ainsi couple avec la pluie mâle (*mā'*) et il s'agit là des deux seules figures de l'Ici-bas à ne pas présenter un caractère neutre ou complexe, la pluie préfigurant ainsi le monde paradisiaque et aquatique, le soleil le monde infernal et igné ».⁴¹

Quant à l'astre nocturne, la lune, nous avons vu qu'elle occupe une place importante à l'intérieur de nos textes et, avec les étoiles de la voûte céleste, elle est la principale source d'éclairage naturel présente dans ces descriptions. Il s'agit ici d'une caractéristique attestée aussi dans d'autres productions poétiques, comme par exemple dans la poésie paysagère de l'andalou Ibn Ḥafāḡa (m. 533/1139) où la description d'un paysage éclairé par des lumières provenant des astres nocturnes constitue un *topos* assez récurrent⁴². Dans le cas précis de nos deux *munāẓarāt*, la comparaison entre la lampe, le chandelier et la bougie avec l'astre nocturne nous paraît sans doute logique, dans la mesure où il s'agit de luminaires que l'on utilise normalement lorsqu'il fait nuit. La présence de lampes et de luminaires, sources d'éclairage « artificiel » à l'intérieur d'un espace obscur, ne peut que rappeler, dans l'esprit du descripteur, la place que tient la lune dans l'obscurité de la nuit. A l'intérieur des passages que nous avons cités plus haut, la lune est toujours évoquée à travers le mot « *badr* » (بدر) et de son pluriel « *budūr* » (بدور), terme arabe employé pour désigner principalement la *pleine lune*, le *disque lunaire* et pouvant également indiquer un moment temporel précis correspondant à la quatorzième nuit de chaque mois lunaire. Dans ces deux textes nous remarquons l'absence d'autres termes pourtant très employés pour indiquer la lune. Ainsi, le terme commun de « *qamar* » (قمر), pl. « *aqmār* » (أقمار), employé aussi dans le Coran et indiquant la lune depuis la troisième jusqu'à la vingt-sixième nuit du mois lunaire. Le terme « *hilāl* » (هلال) désignant le *croissant* et correspondant à la lune de la fin du mois lunaire (dans la vingt-sixième ou la vingt-septième nuit du mois lunaire) ; ou encore celui de « *ḡurra* » (غرة), terme très prisé en

⁴⁰ D'après une autre lecture du même verset il s'agirait plutôt d'une eau *boueuse* et *puante*. Voir : TOELLE 1999, p. 99.

⁴¹ TOELLE 1999, p. 100.

⁴² Voir à ce propos : FOULON 2011, p. 171 et ss.

poésie, désignant le nom de la lune pendant les deux ou trois premières nuits du mois. Ce lexème qui à l'origine dénotait la tache blanche présente sur le front des chevaux, peut en réalité, selon les contextes, désigner une étoile ou toute surface blanche ou lumineuse valorisée sur le plan axiologique⁴³.

Dans le Coran la lune est qualifiée de « lumière », « nūr » (نور) comme dans le verset suivant :

« C'est lui qui a fait du soleil une clarté et de la lune, une lumière. Il en a déterminé les phases afin que vous connaissiez le nombre des années et le calcul du temps.⁴⁴ Dieu n'a créé cela qu'en toute Vérité. Il expose les Signes pour les gens qui savent » (10, 5)

Ou encore :

« Béni soit celui qui a placé des constellations dans le ciel ; celui qui y a placé un luminaire et une lune brillante (qamar munīr) » (25,61)

Si dans le Coran la lune, source de lumière, est surtout appréciée pour sa fonction de comput du temps, faisant ainsi référence aux « stations » ou « mansions » de la lune, « manāzil al-qamar » (منازل القمر), dans nos passages, en revanche, la fonction de la lune, mais aussi des constellations et des astres, est celle de servir de repère et d'orientation lors des déplacements nocturnes. Cette caractéristique introduit le thème du voyage nocturne, appelé en arabe « al-surā » (السُرى). Nous avons rencontré ce thème dans le passage tiré de l'introduction de l'œuvre, « Mufāḥara bayn al-šama'dān wa al-qandīl » analysée plus haut :

« (...) [le ciel éclairé par la lune et les astres] guide le voyageur pendant son voyage nocturne et ses lumières nacrées discréditent celles des perles (...) »⁴⁵

⁴³ Il s'agit encore une fois d'une de ces racines où l'idée de blancheur est étroitement liée à celle de brillance et d'éclat et qui présente en même temps des significations qui sont en relation avec la végétation et les plantes. En effet, le verbe de deuxième forme « ġarrara » (غَرَّرَ) possède parmi ses significations celle de *briller, paraître* mais aussi de *pousser* (en référence aux dents et aux plantes). Le terme « ġurra » (غَرَّة) dénote, en plus des significations de lune, étoiles etc., le *visage lumineux et blanc* des hommes et des femmes mais aussi, et il est là une signification qui attire particulièrement notre attention, la *croissance rapide de la vigne* ou l'*élan que prend la vigne*.

⁴⁴ Le texte coranique fait ici mention des « manāzil » (منازل), les mansions de la lune et du soleil, ancien système de comput du temps chez les Arabes depuis l'époque préislamique. A ce propos, nous renvoyons le lecteur à la Partie II, Chapitre II, paragraphe 1.1.1. et ss. du présent travail.

⁴⁵ " (...) تهدي الساري بسواريه وتزري بالدرر أنوار دراريها (...) " AL-MAĠĪD AL-YAMANI 1923, p. 124.

Parmi les différentes connotation positives, le ciel nocturne, éclairé et brillant, parsemé d'innombrables astres ignés parmi lesquels figure la lune brillante, est un guide capable d'orienter le voyageur pendant la « surā » (السُرى), la pérégrination nocturne. Il ne s'agit pas de la seule allusion présente dans ce passage, car plus loin, le texte fait aussi référence à des étoiles spécifiques :

« (...) *al-Farqadān (les deux antilopes) profite de l'abondance de pâturages de ses jardins* »⁴⁶

Comme nous l'avons dit plus haut, Farqadān (فرقدان) est le nom de deux étoiles que l'on prend pour point de départ et à l'aide desquelles on se guide dans les voyages à travers le désert. Bien que de manière indirecte, cette citation fait bien évidemment allusion encore une fois à ce même thème. La voûte céleste éclairée par les astres nocturnes a toujours été un repère et un guide pour les voyageurs et cela dans toutes les civilisations. Dans le domaine arabe ce thème du voyage nocturne s'est développé dès l'époque préislamique et apparaît dans cette culture en relation avec le thème du « faḥr » (فخر), jactance,⁴⁷ car à travers ces pérégrinations il s'agissait avant tout de faire montre de son propre courage et de sa propre bravoure. Il s'agit de déplacements nocturnes, le plus souvent à cheval, qui ont la caractéristique de durer toute la nuit. Ce thème s'est beaucoup développé en poésie. Dans ces déambulations le voyageur est guidé à travers la nuit éclairée par l'astre lunaire, les étoiles, les météores et la Voie Lactée. Cette dernière, mentionnée aussi dans nos passages, à cause de sa luminosité intense, est considérée comme une repère tangible permettant de s'orienter.⁴⁸

2.3. Images et figures symbolisant la lumière dans les *munāẓarāt* yéménites

Pour terminer notre analyse sur le statut de ce thème nous souhaitons mentionner aussi quelques autres images employées dans nos textes pour restituer cette image de la lumière. En particulier nous retrouvons dans certains passages plusieurs isotopies visant à mettre en relation la lumière avec des bijoux ou des métaux précieux, notamment l'or. Dans le passage déjà étudié plus haut décrivant le paysage de la voûte céleste nocturne, nous lisons :

⁴⁶ " (...) ورتع في مراعى رياضها الفرقدان (...) " *Ibid.*

⁴⁷ FOULON 1999, p. 171.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 194.

« Gloire à Dieu (...) qui a embelli son cou [du ciel] avec les colliers des étoiles (...) »⁴⁹

Dans ce passage très poétique les étoiles (النجوم), sources de lumière, sont décrites comme des colliers (عقود) à travers lesquels Dieu à paré le cou du ciel nocturne (حلى جديها). L'image du ciel personnifié comme une femme portant sa parure nous rappelle l'image de la nature renaissant au printemps, elle aussi décrite comme une femme mettant sa parure et ses ornements. Cette caractéristique confirme encore une fois cette idée d'effet miroir et d'interchangeabilité entre éléments du Ciel et de la Terre. De plus, concernant ce même passage, le lecteur se souviendra que dans la même citation, la voûte céleste était également décrite comme du lapis-lazuli sur lequel étincelaient des pépites d'or. Mais l'image de la voûte céleste n'est pas la seule évoquée, ni la seule à mettre en relation la lumière avec de l'or ou des bijoux précieux. Dans un autre passage du même texte, le chandelier dans une partie consacrée à son exaltation, dit à son propos :

« Les lieux saints sont ornés des soleils de mes lumières et ma figure réunit en elle la totalité des éléments constitutants (...) Celui qui me regarde me considère comme un joyau précieux (...) »⁵⁰

La lumière du chandelier est ici mise en relation avec celle éblouissante du soleil (ازدانت الأماكن المقدسة بشموس أنواري). Ces lumières émanant du chandelier n'ont pas la simple fonction d'éclairer l'espace mais surtout celui de l'orner, de l'embellir. Dans ce passage nous retrouvons également l'évocation d'un joyau et d'un collier précieux, image qui, toutefois, n'est pas ici associée à la lumière mais à l'objet chandelier lui-même. Enfin dans une dernière citation nous lisons :

« Regarde le chandelier, sa forme est merveilleuse comme un jardin dont les fleurs ont été abreuvées par les nuages. Une lance d'argent dans le chandelier chasse (attaque) la nuit, sa pointe de fer est une flamme semblable à de l'or »⁵¹

⁴⁹ " الحمد لله الذي (...) حلى جديها بعقود النجوم (...) " AL-MAGĪD AL-YAMANI 1923, p. 124.

⁵⁰ " ازدانت الأماكن المقدسة بشموس أنواري حلا جمع شكلي مجموع العناصر (...) يحسبني الرائي جوهرة العقد الثمين (...) " Ibid., p. 126.

⁵¹ " أنظر إلى شمعدان شكله عجب / كروضة رُوِضت أزهارها السُّحْبُ / يطارد الليل رمح فيه من ورق / سنانه لهب من دونه الذهب " Ibid., p. 127.

Dans ce passage en vers nous retrouvons en revanche une autre image. Dans cette lutte primordiale opposant la lumière et les ténèbres, le chandelier, porteur de lumière, est comparé à une lance (رمح), ou un javelot, qui combat contre les ténèbres de la nuit (يطارد الليل). L'extrémité en fer de cette arme mortelle (سنان), représentant la flamme (لهب), est décrite comme étant encore une fois de l'or (الذهب). En dernier lieu, le passage n'hésite pas à nous livrer encore une fois une comparaison entre le chandelier et sa lumière avec celle du jardin dont les fleurs (image de lumière) sont humectées par la pluie des nuages. Tout cela insiste et relie encore une fois ce passage au *leitmotiv* général caractérisant les représentations de la lumière dans notre corpus.

3. Substances excitantes et enivrantes dans les *munāẓarāt* paysagères

Dans ce paragraphe nous voulons aborder une autre thématique spécifique présente à l'intérieur de la production de *munāẓarāt* paysagères au Yémen. Il s'agit ici de certaines œuvres ayant pour protagonistes des substances enivrantes ou excitantes tel que le qāt et le café mais aussi le tabac et le thé. Cette thématique est tout particulièrement exploitée à l'intérieur de trois œuvres faisant partie de notre corpus et dont les titres ont été déjà présentées plus haut. Il s'agit de l'œuvre « Tarwīḥ al-awqāt fī al-munāẓara bayn al-qahwa wa al-qāt » composée par l'auteur Aḥmad b. Muḥammad al-Mu'allimī (m. 1278/1861) et opposant le café et le qāt. De l'œuvre « Musāmarat al-rifāq fī munāẓara al-qāt wa al-tunbāq », de l'auteur 'Afīf b. al-Habba Qāḍī (XVIII^e s.) opposant le qāt et le tabac et, enfin, de l'œuvre, beaucoup plus tardive, intitulée « Maqāma al-baṣṭ wa al-salwa fī al-muḥāwara bayn al-šāy wa al-qahwa » de l'auteur 'Abd al-Qādir b. 'Umar b. Mubārak Šaybān (m. 1342/1923), opposant, quant à elle, le thé et le café.

L'analyse de ces œuvres montre à quel point l'intertextualité joue un rôle important à l'intérieur de la production de *munāẓarāt* paysagères au Yémen. En effet ces œuvres sont truffées de citations poétiques, célébrant telle ou telle substance, et elles sont employées par les protagonistes pour montrer leur supériorité sur les adversaires. Cela montre à quel point toute une production poétique s'est développée autour de ces thèmes comme attesté dans les *dīwān* de nombreux poètes de cette époque. Cette production poétique fait référence à d'autres domaines : mystique, érotique, bachique et médical. Le thème opposant le café et le qāt en particulier s'est avéré être un *topos* très exploité dans la littérature au Yémen et nombreux sont les poètes à avoir composé à ce sujet. Dans cette partie nous voulons donc montrer la place qu'occupent ces substances à l'intérieur de ces textes et les relations de cette intertextualité. Dans le dernier chapitre de notre travail nous examinerons le second niveau de lecture lié à ces substances et essaierons de montrer comment ces œuvres font

vraisemblablement référence à des faits historiques réels concernant des querelles d'ordre religieux autour des interrogations sur la licéité et l'illicéité de ces substances.

3.1. Le qāt, le café, le tabac, le thé : intertextualité des substances excitantes dans la poésie mystique, érotique et bachique.

Le thème du qāt et du café n'a jamais cessé d'être exploité dans de nombreux ouvrages tant en poésie qu'en prose et l'exemple le plus réussi se retrouve dans l'œuvre « *Tarwīḥ al-awqāt fī al-munāẓara bayn al-qahwa wa al-qāt* » composée par l'auteur Aḥmad b. Muḥammad al-Mu'allimī (m. 1278/1861). Ces deux substances, encore plus que le tabac et le thé, ont attiré l'attention des poètes et des écrivains qui en ont exalté les caractéristiques et la nature et qui ont acquis une relation très étroite avec la *ḥamriyya* (poésie bachique). En s'appuyant sur les *munāẓarāt* ayant pour protagonistes ces substances et sur un corpus secondaire en poésie, nous essayerons de montrer comment le qāt et le café, mais aussi le tabac et le thé, renvoient, dans la production littéraire yéménite de l'époque postclassique, à la fois à la sphère du médical, du bachique, du mystique et de l'érotique⁵².

3.1.1. Les éléments mystiques

Si nous prenons comme point de départ l'origine du qāt et du café et leur apparition au Yémen, nous voyons comment la sphère mystique est à l'origine de ces deux substances. En effet, dans les *munāẓarāt* qui les voient protagonistes le qāt et le café parlent chacun à leur tour de leur origine divine et ils font allusion à deux événements, vraiment très semblables, qui convergent dans le personnage du soufi yéménite 'Ali b. 'Umar al-Šāḍilī (m. 822/1418). Dans l'histoire narrée par le café, les habitants de la ville de Mocha (Mokha) s'étaient adressé au soufi 'Ali b. 'Umar al-Šāḍilī car les jeunes gens de la ville étaient possédés par les djinns. Celui-ci se serait retiré dans une solitude de quarante jours. Au bout de la quarantième journée de solitude le prophète lui apparaît en rêve, et lui dit de faire planter aux habitants de la ville du café dans leur maison, ainsi Dieu les libérera des djinns. A ce moment le soufi demande au prophète où il peut se procurer cette plante miraculeuse et le prophète répond : en Ethiopie. En se réveillant de cette vision mystique, al-Šāḍilī trouve dans sa main une poignée de grains de café. Il se précipite alors dans la ville, il distribue les grains de café aux habitants et après en avoir bu, ils sont libérés de toute présence funeste.

⁵² A ce propos nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage WAGNER M. 2009, p. 82-92 et à l'article WAGNER M. 2005, p. 121-149 dans lesquels trouvera également des études sur le débat opposant le qāt et le café dans littérature yéménite.

Dans le récit rapporté par le qāt ce dernier relie son origine vraisemblablement au même soufi yéménite ‘Ali b. ‘Umar al-Šāḍilī protagoniste dans l’histoire du café, celui-ci aurait raconté que : Dū al-Qurnayn une fois arrivé en Ethiopie aurait commandé du qāt originaire de la Chine pour libérer la population locale d’une pestilence de djinns.

Ces événements racontés dans nos textes par les deux protagonistes sont en réalité rapportés par la plupart des historiens, comme on peut le lire dans l’article de ‘Abdallāh Muḥammad al-Ḥibšī, « *zuhūr al-qahwa fī al-Yaman* »⁵³. Et, sauf quelques variations et quelques incidences, toutes les sources concordent sur quatre points⁵⁴ : 1) le qāt et le café posséderaient une nature divine capable de chasser les djinns et les mauvaises présences ; 2) ils seraient originaires de l’Ethiopie et découverts par des gens du Yémen ; 3) ils ont fait leur apparition au entre le XV^e et le XVI^e siècle, comme confirmé par l’historien Yahya b. al-Ḥusayn, lequel date leur parution en 1543/44 ; 4) Leur découverte est particulièrement liée à un certain milieu soufi.

En effet, le répertoire littéraire soufi n’a jamais cessé d’évoquer l’image du qāt et du café et de louer leurs effets. Dans la *munāẓara* d’al-Mu‘allimī par exemple le qāt cite, pour illustrer sa supériorité sur le café, un passage en poésie attribué à deux poètes soufis. Dans notre *munāẓara* celui-ci est attribué à ‘Abdallāh b. Šaraf al-Dīn (m. 1565), selon d’autres critiques il serait plutôt à attribuer au poète soufi Ḥātim al-Ahdal (m. 1604/1605)⁵⁵ :

« Fais tourner les branches rubis du qāt aux feuilles vertes comme la topaze. Sa consommation éclaire mon âme et à sa vue mon œil est éclairé, il écarte la tristesse de ma vie et de mes jours. Ses cœurs recèlent des secrets qu’ils confient à nos cœurs, puis ils éloignent les chagrins et confèrent la joie, (le qāt est comme) Burāq pour l’ascension de mon cœur lorsque Gabriel de mon esprit s’élève dans les cieux les plus hauts. J’ai vu que mon cœur était son cœur, issu de l’amour, et il n’y a rien de nouveau à aspirer ardemment au qāt. Tous les désirs sont réunis en lui et ainsi toutes les volontés sont orientées (disposées, inclinées) vers lui. Manges-en pour tout ce que tu désires de ce monde et de l’autre, le qāt procure des bénéfices et chasse tout ce qui est nuisible. Lorsque je désire que ma vue s’élève au-delà du ciel et de l’univers (existence), le qāt constitue pour moi l’échelle

⁵³ AL-ḤIBŠĪ 1991, p. 147.

⁵⁴ WAGNER M. 2005, p. 122.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 121-122.

*(marches). Il m'élève vers les vérités les plus reculées (profondes), et il nettoie les vices sur la surface de mon miroir »*⁵⁶

La consommation des feuilles de qāt acquiert une connotation très particulière chez les soufis, celles-ci auraient le pouvoir de reproduire une ascension mystique, image très claire dans le texte par l'évocation de Burāq. Le qāt constituerait le moyen, (échelles, marches dans le texte) permettant aux soufis d'effectuer cette ascension et d'arriver à la contemplation du divin. Dans d'autres poèmes soufis le qāt est désigné comme la « nourriture des hommes pieux/honorables » (قوت الصالحين), et dans un autre passage de la séance, le qāt, toujours en citant un passage poétique attribué à un autre auteur yéménite, al-Hādi b. Aḥmad al-Ġalāl (m. 1678), se définit comme étant une « nourriture spirituelle » (قوام الروح) en opposition à la simple « nourriture de l'être » (قوام الذات). Si l'on met de côté les occurrences poétiques présentes dans la *munāẓara* d'al-Mu'allimī et si nous prenons en considération les discours directs des personnages on remarquera un passage très intéressant où le qāt, s'adressant au café dit :

*« Dieu a accordé à mon arbre le pouvoir d'éloigner les démons et les Djinns et Il lui a octroyé la grâce parmi les arbustes du paradis (...) Certes, ton obéissance à mon égard est une obligation pour toi ainsi que pour tous les arbustes sur terre, moi j'ai le contrôle et l'influence dans ce bas-monde et dans l'autre monde »*⁵⁷

Le qāt fait encore une fois référence à ses pouvoirs capables d'éloigner tout ce qui est nuisible. Mais ce qui est intéressant dans ce passage est le statut particulier qui lui serait accordé. Dieu aurait réservé au qāt une place spéciale dans le paradis d'Adam par rapport aux autres arbustes du paradis. Cette affirmation, qui ne trouve pourtant aucune confirmation dans le Coran, lui conférerait donc un statut de plante sacrée. De ce fait, toute plante sur terre, ancienne ou moderne, devrait lui faire preuve de soumission.

Un intérêt tout particulier est aussi accordé dans la littérature mystique au café. Celui-ci reçoit un traitement très semblable à celui du qāt même si l'accent est plutôt mis sur ses propriétés

⁵⁶ " أدر غصون يواقيت من القات / زبرجديات أوراق وريقات / يجلو تناوله قلبي ورؤيته / طرفي ويجلو به حالي وأوقاتي / قلوبه تحمل الأسرار نودعها / قلوبنا ثم تسري في السريرات / براق معراج قلبي حين يصعده / جبريل روعي الى أعلى السماوات / رأيت قلبي إليه قلبه مقة / فليس بدعا إذا ما حن للقات / كل المرادات فيه جمعت / توجهت نحوه كل الإرادات / كله لما شئت عن دنيا وآخرة / وجلب نفع ودفع للمضرات (للبلبات) / فما أردت ارتقاء في سما نظري / في الكون ألا جعلت القات مركات / فيرتقي بي إلى أقصى حقائرها / والرين يذهبه عن وجه مرأتي " AL-MU'ALLIMĪ, MS. N° : 3037, f° 52v° et Ms. N° : 3331, f° 83r°-83v° ; AL-HASANĪ 1999, vol. 2, p. 296-297.

⁵⁷ " جعل الله شجرتي مدحرة للشياطين والجنة حين جعلها وله المنة من أشجار الجنة (...) فإن طاعتي عليك وعلى أشجار الأرض فرض ولي اليد الطولى في الآخرة والأولى "

AL-MU'ALLIMĪ, MS. N° : 3037, f° 52v° et Ms. N° : 3331, f° 82v°.

excitantes. Dans le milieu soufi le café est exalté dans plusieurs poèmes et sa consommation recommandée pour ses capacités à vaincre la fatigue et le sommeil, permettant ainsi aux mystiques de ne pas distraire leur attention de Dieu et de veiller en prière aussi bien le jour que la nuit. Parmi les passages poétiques les plus remarquables on peut rappeler ici un extrait du poète soufi ‘Alī b. ‘Umar al-Šāḍilī, le même soufi qui aurait découvert le café :

*« Oh gens remplis d’amour ardent, le grain de café m’a aidé à écarter le sommeil, avec l’aide de Dieu, il m’a aidé ainsi que les gens endormis à me soumettre à Dieu. Le qaf désigne le « vin » et le ha la « voie droite », le waw l’ « amour » et le ha la « passion ». Ne me blâmez pas d’en boire car le café est le breuvage des gens généreux »*⁵⁸

Le point intéressant dans ce poème est justement le passage où le poète donne son interprétation du mot « Q.h.w.h. », celui-ci serait en réalité un acronyme, le « qaf » indiquerait le mot « qahwa » (qui, parmi ses acceptions, a aussi le sens de « vin »), le « ha » le mot « hudā » (voie droite, orthodoxie), le « waw » le mot « wudd » (amour), la lettre « ha » le mot « hiyām » (passion).

Nous retrouvons également des renvois au domaine du mystique dans des passages célébrant le thé à l’intérieur de l’œuvre « Maqāma al-baṣṭ wa al-salwa fī al-muḥāwara bayn al-šāy wa al-qahwa » de l’auteur ‘Abd al-Qādir b. ‘Umar b. Mubārak Šaybān (m. 1342/1923). Parmi ces passages retrouvons un poème prononcé par le thé disant :

*« Je suis le thé vert et rouge ! Ma renommée est répandue par mer et par terre. Ma boisson est destinée aux gens nobles et ma coupe est présente dans tous les commerces. En Egypte et en Syrie je suis familier mais je le suis encore plus en Inde et en Chine. Je suis la nourriture spirituelle et l’esprit se nourrit de ma boisson dont le parfum est comme le bois d’aloès (...) Je suis bon, exquis, pur, je suis un collier de perles et un joyau. Celui qui me regarde lorsque j’apparais clair dans le verre, exulte et proclame la grandeur de Dieu »*⁵⁹

⁵⁸ "قهوة البين يا أهل الغرام / ساعدتني على طرد المنام / وأعانتني بعون الله على / طاعة الله والناس نيام / قافها القهوة والهاء الهدى / واوها الود والهاء الهيام / لا تلوموني على شربي لها / إنها شرب لسادات كرام"

AL-HIBŠĪ 1991, p. 151.

⁵⁹ "أنا الشاهي أخضر وأحمر / وشهرتي في البحر والبر / ومشربي لأهل المعالي / وكأسي مع كل متجر / وفي مصر والشام أنسى / وفي الصين والهند أكثر / غذا الروح / والنفس تغذا / بشربي كما العود الأذفر / (...) لطيف ظريف عفيف / أنا عقد لؤلؤ وجوهر / ومن شافني حين أجلى / على الكاس هلل وكبر"

ŠAYBĀN 1951, p. 43.

Dans ce passage nous retrouvons encore une fois cette idée de « nourriture spirituelle » (غذا (الروح والنفس تغذا بشربي) présente dans les descriptions concernant le qāt, qui caractérise ici le thé. Le thé est également décrit comme étant une source de bonheur, de jubilation pouvant aussi rapprocher l'homme au divin (ومن شافني حين أجلى على الكأس هلل وكتر).

3.1.2. Les éléments bachiques

Les limites entre la littérature mystique et bachique sont très étroites. En réalité, les effets de ces substances dans les milieux soufis rappellent ceux des états d'euphorie et d'ivresse qu'on pourrait rencontrer dans des poèmes exaltant le vin. En réalité le qāt et le café, et dans une certaine mesure le thé et le tabac, constituent le *topos* littéraire de beaucoup de poèmes d'auteurs yéménites de la période postclassique où l'association au vin est cette fois-ci évidente. Ces poètes exaltent les effets de ces substances en réutilisant les formes classiques de la *hamriyya* (poèmes bachiques). Dans un poème de al-Ḥusayn b. 'Alī Mūsā al-Ḥayyāt (m. 1727) au sujet du café on lit :

« Le rossignol gazouille sur les arbres alors que le matin apparaît à travers les lumières. Réveille-toi pour le breuvage du matin, la rosée a déjà brodé le sol et les nuages ont déjà dissipé la ligne des étoiles. Au matin, le son du moulin à bras nous enchante par un concert qui n'a pas besoin de cordes. Sirote le breuvage qui vient du grain de café, il nous dispense du premier pressurage du vin généreux et pur »⁶⁰

De son côté, le poète 'Abdallāh b. Aḥmad Ishāq (m. 1777), a accordé lui aussi une place particulière à ce sujet dans son œuvre. A ce propos il écrit toujours à propos du café :

« Un café qui pourrait faire oublier le vin nous a tenu occupé lors de la prière du soir, son corps est une fusion de cornalines, et des bulles semblables à de l'or ornent sa partie supérieure. Les nobles n'ont pas à craindre les reproches lorsqu'ils en boivent avec excès. Remplis les coupes de son « dalla » (petit récipient en métal), distribue-les autour de toi, elles constituent mon plus haut espoir, l'échanson commence à chanter des poèmes aux rimes mélodieuses que j'ai composés en son honneur (du café),

⁶⁰ "صاح الهزاز في الأشجار/ وتجلي الصباح بالأنوار/ فانتبه للصباح قد رقم الطل/ وأمحت سطر النجوم السواري/ والرحى في الصباح قد أظربتنا/ بسماع يغنى عن الأوتار/ فارتشف قهوة من البن تغني/ عن سلاف الرقيق في الأبار" AL-ḤASANĪ 1999, vol. 2, p. 40.

Le café, la poésie et la présence du chanteur constituent une source de ravissement dans le ravissement »⁶¹

L'évocation du vin est bien explicitée dans ces poèmes. L'image du vin, évoquée à plusieurs reprises, est remplacée par celle du café bien que les effets en soient les mêmes. De plus, le deuxième poème fait écho à la poésie bachique traditionnelle, dans la mesure où il emploie tous les éléments constitutifs du genre : le chant, la poésie, l'échanson, le coupes remplies, dans ce cas de café. Mais c'est surtout l'état de ravissement dans l'esprit du poète, répété trois fois en clôture du deuxième poème, qui suggère ces états d'ivresse et d'exaltation atteints par ceux qui boivent de cette boisson.

Dans d'autres poèmes le café est désigné comme étant le « vin licite », « al-ḥamra al-ʿafā » (الخمرة العفا), c'est le cas dans ces vers du poète Aḥmad b. al-Ḥusayn Šaraf al-Dīn al-Qārrah (m. 1863-64 ou 1875/76) :

« L'échanson m'a offert le vin licite »⁶²

De son côté, le qāt, trouve lui aussi sa place à l'intérieur de cette poésie bachique et il reçoit un traitement particulier. Le qāt serait un stimulant dont les effets seraient supérieurs à ceux du vin. Le poète ʿAbdallāh b. Aḥmad Ishāq (m. 1777) déjà cité dit dans l'un de ses poèmes :

« Parmi les substances toxiques nulle n'égale le qāt quand il s'agit de guider tout cœur vers le bonheur. Loin, Loin ! Le vin rouge ne saurait être comparé à lui, quand bien même il tournerait en coupes parmi les convives »⁶³

L'élément intéressant dans ce passage est que l'auteur réutilise des images déjà employées dans la poésie mystique sur le qāt, surtout pour décrire ses effets. Mâchonner le qāt conduit tout esprit humain vers des états de soulagement et de bonheur. Mais ici ses propriétés sont tellement appréciées par l'auteur qu'il arrivera, non pas simplement à associer le qāt au vin, comme c'était le cas pour le café, mais à proclamer sa supériorité sur ce dernier. L'évocation du vin dans des poèmes célébrant le qāt n'est pas un simple artifice littéraire. Selon le *dīwān*

⁶¹ " شغلنا عن صلاة المغرب/ قهوة تنسي ببنت العنب/ جسمها ذوب عقيق زانه/ من نحر حبيب كالذهب/ ما على السادات من كبس إذا/ أكثروا الشرب لها من معتب/ فاملاً الكاسات من دلتها/ وأدرها فهي أقصى أربي/ ثم غن أيها الساقى بما/ قلت فيها من نظام مطرب/ فهي والشعر مع المغنى به/ طرب في طرب في طرب "

AL-HIBSĪ 1986, p. 304.

⁶² " ناولني الساقى على الخمرة العفا "

Ibid., p. 218.

⁶³ " ما في المراح مثل القات مرقحة/ يهدي إلى كل قلب منه أفرح/ هيهات هيهات ما الصَّهْبُ تقاس به/ ولو أدير على النذمان أقداحا "

Ibid., p. 304.

du poète Muḥammad b. ‘Abdallāh Šaraf al-Dīn, par exemple, les participants aux réunions (littéraires avaient l’habitude de mâchonner le qāt et de boire du vin (*ḥamr*)⁶⁴.

Dans le cas du thé les allusions faisant références au vin sont bien installées et l’assimilation entre les deux breuvages est manifeste. Ainsi s’exprime le thé dans la *munāzara* de Šaybān où il est protagoniste :

*« Je suis le compagnon de veillée des rois, dans les palais et les vaisseaux, je suis le compagnon des commerçants dans tous les pays. Je suis un collier précieux. Ne sais-tu peut-être pas qui je suis ? Je suis la coupe du bonheur, des souhaits et des désirs. Je suis le thé mentionné, l’enivrant célèbre. Celui qui boit de ma boisson s’enivre et (alors que) celui qui m’est hostile s’écarte de la route et s’égare. Je chante mon prestige. Celui qui a goûté de mon vin (peut) te parle(r) de mon éternité et de mon rang élevé »*⁶⁵

Ici le thé fait référence manifeste au vin. Le thé se définit comme une boisson enivrante (الخامر المشهور), capable de rendre ivre tous ceux qui en boivent (من احتساني سكر). Cette référence est encore plus accomplie à la fin de ce passage où nous assistons à une véritable assimilation entre les deux breuvages et cela lorsque le thé se décrit comme étant du vin (كأس خمرتي).

Dans un autre passage nous lisons :

*« Je suis une source (abreuvoir) pure, une boisson qui guérit. L’échanson me fait tourner pour (le plaisir de) mes proches et de mes amoureux pendant qu’ils sont réunis dans une belle séance dans laquelle l’on profère des mots sublimes et qu’ils s’accourent sur des oreillers rembourrés de brocart, éclairés par le pureté (clarté) des verres sur des superbes sofa doux (souples) et confortables à l’intérieur d’habitations lustrées »*⁶⁶

Dans ce passage nous retrouvons plusieurs éléments renvoyant au thème de la « ḥamriyya » (خمريّة), comme par exemple la présence encore une fois de l’échanson et des coupes qui tournent autour des gens réunis dans une assemblée (تدور بي الساقى لأحبائي وعشاقى). Mais ce passage est surtout intéressant pour les descriptions précises nous délivrant des indices clairs

⁶⁴ WAGNER M. 2005, p. 131.

⁶⁵ " أنا سميّر الملوك في القصور والفلوك أنا أنيس التجار في جميع الامصار أنا العقد النفيس أتدري من أنا أنا كأس الهنا والغاية والمنا أنا الشاهي المذكور الخامر المشهور من احتساني سكر ومن عاداني خسر أنشد عن حال شهرتي من احتسا كأس خمرتي يحدثك عن أبادي ومركز عمادي (...)"

ŠAYBĀN 1951, p. 40.

⁶⁶ " (...) أنا المورد الصافي والمشرّب الشافي ثم تدور بي الساقى لأحبائي وعشاقى وهم في المجلس الرايق والكلام الفائق يتكئون على وسائد حشوها الديباج تصفو بصفاء الزجاج على فرش بهية لينة ووطية في منازل جليلة (...)"

Ibid., p. 42.

sur les lieux où sont censés se dérouler ces réunions / assemblées, sur leur contenu ainsi que sur la typologie de participants. En effet d'après le texte il ne s'agit pas d'une assemblée quelconque où le but serait la simple joie de boire ensemble, mais il s'agit plus particulièrement de séances où les paroles sublimes (الكلام الفائق) (pour employer les mots du texte), en référence à la littérature orale, lue ou déclamée, occupe une place centrale. A partir de cet élément nous pouvons bien imaginer que les participants à ces assemblées sont des poètes ou plus généralement des lettrés. En dernier lieu nous retrouvons des descriptions très détaillées sur des caractéristiques socio- culturelles à travers la manière dont se tiennent les invités à ces réunions (وهم في المجلس الرايق والكلام الفائق يتكئون على وسائد) ou encore à travers la description des décors et du mobilier spécifiques présents dans ces pièces (وسائد حشوها الديباج) (تصفو بصفاء الزجاج على فرش بهية لينة ووطية في منازل جليلة).

Quant au tabac, nous retrouvons également des citations pouvant renvoyer à la sphère du bachique, ou pour le moins, renvoyant à une certaine idée d'allégresse et de convivialité récréative liée à la consommation du tabac. A ce propos nous retrouvons un passage dans la *munāẓara* « Musāmarat al-rifāq fī munāẓara al-qāt wa al-tunbāq » ou le tabac dit :

« Ne sais-tu pas que je suis le compagnon de ceux qui sont chez eux ou en voyage (...). Lorsque je suis encore sec je suis transporté sur les dos (des hommes). Mes coupes sont élevées parmi les étoiles des cieux des assemblées quand mon corps brûle pour le plaisir des participants. Et toi, possèdes-tu quelques-unes de ces caractéristiques qui font partie des qualités innées des gens bienfaisants (nobles) et qui ont du goût ? »⁶⁷

3.1.3. Les éléments érotiques

A l'intérieur de la poésie bachique exaltant le qāt et le café nous pouvons aussi cerner des éléments érotiques ou homo-érotiques. Mais avant de rentrer dans l'analyse de ces passages, nous voulons d'abord attirer l'attention sur un autre élément très intéressant concernant la description physique de ces deux substances. La description en particulier des couleurs du qāt et du café est, en effet, une constante dans la plupart des textes qui ont abordé ce sujet. A partir de la *maqāma* d'al-Mu'allimī, les couleurs ont joué un rôle central dans l'identification du qāt et du café et dans la connotation que ces substances ont acquise d'un texte à l'autre. Ces descriptions physiques ont donné lieu à plusieurs interprétations et elles ont été réutilisées

⁶⁷ " أما علمت بأني الصاحب في السفر والحضر (...) وأنا إذا ببست حملت فوق الكاهل فكم طلعت بين نجوم أفلاك المجالس كأسى وأحرق جسمي لرضا جلّاسي فهل فيك بعض ما في هذه الأوصاف والأخلاق التي هي من شيم أهل المكارم والأدواق (...) " QĀDĪ, Ms. N° : 2388, f° 80r°.

et relues dans des contextes très variés. Nous avons déjà évoqué cette caractéristique plus haut dans la partie de notre travail consacré à l'étude des chromatismes et des minéraux/pierres précieuses. Ce qui nous intéresse ici est de montrer comment par ces descriptions une certaine littérature viendra désigner, à travers un glissement d'images, les caractéristiques homo-érotiques et bachiques dont nous parlerons par la suite.

Si nous revenons à l'œuvre d'al-Mu'allimī, nous remarquons un passage où le café, parmi les argumentations utilisées pour montrer sa supériorité sur le qāt, dit :

« Je suis celui qui possède une lumière éclatante de blancheur et une fragrance de musc et d'ambre gris qui se répand légèrement. Lorsque mes grains ne sont pas encore mûrs, ils sont verts comme les émeraudes et les turquoises. Lorsqu'ils deviennent jaunes (quand les grains commencent à mûrir), on dirait un collier d'ambre jaune doré, et lorsqu'ils deviennent rouges (mûrs), ils acquièrent la couleur de la cornaline. Et toi, qu'est-ce que tu as en commun avec la cornaline ? (...) »

Comme ils sont beaux les grains de café lorsqu'ils apparaissent au regard et deviennent prospères parmi les feuilles et les branches,

Leur couleur rouge sur la couleur verte (des branches) ressemble à des coraux enfilés sur un cordon d'émeraude »⁶⁸

Dans un passage du poème déjà vu plus haut, le café est décrit comme :

« Son corps est une fusion de cornalines »⁶⁹

Dans la *munāẓara* le café cite aussi le passage d'un poème de l'auteur 'Abdallāh b. Aḥmad Ishāq (m. 1777) qui dit :

« Une colline riche en végétation m'a offert un café qui m'a restitué l'énergie perdue. Il était comme une pierre de cornaline, et le mastic (la résine) qui le recouvre, comme des ornements (motifs) dorés »⁷⁰

⁶⁸ "وأنا التي تبسم نوري فأنوار لي لؤلؤة أو تنسم فنحة مسكية عنبرية وإذا نمت حبوبي وأخضرت خلّتها فصوصاً زُردية فيروزيّة" أو "اصفرت فعقود كهربية ذهبية فإذا احمرت جمعت لون العقيق" وما أدراك ما العقيق؟ (...) يا حبذا ثمرات اللّبن حين بدت/ تزهو لنا بين أوراق وأغصان/ كأن أحمرها ما بين أخضرها/ بلك الزمرد منظوم بمرجان"

AL-MU'ALLIMĪ, MS. N° : 3037, f° 49v° et Ms. N° : 3331, f° 79v°.

⁶⁹ "جسمها ذوب عقيق"

AL-HIBŠĪ 1986, p. 304.

Et encore dans un vers du poète Aḥmad b. al-Ḥusayn Šaraf al-Dīn al-Qārrah (m. 1863-64 ou 1875/76) déjà cité, le café est décrit de cette façon :

*« Lorsqu'il brille sur les branches, il est (vert comme) une émeraude.
Lorsqu'il est mûr, il devient un rubis d'une beauté éclatante »*⁷¹

Nous remarquons que les images les plus récurrentes évoquées dans la poésie descriptive du café sont celles de la topaze mais surtout celle de « 'aqīq (عقيق) » à ne pas confondre avec la simple agate, mais à identifier avec la cornaline (une typologie d'agate rouge dont le Yémen a toujours été un grand exportateur) qui renvoie à la couleur rouge du grain de café arrivé à maturation. A côté de la couleur rouge on retrouve la couleur verte, très souvent évoquée par l'image de l'émeraude, qui selon le contexte désigne à la fois la plante du café, mais aussi le grain pas encore mûr. Le grain de café vert comme une émeraude devient rouge comme la cornaline lorsqu'il est prêt à être cueilli.

Le qāt aussi fait l'objet de descriptions physiques même si les auteurs utilisent des images moins précises et récurrentes que celles du café. Les feuilles du qāt sont par exemple décrites comme « des topazes (péridots-olivines) drapées (revêtues) de taffetas » dans un poème de Muḥsin b. 'Abd al-Karīm (m. 1849) :

*« On m'a donné des rameaux de topazes (péridots-olivines) drapées de
taffetas »*⁷²

Pour revenir au sujet déjà annoncé, nous pouvons voir comment ces substances renvoient également à la sphère érotique, et cela aussi à travers leurs caractéristiques chromatiques. En particulier, l'image des feuilles de qāt dans la bouche du bien aimé constitue l'un des thèmes homo-érotiques parmi les plus récurrents. Cette poésie homo-érotique montre des ressemblances avec celle exaltant le vin. Dans un poème attribué à Ibrāhīm b. Šāliḥ al-Hindī (m. 1722/23) nous lisons :

*« Tout cœur incline à la beauté de sa bouche, le qāt sortant de ses lèvres,
comme une cornaline où naissent des perles, séparée d'une émeraude
fondante »*⁷³

⁷⁰ "ناولني الرّيم الأغن قهوة/ عادت لي النشاط بعد ان ذهب/ كأنها والمصطكي من فوقها/ فص عقيق فيه نقش من ذهب"

AL-MU'ALLIMĪ, MS. N° : 3037, f° 51r° et Ms. N° : 3331, f° 81v°.

⁷¹ "تلوح على الأغصان وهي زمرد/ وترجع ياقوتا بهيًا لتقطف"

AL-HIBSĪ 1986, p. 217.

⁷² "فعاطني منه أنابيب من / زبرجد قد كسيت سندسًا"

Ibid., p. 216.

‘Alī b. Šāliḥ b. Abī al-Riḡāl (m. 1722) donne une description très semblable :

*« Des branches semblables à la topaze lorsqu’elles apparaissent au regard, (douces) comme le miel pur dans la gorge. Elles ont la couleur d’une émeraude parmi des perles, contrastant avec la teinte cornaline des lèvres »*⁷⁴

D’après ces descriptions, nous pouvons cerner toute une isotopie textuelle construite à partir de la connotation de certaines images puisées dans le patrimoine littéraire du genre. Les feuilles du qāt sont décrites comme des émeraudes dans la bouche du bien-aimé dont les lèvres seraient comme la cornaline. A cela il s’oppose aussi à la blancheur des dents, identifiées ici par l’image des perles. Nous remarquons aussi que tous ces éléments descriptifs étaient déjà employés dans la poésie descriptive du café, dont la cornaline et l’émeraude ne demeuraient pas moins l’un des traits distinctifs. Ces éléments sont maintenant réutilisés, à travers un glissement d’images, pour connoter l’élément homo-érotique lié au qāt.

Selon les contextes le qāt peut aussi acquérir une couleur semblable à celle de la turquoise, comme nous le lisons dans le poème suivant, attribué à Muḥammad b. Aḥmad b. Ibrāhīm al-Šāmī (m. ?), dans lequel nous retrouvons plusieurs éléments renvoyant à la sphère de l’érotisme :

*« Lorsqu’il se livre aux regards, les yeux noirs et souriant, c’est comme si la pleine lune éclairait l’obscurité du crépuscule. Le qāt dans sa bouche est comme une turquoise, ses lèvres un rubis et son visage l’aube, j’ai dit émerveillé : son sourire est soit la turquoise du matin, soit le rubis du couchant »*⁷⁵

3.1.4. L’aspect médicinal

L’aspect médical lié à ces substances enivrantes et excitantes n’est pas l’un des aspects les moins exploités et son étude mériterait toute une analyse à part. Elle nécessiterait avant tout une connaissance fine de la médecine de l’époque et la consultation de plusieurs traités

⁷³ " أشبه ثغره والقات فيه/ وقد لانت لرقته القلوب/ لآلٍ قد نبتن على عقيق/ وبينهما زمردة تنوب "

Ibid. et ZABĀRA 2012, vol. 1, p. 74.

⁷⁴ " غصون كالزبرجد إن تبدت/ وكالشهد المصفي في اللهات/ لها لون الزمرد بين در/ على لون العقيق من الشفات "

Ibid., p. 217.

⁷⁵ "لما بدا أدعج العينين مبتسمًا/ كأنه البدر يجلو ظلمة الغسق/ والقات في فمه فيروزج وشفات/ الثغر ياقوتة والوجه كالفلق/ فقلت من عجب هذا بمبسمه/ فيروزج الصبح أم ياقوتة الشفق "

ZABĀRA 2012, vol. 1, p. 74.

scientifiques, par ailleurs cités dans nos œuvres. Toutefois cela constituerait une tâche qui dépasse l'objectif de notre travail. Nous nous contenterons ici de quelques considérations. Des débats concernant la nature licite ou illicite de ces deux substances, leurs effets sur le corps et leurs propriétés pharmacologiques ont alimenté de nombreuses réflexions à travers les siècles. Des hypothèses sur la possibilité d'atteindre des états d'ivresse et d'exaltation ont été avancées par plusieurs juristes. Nous verrons dans le chapitre suivant comment tout cela nous paraît être même le message central de ces *munāẓarāt* ayant pour protagonistes ces substances.

Mais au-delà de ces aspects juridiques et religieux, et pour faire allusion à cet aspect médical, nous pouvons dire que dans la *maqāma* d'al-Mu'allimī par exemple les deux protagonistes, le qāt et le café, proposent plusieurs argumentations sur les bénéfices que chacun exercerait, sur les maladies qu'il pourrait soigner sans négliger les risques que l'autre protagoniste pourrait causer à la santé. Ce qui est intéressant ici c'est que ces argumentations s'appuient sur des traités de médecine de l'époque, et, en particulier, sur la théorie des humeurs et des principes thérapeutiques des contraires (humide, sec, froid et chaud) qui y sont associés. Le qāt en particulier, en citant le fameux traité du médecin yéménite 'Abdallāh al-Wāqidī, *Nūr al-Abṣār*, exalte sa nature froide, « bārid » (بارد), et sèche, « yābis » (يابس). Alors que le café, toujours selon le principe du *contraria contrariis curantur*, énumère le nombre de troubles et de douleurs que sa nature serait capable d'alléger.

Le tabac, ou le *tutun*, d'après la dénomination couramment employée au Yémen⁷⁶ s'est retrouvé depuis son apparition au cœur de plusieurs débats concernant les vertus et les mérites, les bénéfices et les maux que cette plante pourrait causer. De manière générale et d'un point de vue médical le tabac est préconisé pour ses vertus thérapeutiques capable de procurer une sorte d'ivresse agréable et surtout pour faire consumer les humeurs du cerveau.⁷⁷ Dans un passage tiré de l'œuvre « *Musāmarat al-rifāq fī munāẓara al-qāt wa al-tunbāq* », le tabac exalte ses propriétés bénéfiques pour la santé et à ce propos il dit :

« Ne sais-tu que je rends aimables les esprits ? (...) Je suis le roi qui très volontiers prend soin, je suis le gouverneur pour le royaume du corps de l'être humain, le guérisseur lorsque quelque chose en lui s'altère (se gâte). J'envoie alors des troupes efficaces pour combler la faille (...) et les troupes de Nabatéens que j'ai envoyées (dépêchées) éloignent (écarter, guérir) du

⁷⁶ SOUDAN 1999, p. 349.

⁷⁷ *Ibid.*

*corps les infections (altérations) des humeurs. C'est grâce à moi que le royaume du corps de l'être humain devient véritablement sûr »*⁷⁸

Le motif du qāt, du café, du tabac et du thé constitue l'un des *topoi* les plus appréciés par les poètes et les lettrés yéménites depuis l'époque postclassique. Cet élément ne doit pas nous surprendre. En effet ces substances (le qāt et le tabac en particulier) ont toujours joué un rôle central dans la vie sociale et économique au Yémen. Le qāt a été depuis le XV^e siècle et jusqu'à nos jours la substance enivrante nationale du Yémen, et le café, dont la *maqāma* d'al-Mu'allimī veut être une célébration, montre l'importance et le prestige que cette substance avait acquise dans le commerce. De ce fait, il ne faut pas oublier que le Yémen a été, à partir de la deuxième moitié du XVII^e siècle, le centre du commerce international du café, qui de Moka transitait par Djedda et le Caire pour être enfin distribué autour de la Méditerranée jusqu'en Europe (monopole que le Yémen a commencé à perdre à la fin du XVIII^e siècle). Des débats parmi les partisans de l'une et de l'autre substance ont commencé à diviser les écrivains yéménites qui ont exalté la nature et les bénéfices de ces substances à l'intérieur de leur production littéraire. L'exemple le plus réussi se trouve dans les trois *munāẓarāt* de notre corpus prises en examen. Parmi ces textes celui de l'auteur 'Abd al-Qādir b. 'Umar b. Mubārak Ṣaybān (m.1342/1923) intitulé « Kitāb al-baṣṭ wa al-salwa lil-muḥāwara ma bayn al-ṣāy wa al-qahwa » et composé au XX^e siècle, montre à quel point des questionnements portant sur ce sujet n'ont pas cessé d'inspirer les écrivains et d'alimenter ce motif jusqu'à l'époque moderne. Ces débats ont donné lieu à plusieurs interprétations dont nous avons essayé de donner un aperçu. A travers l'analyse d'une riche littérature en poésie citée très souvent par les protagonistes à l'intérieur de nos *munāẓarāt*, nous avons relevé les récurrences des descriptions physiques de ces substances, les bénéfices accordés à leur consommation dans la poésie mystique, qui voit dans ces substances un moyen d'ascèse et de rapprochement du divin ; jusqu'à une poésie qui voit dans le qāt, le café et le thé une association au vin, en réutilisant le *topos* de la « ḥamriyya » (خمريّة), en passant aussi par des considérations d'ordre érotique. Nous signalons que ce motif n'a cessé d'être une source d'inspiration pour les lettrés yéménites et il est intéressant de voir comment ces substances, et les images qui y sont associées, continuent à recevoir le même traitement dans la littérature contemporaine au Yémen.⁷⁹

⁷⁸ "أما علمت بأني حبيب إلى النفوس (...) أنا الملك القائم على الأعيان والرؤوس وأنا المدير لمملكة جسم الإنسان والمصلح لما فسد منها بكل مكان أبعت عساكر مناعي فيها لسد الثغور (...) فأزيل عنها عساكر الأنباط التي أرسلتها عفونات الاخلاط فيني تصبح مملكة جسم الإنسان صحيحة أمنة"

QĀDĪ, Ms. N° : 2388, f° 79v°.

⁷⁹ WAGNER M. 2005, p. 140 et ss.

CHAPITRE II : Le deuxième degré de lecture des œuvres.

Dans le présent chapitre notre analyse portera sur le deuxième niveau de lecture de quelques-uns des textes faisant partie de notre corpus. Il ne s'agit pas ici de donner une réponse exhaustive aux significations qui se cachent derrière le premier sens apparent de ces œuvres. Nous voulons avant tout montrer que derrière la simple description paysagère, ces textes sont la plupart du temps porteurs d'un message situé à un second niveau de lecture et que le but des auteurs n'est pas simplement celui de créer des représentations bucoliques sur la description de la nature, ni celui de simples exercices de style dans lesquels faire montre de leurs capacités littéraires. Nous avons déjà essayé de montrer quelques-uns de ces éléments situés au second niveau de lecture. C'était par exemple le cas de l'œuvre « Aqrāṭ al-ḡahab fī al-mufaḥara bayn al-Rawḍa wa Bi'r al-'Azab » de l'auteur 'Abdallāh b. 'Alī al-Wazīr (m. 1147/1734). La thématique opposant les deux quartiers de Rawḍa et de Bi'r al-'Azab rentre, nous le savons, dans cet autre thème plus vaste, très en vogue à partir de XVI^e siècle, visant à célébrer la ville de Sanaa désormais métropole du Haut Yémen, par le biais de ses quartiers. Cela nous suggère cette opposition identitaire entre régions différentes, Bas Yémen et Haut Yémen dont nous parlerons plus bas. Nous avons vu comment dans l'œuvre en question plusieurs éléments (message cryptique, chronogrammes, renvois extratextuels etc.) nous suggéraient la présence d'un message caché lié à des faits historiques réels vraisemblablement vécus par l'auteur sans que nous disposions pour autant de moyens pour parvenir à les déchiffrer. Malheureusement cela est également le cas pour beaucoup d'autres œuvres de notre corpus. Seule la recherche à venir nous permettra, nous espérons, de donner une réponse plus circonstanciée à beaucoup d'autres questionnements et significations qui, nous sommes sûrs, se cachent derrière ce corpus de *munāẓarāt* paysagères et pour lequel nous ne sommes pas en mesure de répondre en l'état actuel de notre recherche. De ce fait, dans ce paragraphe nous nous contenterons d'aborder deux thématiques positionnées au second niveau de lecture et que nous sommes parvenus à identifier. La première porte sur le questionnement d'ordre politique et identitaire, la seconde concerne l'aspect religieux.

1. Politique et questions identitaires dans les *munāẓarāt* yéménites : la vigne et le dattier ou l'opposition entre les hauts-plateaux de Ta'iz et les plaines côtières de la Tihama.

L'une des thématiques au second niveau de lecture de nos œuvres, que nous sommes parvenus à déchiffrer, grâce à la présence d'études historiques, est celle portant sur le politique et l'identité nationale/régionale liée aux produits agricoles, et tout particulièrement au thème de la vigne et du palmier. L'auteur Muḥammad b. 'Alī al-Qāsim al-Naḡrī (m. 874/1469) composa la « Mufaḥara bayn al-naḥla wa al-karma » à une époque antérieure à

notre champ d'analyse portant sur la période postclassique. Toutefois nous avons décidé d'inclure ce texte car il est représentatif de certains événements historiques survenus à la fin du XIV^e siècle et qui auront des conséquences importantes dans la littérature yéménite nous permettant de comprendre la fixation de certaines thématiques dans nos corpus de *munāẓarāt* bien au-delà de cette époque. Nous savons par ailleurs que ce même thème opposant la vigne et le palmier sera repris quelques siècles plus tard par l'auteur Muḥammad b. Ismā'īl al-Amīr (m. 1182/1768) dans l'œuvre « Mufāḥara bayn al-naḥl wa al-‘ināb ». Dans la partie consacrée aux arbustes nous avons analysé l'image de la vigne et du palmier, leur symbolisme et la place qu'ils occupent à l'intérieur de nos œuvres.

L'apparition de ce thème remonte à la fin du XIV^e siècle, lorsqu'à la cour du sultan rasoulide al-Malik al-Ašraf Ismā'īl, qui régna entre 1377 et 1400¹, aura lieu une controverse en vers pour savoir qui, entre la vigne et le dattier, était l'arbre le plus éminent et le plus digne de considération. Les sources rapportent que des lettrés se réunirent le mois de ramadan de l'année 795/1393 dans la forteresse de Ta'izz siège du sultanat et chacun était défenseur d'un camp. Ceux qui provenaient de la Tihama, plaine côtière de la mer rouge, étaient les défenseurs du palmier et de son fruit tandis que ceux qui venaient des montagnes et des Haut-plateaux du Yémen se firent défenseurs de la vigne et du raisin. La datte semble l'avoir emporté sur le raisin.² Cet événement narré par la tradition pourrait se lire comme un simple jeu littéraire pour satisfaire les caprices d'un monarque. En réalité cela semble être plutôt l'expression d'une opposition entre deux régions différentes du Yémen ou mieux l'expression de deux identités existantes au cœur même du Yémen. L'une correspond à la région côtière et l'autre, à la région montagneuse. Cette hypothèse trouve confirmation dans un article rédigé par Éric Vallet où le chercheur, à propos de cette thématique littéraire, souligne :

« Telle que nous est racontée, la controverse de la vigne et du palmier paraît surtout avoir été le prétexte à l'exposition d'appartenances territoriales antagonistes d'une nature qui ne se laisse pas aisément approcher (...). La controverse de la vigne et du palmier laisse transparaître deux de ces identités provinciales. L'une se rattachait à la Tihāma (...). L'autre correspondait aux montagnes du sud du Yémen, (...) Aux yeux des contemporains, ces deux provinces, côtière et montagneuse constituaient *al-Yaman al-asfal*, le « Bas-Yémen », ou même le « Yémen » tout court.

¹ La dynastie rasoulide régna sur une grande partie du Yémen entre 626/1229 et 858/1454.

² AL-ḤIBŠI 1980, p. 142-143.

L'affirmation d'identités distinctes entre ces deux ensembles fut un processus long et complexe ».³

Le chercheur souligne par ailleurs comment les élites savantes, les poètes, les lettrés, les hommes de religion et les secrétaires, ont dû jouer un rôle central dans la création de cette appartenance identitaire.

L'organisation de l'Etat et de son espace sous le sultanat Rasoulide est le résultat d'une politique d'annexions et de réorganisations menée sous la dynastie ayyoubide qui conquiert le Yémen en 569/1173. Cette nouvelle dynastie unifia pour la première fois sous un seul pouvoir toute une vaste zone géographique et un certain nombre de régions qui, des hauts-plateaux du nord du pays autour de Sanaa jusqu'à la Tihama, étaient jusqu'alors sous l'influence et le contrôle de dynasties indépendantes. Cette organisation du territoire reposait sur un réseau de forteresses et de villes fortifiées.⁴ On trouvait d'anciennes citadelles mais aussi de nouvelles, comme la ville de Ta'izz fondée à cette époque et promue au rang de capitale des rois Ayyoubides, appelé « trône de la royauté » ou encore « forteresse des rois »⁵. Toutes ces villes se trouvaient perchées sur des éminences rocheuses ce qui leur permettait de se trouver dans une position de contrôle sur la région et d'assurer la défense. Le même processus affecta les villes de la Tihama. Tout comme les villes des hauts-plateaux, dans la zone côtière, les villes fortifiées avaient les mêmes fonctions que les forteresses mais de plus, elles accueillait plusieurs marchés, des édifices religieux et surtout des demeures royales. Cette organisation de l'État mise en place par les Ayyoubides ne sera pas modifiée sous les Rasoulides sous lesquels nous assistons à une véritable complémentarité existant entre ces deux espaces territoriaux, les Bas-Yémen et le Haut-Yémen, surtout en ce qui concerne les produits agricoles. Cela est visible dans l'inventaire d'approvisionnements de la cour du sultan rasoulide à Ta'izz :

« (...) De Zabīd arrivaient notamment l'huile de sésame, le beurre clarifié, les dattes et divers objets de l'artisanat local (vannerie ou céramique) ; de 'Aden toutes les épices de l'Inde, mais aussi des dattes importées depuis les régions orientales (Ḥaḍramawt, Oman) et du riz. Dans le cercle plus rapproché des montagnes méridionales, les forteresses du Mikhlāf Ja'far (région d'Ibb et Jibla) fournissaient le fenugrec, les noix et les lentilles et la ville de Jibla le sucre. Enfin, les cuisines sultaniennes faisaient venir des

³ VALLET 2008, p. 1-2.

⁴ VALLET 2008, p. 4.

⁵ *Ibid.*

environs de la capitale le miel, mais aussi la coriandre, le carthame, la moutarde ou encore...le raisin »⁶

Cette richesse et diversité des produits agricoles correspondait à une diversité naturelle des territoires du Yémen. L'unification de la Tihama avec les régions montagneuses du sud sous le même et unique pouvoir central contribua de toute évidence à une accentuation de la spécialisation agricole mais aussi artisanale et commerciale.⁷ Ces villes forteresses situées sur les haut-plateaux furent avec le temps agrandies et douées de plus en plus d'un espace consacré au pouvoir du sultan. Ces forteresses et villes-fortes furent au fur et à mesure transformées également en sièges destinés à accueillir les sultans. Ce fut le cas par exemple de la ville de Ṭa'bāt, située à 3,5 km au sud-est de Ta'izz et agrandie de plusieurs palais. Les chroniqueurs nous rapportent l'inauguration de l'un de ces complexes palatiaux, peut-être le plus célèbre, appelé Dār al Ma'qālī, achevé en 708/1307. Les descriptions nous parlent de la présence de magnifiques jardins, de fontaines en forme d'animaux et de bassins. Parmi les espèces présentes dans ces jardins on souligne surtout la profusion de vignes et de raisin.⁸ Il s'agit là d'une démarche observable aussi dans beaucoup d'autres villes du Moyen-Orient, on pense par exemple à la ville palais de Samarra sous les Abbasides de Bagdad ou Cordoue sous les Umayyades.⁹

La même caractéristique était observable aussi dans la région autour de la ville de Zabīd où nous assistons à un véritable bourgeolement d'espaces palatiaux et, d'après les sources, les souverains eurent une véritable prédilection pour la palmeraie autour de la capitale de la Tihama, région visitée surtout pendant la période de la récolte de la datte. En effet, tout un cérémonial vint se fixer autour de cet événement annuel majeur. Les festivités liées à la récolte des dattes prirent une telle ampleur que les sources nous rapportent comment pendant la première année de son règne en 695/1295, le souverain al-Ašraf 'Umar fit une entrée solennelle dans la ville de Zabīd, précédé par les savants de la ville qui portaient des Corans.¹⁰ L'ensemble du territoire situé au sud de Zabīd se trouva donc lui aussi promu au rang d'espace princier.¹¹ A partir du XIII^e siècle les deux villes, Ta'izz et Zabīd devinrent les deux capitales et les deux principaux centres du cérémonial lié à la dynastie rasoulide :

⁶ *Ibid.*, p. 6.

⁷ VALLET 2006, p. 311-314.

⁸ VALLET 2008, p. 6.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ VALLET 2006, p. 330-333.

« Le royaume rasoulide possédait (...) deux « sièges du pouvoir » : Ta‘izz et Zabīd (...). Leur complémentarité empruntait volontiers des traits naturels. A chacune correspondait une saison : « Le souverain du Yémen passe l’été à Ta‘izz et l’hiver à Zabīd ». (...) Chacune possédait en outre ses propres richesses, parmi lesquelles les raisins, cités en premier pour la région de Ta‘izz »¹²

Toutefois nous savons que cet équilibre spatial et social périclita suite à une crise qui se déclencha à partir de 1350. A un moment de vide politique plusieurs tribus périphériques de la Tihama parvinrent à s’emparer des palmeraies de Zabīd en 1358, elles les partagèrent entre elles et chassèrent leurs habitants. Ces insurrections tribales mirent en cause l’ensemble de la stabilité assurée par les Rasoulides au fil des années. La reconstruction du territoire de la Tihāma se fera lentement avec l’alliance des forces des montagnes restées fidèles au pouvoir surtout à partir de 1360 sous le sultan al-Ašraf al-Afḍal al-‘Abbās qui s’efforcera de récupérer le contrôle de ces zones jusqu’à la fin de son règne en 1400.¹³ Son successeur al-Ašraf Ismā‘īl procédera à l’entreprise commencée par son prédécesseur, en engageant le dénombrement de tous les palmiers du *wādī*, la construction de certains palais ou de mosquées. A ce propos les sources font mention des festivités célébrées lors de la circoncision du fils d’al-Ašraf Ismā‘īl en 1392. Ces festivités semblent indiquer la réunion et la conciliation des provinces de Ta‘izz et de Zabīd. Nous retrouvons des énumérations détaillées des produits offerts lors des grands banquets donnés à cette occasion dans la ville de Ta‘izz. On y trouve encore la présence de raisins de plusieurs couleurs.¹⁴ Par ailleurs, les festivités ne s’achevèrent pas dans la ville de Ta‘izz mais à Zabīd, où la population se rendit en procession jusqu’au palais du sultan.

C’est dans le contexte de cette reconstruction que se situe le débat opposant la vigne et le dattier qui sera composé un an à peine après les festivités liées à la circoncision du fils du sultan et qui doit se lire à la lumière de cette profonde crise qui traversa le sultanat dans la seconde moitié du XIV^e siècle et des nouveaux équilibres provinciaux promus par le sultan. La fonction de cette jactance était de mettre en avant les deux grandes régions à l’origine de la prospérité du sultanat, à savoir la Tihama et les hauts-plateaux. Mais en même temps elle témoignait de cette tension existant entre ces deux territoires et de l’intérêt du sultan de restaurer l’ordre dans la région côtière.

¹² VALLET 2008, p. 7.

¹³ *Ibid.*, p. 8.

¹⁴ *Ibid.*

« (...) Pressé de restaurer le lustre de la dynastie et d'assurer les bases de sa survie matérielle, al-Ašraf Ismā'īl ne pouvait se passer de l'appui des élites civiles et militaires de la Tihama. Les processions urbaines mises en scène entre la ville de Zabīd et les palais de la palmeraie, contrastant avec les rituels exclusivement courtois de Ta'izz, témoignent éloquemment de ce poids renforcé des notables de la cité et de ses environs. De ce fait, il n'y a rien d'étonnant à ce que la datte (...) l'ait emporté, aux yeux du sultan, sur les pâles raisins des montagnes du sud. »¹⁵

Nous remarquons toutefois que si l'opposition entre la vigne et le palmier s'insérait dans un contexte purement politique lié à des faits historiques précis, cette opposition territoriale ne cessera pas d'être reprise même dans les périodes à venir et en dehors des faits historiques illustrés plus haut. Cela viendra se fixer comme un *topos* littéraire autonome. Sinon nous ne pourrions pas expliquer la raison pour laquelle ce thème sera repris, à l'identique, quelques siècles plus tard par l'auteur Muḥammad b. Ismā'īl al-Amīr (m. 1182/1768) dans l'œuvre « Mufāḥara bayn al-naḥl wa al-'ināb ». De toute manière l'opposition territoriale exprimée à travers le recours aux produits agricoles est une caractéristique centrale dans ce genre au Yémen. Nous savons par exemple qu'à partir de la fin du XV^e siècle il ne sera plus question de Ta'izz ou de Zabīd. Avec l'arrivée des Ṭāhirides, nouvelle dynastie qui succédera aux Rasoulides, le centre d'intérêt se déplacera vers Sanaa et sa région, choisie désormais comme nouvelle capitale du règne. Sanaa devient alors la nouvelle métropole du Haut Yémen et de nombreux poèmes seront désormais consacrés à la célébration de ses beautés. C'est aussi dans ce contexte qu'il faut situer toutes les *munāẓarāt* que nous avons analysées opposant les quartiers situés autour de Sanaa. La célébration de la ville passait en effet par l'exaltation de ses jardins et de ses quartiers verts. Mais cette exaltation reposait également sur l'éloge du produit agricole qui plus que d'autres caractérisait la région en question, à savoir le raisin. Ce n'est pas par hasard que des textes comme la « Maqāma manẓariyya » ou la *munāẓara* opposant Rawḍa et Bi'r al-'Azab insistent sur des descriptions récurrentes de ceps de vignes et de raisins, avec l'évocation, très souvent, de variétés spécifiques propres à la région.

2. La *munāẓara* comme débat religieux.

Les *munāẓarāt* paysagères sont souvent porteuses d'un message situé au second degré de lecture et derrière la simple description paysagère et l'opposition entre éléments naturels nous pouvons retrouver des allusions à une réalité extratextuelle et à des faits historiques vécus

¹⁵ *Ibid.*, p. 9.

vraisemblablement par nos auteurs. La tâche du destinataire est celle de parvenir à déchiffrer ces messages. Cette caractéristique montre en outre qu'à travers les siècles, le but de nos auteurs n'est pas celui de composer des œuvres bucoliques ou celui d'offrir au lecteur une simple célébration de la nature ou du paysage. Parfois ce message situé au second degré de lecture est difficile à saisir, il reste énigmatique et bien que le lecteur ressente qu'il est bien présent, le texte n'offre malheureusement pas davantage d'indices, de clés, pour parvenir à déchiffrer cette réalité extratextuelle lointaine par rapport à celui qui lit. Mais il y a aussi des textes dont ce deuxième niveau de lecture qu'ils veulent véhiculer n'est pas caché aux yeux du destinataire. C'est par exemple le cas des *munāẓarāt* qui voient s'opposer des substances enivrantes ou excitantes en particulier les œuvres « Tarwīḥ al-awqāt fī al-munāẓara bayn al-qahwa wa al-qāt » de l'auteur Aḥmad b. Muḥammad al-Mu'allimī (m. 1278/1861), « Musāmarat al-rifāq fī munāẓara al-qāt wa al-tunbāq » de l'auteur 'Afīf b. al-Habba Qāḍī (XVIII^e s.) et, de manière moins marquée, l'œuvre « Maqāma al-baṣṭ wa al-salwa fī al-muḥāwara bayn al-šāy wa al-qahwa » de l'auteur 'Abd al-Qādir b. 'Umar b. Mubārak Ṣaybān (m. 1342/1923). En effet ces œuvres font des allusions explicites et continues à ces faits historiques et extratextuels à leur intérieur, en fournissant donc la clé de lecture. Nous avons vu plus haut comment les thématiques du qāt, du café et du tabac occupent une place centrale dans la littérature yéménite de l'époque postclassique, bien au-delà des *munāẓarāt* qui les voient comme protagonistes, à travers une intertextualité en poésie qui aborde les domaines du mystique, du bachique, de l'érotique et du médical. Le premier et le dernier de ces aspects en particulier, si récurrents dans la présentation de ces thèmes, nous semblent renvoyer à celle qui est la véritable interrogation de ces textes, à savoir, la licéité ou l'illicéité liée à ces substances et à leur consommation. Par ailleurs, nous savons qu'historiquement des débats entre partisans et détracteurs de l'une ou de l'autre substance n'ont pas cessé d'enflammer au Yémen, comme mentionné à l'intérieur de nos œuvres. L'hypothèse sur la possibilité de débats littéraires portant sur des thématiques d'ordre religieux et théologique trouve en outre confirmation au cœur même du genre *munāẓara*, genre qui pouvait également désigner des débats destinés aux investigations scientifiques de type théologico-juridiques.

2.1. La *munāẓara* et la *mufāḥara* comme débats religieux dans la tradition littéraire arabe.

Le débat scientifique et en particulier celui théologico-juridique était l'un des champs d'investigation du genre de la *munāẓara* depuis son apparition. En effet, les chercheurs soulignent que le nom de *munāẓara* désigne, à côté du genre littéraire du conflit de préséance, les débats théologiques entre Musulmans et membres des « Ahl al-Kitāb » (أهل الكتاب) mais aussi entre représentants des différentes tendances islamiques. Malheureusement seuls

quelques compte rendus de telles *munāẓarāt* nous sont parvenus¹⁶. Concernant le déroulement de ce type de débat théologique nous lisons dans l'article que l'EI y consacre :

« Ils sont à vrai dire, en ce qui concerne la conclusion du débat, arrangés dans une perspective littéraire, ou même simplement fictifs, mais ils n'en donnent pas moins un aperçu du déroulement effectif de ces *munāẓarāt*. Les discussions avaient lieu devant un auditoire qui n'était toutefois pas censé intervenir dans le débat en exprimant son accord ou son désaccord. Le débat se tenait souvent en présence d'un calife ou d'un vizir, qui pouvait éventuellement jouer le rôle d'arbitre. Il se déroulait sous la forme de questions et de réponses (*masā'il wa aḡwiba*). En principe le rôle du questionneur, plus avantageux, était dévolu à l'initiateur du débat, mais la courtoisie voulait que le droit de poser les questions échût à l'intervenant le plus faible. Du perdant, on attendait la conversion, et lorsque la discussion avait lieu en présence d'une haute personnalité, il pouvait être puni. »¹⁷

La *munāẓara* n'était pas importante seulement pour le débat théologique oral mais elle influençait également la littérature théologique, cette dernière adoptant également le système et le fonctionnement des « questions et réponses ». Avec le temps, l'importance du débat conduira à l'élaboration d'une véritable théorie et à la naissance de l'« *adab al-ḡadal* » (أدب الجدل), c'est-à-dire à une « méthodologie du débat ». L'« *adab al-ḡadal* » devint alors le terme technique non seulement pour désigner la méthode du débat en théologie mais aussi en jurisprudence où l'on discutait par exemple de questions controversées entre écoles juridiques.¹⁸ Dans ce contexte il ne s'agissait plus de dégager la vérité comme en théologie mais de « convaincre l'adversaire de la plus grande probabilité possible que l'on croyait avoir trouvé »¹⁹.

2.2. La *munāẓara* paysagère et les questionnements sur le licite et l'illicite en Islam.

Au-delà de l'aspect littéraire et poétique, aux univers bachique, mystiques et érotique auxquels ces œuvres renvoient nous sommes convaincus que l'un des buts de ces compositions est celui de s'interroger et donner son propre point de vue à l'intérieur de diatribes portant sur la licéité ou non de ces substances. Cela est d'autant plus vrai dans la mesure où nous savons qu'historiquement ces substances, et de façon particulière le qāt, le

¹⁶ WAGNER E. 1993a, p. 566.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 567.

¹⁹ *Ibid.*

café et le tabac, n'ont jamais cessé de faire l'objet d'interdictions ou de concessions religieuses au Yémen. Nous essaierons de donner les lignes générales de ces discussions d'ordre juridiques et religieuses. Par ailleurs, nous savons que ces trois plantes ont fait leur apparition au Yémen à la même époque, au courant du XVI^e siècle pour enfin s'implanter définitivement au courant du siècle suivant. Nous savons que ces trois plantes ont eu un impact social profond ce qui donnera lieu à des controverses dans les milieux religieux.

Concernant le qāt nous savons que cette plante, dont le nom scientifique est *catha edulis*, est originaire d'Éthiopie mais quant à l'introduction de cette culture au Yémen, les sources varient considérablement. D'après certaines elle aurait été introduite au Yémen et diffusée sous le souverain rasoulide al-Mu'ayyad Dā'ūd autour du 1300. Mais nous savons que cette plante est mentionnée de manière très précise vers la fin du 1398 sous son nom initial de « waraq ḥabaṣī » par l'imam zaydite Šaraf al-Dīn. Cette date est par ailleurs confirmée par le jurisconsulte Abū Bakr b. 'Alī al-Ḥaddād (m. 800/1398)²⁰. D'après d'autres sources, son apparition se situerait entre 1495 et 1544.²¹ La consommation des feuilles de qāt était une pratique courante déjà au XV^e siècle et elle se répandit considérablement pendant le XVI^e surtout dans les milieux de lettrés qui commencèrent à composer des poèmes et des compositions au sujet des qualités et des mérites de cette plante, comme nous l'avons déjà vu plus haut²². Nous savons que sous l'Empire Ottoman, les Turcs en garnison au Yémen n'avaient pas adopté cette coutume locale de mâchonner le qāt et pour cette raison les yéménites les soupçonnaient de s'adonner aux boissons alcooliques. Tout comme le café et le tabac dont nous parlerons après, la question sur la licéité du qāt souleva de nombreux débats qui ne cessèrent pas d'animer les milieux religieux. Ses propriétés étaient en effet considérées comme enivrantes ce qui lui valut parfois des condamnations sévères. D'après la chercheuse Frédérique Soudan, le pamphlet le plus ancien à ce propos est une épître attribuée à l'imam Šaraf al-Dīn qui « en 950/1543, enjoignit à son fils al-Muṭahhar de brûler toutes les plantes de qāt sur les versants du mont Šabir (...) De fait, le qāt qui pousse entre 1500 et 2100 m. d'altitude formait alors la culture la plus importante et de la meilleure qualité du Ġabal Šabir »²³. Dans cette épître l'imam zaydite définit les états d'ivresse provoqués par cette plante en s'appuyant notamment sur des *ḥadīṭ*. Parmi ces effets, celui de troubler l'esprit, le dénaturer, le séduire et le détourner d'actes convenables. Ses effets lui paraissent aussi nuisibles qu'une boisson à base de froment ou de millet dénommée *mizr*, que l'opium et le

²⁰ SOUDAN 1999, p. 349.

²¹ *Ibid.*

²² A ce propos, nous renvoyons le lecteur à la PARTIE III, Chapitre I, paragraphe 3, du présent travail.

²³ SOUDAN 1999, p. 350.

haschich. Toutefois, d'après l'imam Šaraf al-Dīn, parmi ses effets les plus nuisibles et méprisables nous retrouvons celui de couper la faim, de limiter l'envie sexuelle et de dessécher les muqueuses de l'estomac et des intestins.²⁴ Dans la même lignée nous retrouvons le traité d'Ibn Ḥağar al-Ḥaytamī (m. 974/1567) intitulé « Taḥḍīr al-ṭiqāt 'an akl al-kufta wa al-qāt ». Dans ce traité il juge les effets du qāt et son usage comme étant des « šubūhāt » (péchés) dont il faut s'abstenir. Ce traité ainsi que son auteur sont mentionnés par le café à l'intérieur de l'œuvre « Tarwīḥ al-awqāt fī al-munāẓara bayn al-qahwa wa al-qāt » de l'auteur Aḥmad b. Muḥammad al-Mu'allimī (m. 1278/1861), et cela en guise d'accusation contre son adversaire :

« Le très savant Aḥmad Ibn Ḥağar al-Ḥaytamī fut résolu en te déclarant illicite dans son ouvrage « Taḥḍīr al-ṭiqāt 'an tanāwl al-kufta wa al-qāt » (« Avertissement des hommes avisés concernant la consommation de la kefta et du qāt ») »²⁵

Par la suite d'autres traités portant sur ce sujet se sont succédés en creusant une division profonde entre les partisans de ceux qui condamnaient et ceux qui, en revanche, recommandaient la consommation de cette plante. Ces derniers, parmi lesquels nous retrouvons al-Mawza'ī (XVII^e s.), ne considéraient pas illicite le qāt et les seules substances euphorisantes qu'ils condamnaient, étaient l'opium et le haschich. D'après eux le qāt ne mériterait pas d'être interdit et il présentait en plus des avantages pour le corps humain, comme celui de modérer les appétits physiques²⁶.

Concernant le café, nous savons que l'apparition de cette plante au Yémen est datée de 1543 par Yaḥyā b. Ḥusayn, lequel souligne à quel point celle-ci était appréciée par la population.²⁷ L'introduction de cette plante ainsi que sa culture donnera lieu au cours du XVII^e siècle à la réputation mondiale au port de Muḥā.²⁸ Tout comme le qāt, le café serait originaire d'Ethiopie et plus précisément de Kuffa, ainsi que du Kenya. A ce propos Frédérique Soudan souligne comment :

« L'introduction du café entraîna un profond changement dans la société yéménite. Économique certes. Puisque les chargements européens cinglèrent

²⁴ *Ibid.*, p. 351.

²⁵ "والعلامة أحمد بن حجر الهيتمي جزم بتحريمك في كتابه تحذير الثقات عن تناول الكفتة والقات" AL-MU'ALLIMĪ, MS. N° : 3037, f° 52r° et Ms. N° : 3331, f° 82v°-83r°.

²⁶ SOUDAN 1999, p. 351.

²⁷ *Ibid.*, p. 346.

²⁸ A ce propos nous renvoyons le lecteur à : ARENDONK & CHAUDHURI 1978, p. 469-475.

vers le Yémen en quête de cette précieuse denrée qui sera à l'origine de l'épopée de l'« or vert ». Mais aussi socio religieux car ce breuvage fut définitivement associé à l'ordre soufi des Šādiliyya »²⁹

On attribue l'introduction de cette plante au soufi Abu Bakr b. 'Abdallah al-'Aydarūs, soufi de l'école šādilite, qui s'étant nourri des fruits du caféier et une fois remarqué ses propriétés excitantes, l'adopta comme nourriture et puis le recommanda à ses disciples.³⁰ Nous avons d'ailleurs vu plus haut comment cette anecdote est également rapporté à l'intérieur des deux *munāẓarat* de notre corpus ayant le café comme protagoniste. Par ailleurs nous avons montré comment les soufis ont toujours exalté les propriétés accordées à cette boisson, et cela surtout à l'intérieur de poèmes mystiques, dont les propriétés excitantes aideraient l'homme à veiller pendant les nuits de prière et donc à le rapprocher du divin. Tout comme le qāt, le café reçut des avis contrastés dans les milieux religieux et cela même en dehors du Yémen. En 1511 par exemple le café fut prohibé par Ḥā'ir Bey, préposé ottoman de La Mecque, car considéré comme une pratique blâmable. Depuis, l'usage et la vente furent interdits et le café disparut des marchés.³¹ Le café se répand donc en dehors de l'Arabie et il sera introduit au Caire dans les dix premières années du XVI^e siècle par les biais des soufis.³² Il gagne ensuite Istanbul sous le règne de Sulaymān I^{er} (m. 1567) et à partir de 1554 ouvrent à Istanbul les premiers débits de café (*qahwe-ḥāne*) qui seront bientôt considérés comme des endroits de désordre. Cela aura pour conséquences de provoquer des réactions virulentes et ces lieux seront interdits sous le règne de Murād III (m. 1595) et d'Aḥmad I^{er} (m. 1617).³³ Nous savons qu'au Yémen cette plante ne laissa pas les habitants indifférents et ils se montrèrent toujours plus friands de l'écorce que du grain. Par ailleurs, le café donnera lieu à cette riche production littéraire comme nous l'avons vu plus haut. D'un point de vu religieux, les avis sur le café de la part de jurisconsultes sont assez favorables et la plupart de ces derniers recommandent la consommation de cette boisson. Nous savons par exemple que Yaḥyā b. al-Ḥusayn b. al-Qāsim b. Muḥammad (m. 1099/1688), définit les nombreuses propriétés de cette plante et le consensus des docteurs de la religion dans son épître *Mustaḥriḡāt*.³⁴ L'aspect médical est l'un des plus prisés pour déterminer la licéité ou pas de cette boisson. Par exemple le café dit à propos du qāt et de sa propre nature en s'appuyant sur l'ouvrage de médecine de Dāwd b.

²⁹ SOUDAN 1999, p. 346.

³⁰ ARENDONK & CHAUDHURI 1978, p. 470 et ss.

³¹ *Ibid.*, p. 471.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ SOUDAN 1999, p. 347.

‘Umar al-Anṭākī (m. 1008/1599) intitulé « Taḍkira fī al-ṭibb » et portant essentiellement sur la théorie des humeurs³⁵ :

« Fais ce que tu veux ou sois déconcerté (empêtré), ta nature n’est pas ordinaire, il s’agit de la nature de la mort, elle est sèche et froide. Quant à ma nature, en revanche, l’auteur du « Taḍkira » a dit que le café a une nature chaude au premier degré »³⁶

Toutefois nous savons que le café, si exalté dans le milieu soufi, ne faisait pas l’unanimité parmi les jurisconsultes. Parmi ses détracteurs nous retrouvons par exemple le malikite Aḥmad b. Muḥammad Zurūq (m. 900/1495) qui dans son ouvrage « Šarḥ muḥtaṣir ḥalīl », traité apparemment connu au Yémen, condamne la consommation du café en s’appuyant en outre sur des constats de type médical³⁷. Ce même jurisconsulte est mentionné par le qāt, toujours à l’intérieur de l’œuvre « Tarwīḥ al-awqāt fī al-munāẓara bayn al-qahwa wa al-qāt », comme argument et preuve d’accusation et de mépris contre le café :

« Il nous est apparu à travers l’expérience que le grain de café est froid est sec. Quant à sa froideur elle constitue le premier degré, quant à sa sécheresse elle est au troisième degré (et cela) à cause de l’excès de sa sécheresse dans le cerveau excité et insomniaque et (à cause de) la sécheresse des humeurs du cerveau bilieux qui génère l’humeur noire. A ce propos Ibn Zurūq a dit que le grain de café est à interdire pour ceux dont la nature est bilieuse et noire car il peut être nocif pour leurs ventres et leur têtes »³⁸

Nous savons que la plupart des plantations du café se trouvaient dans la région de Ta‘iz sur le versant du mont Ṣabir. Cette plante requiert en effet une altitude qui va de 1000 à 2000 mètres et une humidité permanente. Toute des conditions qu’on retrouve dans cette région. Toutefois nous assistons à une progression de la culture du qāt au détriment du café surtout à partir du

³⁵ AL-ḤIBŠĪ 1987, p. 374.

³⁶ " فافعل ما شئت أو ارتبك فإن فيك طبيعة غير مأنوسة هي طبيعة الموت البيوسة والبرودة وأما طبيعتي فقال صاحب التذكرة القهوة حارة في الدرجة الأولى (...)"

AL-MU‘ALLIMĪ, Ms. N° : 3037, f° 53r° et Ms. N° : 3331, f° 84r°.

³⁷ AL-ḤIBŠĪ 1987, p. 375.

³⁸ " (...) ظهر لنا بالتجارب أن البن بارد يابس أما برودته فهو أول الدرجة أما يبوسته ففي الدرجة الثالثة لإفراط يبوسته في الدماغ من السهر ونشوفة مزاج الدماغ الصفراوي ويولد المواد السوداء وقد قال ابن زروق البن يحرم على من يغلب طبعه الصفراء والسوداء لأضراره ببذنه وعقله"

AL-MU‘ALLIMĪ, Ms. N° : 3037, f° 53r°-54v° et Ms. N° : 3331, f° 84r°-84v°.

début du XIX^e siècle³⁹. Le qāt nécessite en effet moins de soin tout en présentant plus de profit. C'est la raison pour laquelle nous observons aujourd'hui un recul de toutes les autres cultures au bénéfice du qāt.

Concernant le tabac, nous retrouvons aussi des débats qui diviseront le milieu religieux quant à la licéité ou à l'illicéité liée à sa consommation. Le tabac, ou « tutun » (تُتُون) selon l'appellation couramment employée au Yémen pour désigner cette plante comme attesté d'ailleurs dans nos œuvres, fut introduit au Yémen entre la fin du XVI^e et le début du XVII^e, et selon certaines sources par le biais d'un savant thérapeute d'origine incertaine (Maghreb ou Inde) nommé šayḥ 'Alī al-Mağribī.⁴⁰ D'après les historiens ottomans l'apparition de cette plante à Istanbul est à situer autour du 1605 et ils soulignent aussi la passion avec laquelle les Turcs se livrèrent à cette nouvelle jouissance.⁴¹ Quant au Yémen, les historiens nous informent que le tabac bénéficia dès son apparition d'une grande faveur aussi bien de la part des hommes que des femmes, et cela nonobstant les prix élevé de cette plante. Toutefois comme c'était aussi le cas pour le qāt et le tabac, de violentes controverses animèrent le milieu religieux :

« Parmi ses détracteurs les plus virulents se trouvaient les soufis du Ḥaḍramawt. Ainsi, al-Ḥusayn b. Abī Bakr b. Sālim (m. 1044/1634) veilla-t-il à le supprimer de cette région. Sous le règne de l'imam zaydite al-Mahdī Aḥmad b. al-Ḥasan, en 1049/1639, il fut ordonné d'arracher tous les plants de tabac du Bas-Yémen aux hauts plateaux, de les brûler de même que tous les instruments utilisés pour le fumer. Mais la population de Ṣan'ā' le consommait en cachette et continua à le vendre enveloppé dans des feuillets, ce qui eut pour effet d'enrichir les plus démunis »⁴²

D'après ses détracteurs le tabac était incriminé de distraire de la prière ou encore d'exhaler une odeur forte et mauvaise. Les sources nous informent que lors de son introduction on interrogea le *muftī* Muḥammad b. 'Izz al-Dīn (m. 1049/1640) qui le déclara licite du moment que le tabac ne possédait pas les propriétés nuisibles et enivrantes de l'alcool.⁴³ D'autres encore se montrent favorable à la consommation du tabac. C'est par exemple le cas d'al-Mawza'ī (XVII^e s.) qui juge cette herbe licite en reconnaissant aussi certaines propriétés

³⁹ SOUDAN 1999, p. 348.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*, p. 349.

thérapeutiques, comme celle de procurer une ivresse agréable, de guérir tous les maux ou encore celle de régulariser les humeurs du cerveau.⁴⁴

⁴⁴ *Ibid.*

Conclusion

Dans cette troisième partie de notre travail nous avons examiné certaines des thématiques les plus récurrentes dans notre corpus et analysé le deuxième niveau de lecture de quelques-uns de nos textes. Dans le premier chapitre nous avons vu comment des textes abordent les mêmes thématiques et présentent souvent exactement les mêmes personnages principaux. La répétition de certains thèmes et sujets crée des liens d'intertextualité profonds dans la littérature yéménite. C'est par exemple le cas du débat littéraire opposant les quartiers/jardins de Rawḍa et de Bi'r al-'Azab qui n'a pas cessé de susciter l'intérêt des écrivains et poètes à travers les siècles et cela même en dépassant le genre *maqāma*. Pour ce faire, nous avons porté notre attention sur une œuvre emblématique ayant abordé ce thème, la *maqāma* « Aqrāt « Aqrāt al-ḍahab fī al-mufāḥara bayn al-Rawḍa wa Bi'r al-'Azab » de l'auteur 'Abdallāh b. 'Alī al-Wazīr (m. 1147/1734), œuvre citée à plusieurs reprises elle a toujours été une source d'inspiration et un modèle d'écriture pour les auteurs qui ont abordé ce même sujet ou qui, plus généralement, se sont approchés du genre de la *maqāma*. Nous avons donc proposé une analyse de quelques passages de cette œuvre. Cette analyse nous a permis de montrer qu'au-delà plusieurs passages enzymatiques (chronogrammes) et difficiles à saisir dans leur profondeur, cette œuvre semble jouer sur deux niveaux de lectures. En effet, nous estimons que derrière les quartiers et les personnages, il y a des allusions à des faits de réalité historique, sans doute vivants pour notre auteur. Cette connexion avec le référentiel se manifeste aussi dans le choix de nombreuses citations poétiques empruntées à d'autres auteurs et poètes. Nous croyons qu'il y a bien que derrière la *munāẓara* entre ces deux lieux, soit une prise de position politico-historique soit, sans nécessairement une prise de position, un renvoi permanent à ces données. Malheureusement nous ne possédons pas, à l'état actuel de notre recherche, la clé pour parvenir à décoder ce message et ces hypothèses ouvrent des pistes pour des recherches à venir sur ce sujet. Nous avons ensuite analysé le concept de « lumière » tel qu'il ressort de deux *munāẓarāt* ayant comme protagonistes le chandelier, la lampe et la bougie. L'analyse de certains passages de ces deux textes nous a permis de clôturer notre analyse sur les concepts de luminosité, de blancheur, de brillance de la flore terrestre et des sources d'eau commencée dans la deuxième partie de notre travail. Cette analyse nous a permis de montrer comment dans la tradition arabe la voûte céleste nocturne présente des caractéristiques semblables à celle du jardin terrestre et que les deux espaces, monde du haut et celui de l'ici-bas, sont interchangeables. La voûte céleste nocturne éclairée par ses innombrables astres est comparable à un jardin lumineux grâce à sa flore. Cet élément nous a poussé à faire des considérations sur les représentations des astres nocturnes et sur l'astre

diurne. Nous avons ensuite montré comment plusieurs images employées pour restituer l'image de ma lumière sont construites sur certaines isotopies visant à mettre en relation la lumière avec des bijoux et des métaux précieux. Le ciel nocturne est dans ces images personnifié comme une femme portant une parure. Enfin nous avons analysé un autre thème très récurrent dans notre corpus concernant des œuvres ayant pour protagonistes des substances excitantes ou enivrantes, tels que le thé, le café, le qāt et le tabac. Nous avons montré comment l'intertextualité joue un rôle important dans le traitement de ces thématiques qui, au-delà de nos *munāẓarāt*, occupent une place importante dans la production poétique yéménite à l'époque postclassique. Nous avons vu comment ce thème se lie à d'autres domaines, comme celui mystique, érotique, bachique et médical.

Dans le deuxième chapitre nous avons analysé le deuxième niveau de lecture de quelques-uns des textes faisant partie de notre corpus. Notre but n'était pas celui de donner une réponse exhaustive aux significations qui se cachent derrière le premier sens apparent de ces œuvres. Nous avons voulu en revanche montrer que derrière la simple description paysagère, ces textes sont la plupart du temps porteurs d'un message situé au second niveau de lecture et que le but des auteurs n'est pas simplement celui de créer des représentations bucoliques sur la description de la nature, ni celui de simples exercices de style dans lesquels faire montre de leurs capacités littéraires. La première thématique au second niveau de lecture que nous avons examinée est celle portant sur la question politique et identitaire. Nous avons vu en effet que le débat de préséance opposant la vigne et le dattier s'inscrit dans un contexte historique de profonde crise qui traversa le sultanat Rassoulides vers la fin du XIV^e siècle. Nous avons montré que la fonction de la jactance était celle de mettre en avant les deux grandes régions à l'origine de la prospérité du sultanat, à savoir la zone côtière de la Tihama et les haut-plateaux de Ta'izz et cela à travers le recours aux produits agricoles caractéristiques de ces deux régions, les dattes et les raisins. Mais cette thématique témoignait avant tout de cette tension existant entre ces deux territoires et l'intérêt du sultan de restaurer l'ordre dans la région côtière. Nous avons également vu comment l'opposition territoriale exprimée à travers le recours aux produits agricoles est une caractéristique centrale dans ce genre au Yémen. Nous savons par exemple que l'intérêt exprimé pour ces deux régions du Yémen se déplacera avec l'arrivée de la nouvelle dynastie des Ṭāhirides et à partir de la fin du XV^e siècle vers la région de Sanaa, promue désormais à capitale du règne. Sanaa devient alors la nouvelle métropole du Hat Yémen et de nombreux poèmes seront désormais consacrés à la célébration de ses beautés. C'est dans ce contexte qu'il faut situer toutes les *munāẓarāt* opposant les quartiers situés autour de Sanaa ; l'exaltation de la ville passait par la célébration de ses jardins et des

espaces verts. La deuxième thématique positionnée au second niveau de lecture concerne des questionnements d'ordre religieux. C'est le cas par exemple des *munāẓarāt* ayant pour protagonistes des substances enivrantes ou excitantes. Le *qāt*, le tabac, le café et d'une certaine manière le thé, ont en effet une place centrale dans la littérature yéménite de l'époque postclassique bien au-delà de nos *munāẓarāt*, et à travers une intertextualité en poésie qui aborde les domaines du mystique, du bachique, et de l'érotique. Toutefois il nous semble que la véritable interrogation de ces textes est celui concernant la licéité ou l'illicéité liée à la consommation de ces substances. Le but des auteurs est celui de s'interroger et de donner leurs points de vue à l'intérieur de diatribes d'ordre religieux à ce sujet. Cet élément relie en outre nos textes à l'origine même du genre *munāẓara*, dont le débat scientifique et théologico-juridique était l'un des champs d'investigation du genre depuis son apparition.

CONCLUSION GÉNÉRALE

A travers cette étude nous avons essayé d'apporter un éclairage sur la littérature yéménite à travers l'analyse de corpus mais aussi l'établissement de textes tirés de manuscrits inédits. Cet examen nous a permis de cerner plus précisément les mécanismes de relecture et de transformation de l'héritage classique, à travers des productions de *munāẓarāt* paysagères variées dans leur forme, réunies le plus souvent sous la même appellation de *maqāma*. Ainsi, c'est à un réexamen de la littérature postclassique dans ses relations avec les périodes antérieures, et à une mise en lumière des processus de transformation générique que ce travail a voulu conduire. Au-delà du cadre proprement yéménite, c'est un apport général à la connaissance de la *maqāma* et plus largement des genres dans la littérature arabe que cette étude a voulu offrir.

Pour essayer de répondre à la problématique liée à la généricité, nous avons organisé la présentation de notre travail en trois parties. Dans chaque partie nous avons voulu aborder un aspect essentiel pour la compréhension du corpus et plus généralement du genre. Dans la première nous avons présenté les textes de *munāẓarāt* paysagères en les analysant sous l'angle des ressemblances formelles et à travers l'étude du paratexte, étape fondamentale pour l'étude de la généricité de ces textes. Nous avons donné dans le premier chapitre un aperçu sur la naissance du genre *maqāma* au Yémen et montré les principales tendances de ce genre à l'époque postclassique. Nous avons vu comment la plupart de ces œuvres sont principalement des textes présentant au niveau de leur organisation formelle et leur contenu des caractéristiques propres au genre du débat littéraire, genre très prisé au Yémen à l'époque postclassique. Une fois notre choix de corpus présenté, nous avons essayé de présenter ces textes sous l'angle des ressemblances et des caractéristiques formelles. Pour ce faire, nous avons identifié dans certains de ces textes une structure bipartite, présentant un récit cadre introductif et une partie centrale, représentée par le débat proprement dit. Nous avons d'abord analysé ces récits cadre et souligné les caractéristiques principales de ces parties : les informations sur la genèse de l'œuvre, le brouillage identitaire existant parfois entre la figure de l'auteur et celle du narrateur, la présentation d'un cadre initial pictural, décrivant les avant-propos de la dispute. En opérant une distinction entre personnages humains et personnages non humains nous avons par la suite présenté de manière générale les personnages non humains, issus tous du domaine de la nature, protagonistes de nos textes. Nous avons procédé à l'étude des relations d'hypertextualité existant entre nos textes et les hypotextes de *maqāmāt* de type *hamadānien*. Pour ce faire nous avons mis en relation les principales ressemblances et divergences concernant les caractéristiques formelles des *munāẓarāt* paysagères et les

maqāmāt classiques ; une place centrale a été accordée aux tournures d’hypercodage rhétorique pour montrer comment certaines *munāẓarāt* reprenaient à l’identique ces tournures sur le calque de la *maqāma* ancienne alors que la majorité des textes en sont dépourvus. Enfin, dans le troisième et dernier chapitre de cette première partie nous avons porté notre attention sur les indices de positionnement générique et les rapports d’hypertextualité présents dans les paratextes de nos œuvres. Nous avons donc relevé les indices de positionnement générique d’abord dans les titres ensuite dans les préambules. Cela nous a permis de montrer comment des textes présentant les mêmes caractéristiques internes, formelles et thématiques peuvent avoir des désignateurs génériques différents. En effet, les termes *mufāḥara*, *munāẓara* et *maqāma* peuvent être employés sans distinction pour décrire la même réalité textuelle. En nous appuyant sur la théorie générique proposée par Jean-Marie Schaeffer nous avons repris son approche sur l’évolution des genres à travers les deux régimes, celui d’imitation et de transformation. Nous sommes arrivés à la conclusion que, pour ce qui est de notre corpus, nous assistons à une évolution du genre *maqāma* par rapport à l’époque classique. Dans cette évolution par régime de transformation, deux genres s’interpénètrent au point que l’un des deux englobe l’autre dans certaines œuvres et que les désignateurs génériques en subissent par conséquence l’influence. Nous observons par exemple comment les auteurs optent pour les termes *maqāma* et *munāẓara* indistinctement à l’époque postclassique. De ce fait, il n’est plus nécessaire (et possible) de les différencier du moment qu’à cette époque l’un inclut l’autre. L’appellation *maqāma* devient de plus en plus englobante au point de s’étendre à la *munāẓara*. Pour conclure nous avons essayé de montrer, toujours à partir des paratextes du corpus, les rapports d’hypertextualité à travers les informations décernées par les auteurs dans les préambules. Ces informations montrent en effet comment des textes peuvent entretenir avec d’autres textes appartenant à d’autres époques des rapports étroits, d’imitation ou de simple inspiration. Ces informations nous ont permis donc de reconstituer, là où c’était possible, tout un réseau de filiation de texte à texte. Mais l’analyse de ces préambules nous a permis surtout de montrer comment ces textes revendiquent, au-delà de toute désignation générique, une appartenance et un rattachement à l’*adab* et aux notions de *ġidd* et de *hazl*. Cette revendication d’appartenance à l’*adab* nous paraît être un élément essentiel pour comprendre la nature de nos textes. En effet, nous croyons que dans la nature intertextuelle et transformatrice de l’*adab* et dans sa capacité d’aller au-delà de la notion même de genre, nous pouvons enfin trouver un véritable trait commun, interne, pouvant réunir cette production littéraire.

Dans la deuxième partie de notre travail nous avons examiné la mise en texte de l'univers paysager qui est au cœur de nos *munāẓarāt*. Nous avons donc proposé une analyse des éléments constitutifs du paysage en tenant compte de l'organisation de ces représentations sur les deux axes spatiaux, l'axe vertical et l'axe horizontal. Nous avons tout d'abord identifié les termes les plus récurrents dans notre corpus pour désigner le jardin, à savoir « rawḍa » (روضة) et « ǧanna » (جنة). Nous avons donc procédé à l'analyse des éléments végétaux en prenant d'abord en considération l'axe vertical du paysage, à savoir les arbres et les arbustes. Nous avons commencé notre analyse à travers la présentation des espèces spécifiques et notoires pour ensuite analyser les termes génériques désignant ces arbustes. Nous avons enfin terminé notre présentation concernant l'axe vertical des représentations paysagères à travers l'analyse de l'image des branches.

Nous avons ensuite considéré les éléments naturels positionnés sur l'axe horizontal de nos représentations paysagères. Pour ce faire, nous avons avant tout identifié les différents termes pour désigner la terre. Nous nous sommes intéressés ensuite à l'étude de la végétation recouvrant la surface terrestre. Nous avons signalé comment l'une des caractéristiques principales que nous retrouvons dans les descriptions de nos *munāẓarāt* paysagères est celle de montrer la surface de la terre recouverte d'un vêtement ou d'une étoffe pour décrire la végétation. Dans cette partie nous avons repéré toutes les occurrences lexicales renvoyant à cet univers textile et de la broderie. Nous avons ensuite analysé l'élément eau présent dans notre corpus. Nous avons d'abord analysé l'eau d'origine céleste, la pluie, puis l'eau terrestre, les rivières et les sources.

Dans le deuxième chapitre nous avons analysé les éléments descriptifs de la nature. Nous avons d'abord examiné les valeurs accordées aux saisons dans notre corpus. Toutefois, nous avons montré comment la répartition de l'année au Yémen ne suit pas le cycle grec des quatre saisons mais elle se base en revanche sur le changement climatique et en particulier dans l'alternance d'épisodes pluvieux. Ces épisodes pluvieux déterminent en outre le cycles des cultures. Dans cette analyse nous avons identifié au moins neuf termes différents désignant des épisodes pluvieux spécifiques et encore présents au Yémen. Ensuite nous avons fait des considérations concernant les couleurs présentes dans ces représentations paysagères. A travers l'analyse des couleurs nous avons également évoqué les minéraux et les pierres précieuses. En effet, nous retrouvons souvent dans nos textes une association constante des tonalités chromatiques de certains éléments naturels spécifiques à la couleur des minéraux ou des pierres précieuses.

En dernier lieu nous avons examiné l'aspect sensoriel de ces représentations car ce paysage sollicite également d'autres sens comme l'odorat et l'ouïe. Nous avons d'abord repéré tous les termes désignant le vent et le mouvant de l'air responsables dans ces descriptions de répandre les odeurs et d'être porteurs d'exhalations et d'effluves parfumées. Nous avons ensuite analysé les principaux types de fragrances se répandant dans ces jardins. A la fin de cette partie nous avons examiné l'univers sonore de ces paysages. En effet, ces jardins englobent également l'univers sonore. Celui-ci est presque toujours représenté par les chants des oiseaux qui perchent sur les branches des arbres.

L'analyse des éléments naturels constitutifs de l'univers paysager tels qu'ils ressortent de notre corpus de *munāzarāt* yéménites nous a permis de faire plusieurs considérations concernant la thématique principale abordée dans ces textes. En premier lieu nous constatons que ces représentations paysagères renvoient à une idée de jardin – paradis idéalisé plus qu'à une véritable description de la nature environnementale du Yémen. Il nous semble que la matrice de ces descriptions est celle des représentations du Paradis coranique comme nous l'avons montré à travers le renvoi fréquent au texte fondateur de l'Islam tout au long de notre analyse. Quelques exceptions, bien que rares, sont tout de même attestées. C'est par exemple le cas de l'évocation de quelques espèces naturelles propres à la géographie locale au Yémen, comme les noms de certaines typologies de raisins propres au Yémen ou de certaines plantes spécifiques. Toutefois si des espèces spécifiques sont évoquées dans ces descriptions, elles sont toujours intégrées à l'intérieur d'un cadre descriptif codifié et correspondant aux représentations coraniques. L'autre caractéristique qui attire notre attention est de constater que les thèmes, les images et les modes de représenter le paysage sont exactement les mêmes que ceux que nous retrouvons dans la poésie arabe classique. En effet, à travers cette étude nous avons pu constater qu'aucune différence n'intervient dans la manière de représenter le paysage entre la poésie descriptive andalouse du XI^e siècle et nos *munāzarāt* yéménites de l'époque postclassique. Il serait intéressant de s'interroger sur les raisons d'une telle similitude dans la mise en texte de l'univers paysager entre deux époques et deux aires géographiques si différentes. Peut-être la réponse est à retracer dans la matrice commune de ces deux productions, à savoir le Coran, sur lequel reposent les codes et les images de ces représentations idylliques et déréalisées. Toutefois, comme déjà souligné, une différence majeure réside dans le fait que les représentations paysagères présentes dans notre corpus ne sont pas et ne peuvent pas se réduire à une simple description externe d'un paysage idéal reflet de l'intimité et de la sensibilité d'un auteur qui dans son lyrisme évoque une nature idéalisée. Cet élément marque une différence fondamentale entre notre corpus et la poésie

descriptive de Ṣanawbarī ou d'Ibn Ḥafāḡa. Nos textes sont avant tout des *munāẓarāt*, des débats littéraires. L'enjeu ultime de ces auteurs n'est pas celui de montrer une description du paysage mais celui de construire un texte dans lequel faire rivaliser à travers l'art oratoire deux ou plusieurs personnages. La primauté est donc accordée à la recherche linguistique afin de restituer une belle prose rimée. Mais ces compositions ne se limitent pas à une simple question d'esthétisme du langage, car derrière ces débats littéraires en belle prose se cache souvent un second degré de lecture, revoyant au domaine politique, identitaire ou religieux ; comme nous l'avons montré dans la troisième partie de notre travail.

Dans la troisième partie de notre travail nous avons examiné certaines des thématiques les plus récurrentes dans notre corpus et analysé le deuxième niveau de lecture de quelques-uns de nos textes. Nous avons montré comment la répétition de certains thèmes et sujets crée des liens d'intertextualité profonds dans la littérature yéménite. C'est par exemple le cas du débat littéraire opposant les quartiers/jardins de Rawḍa et de Bi'r al-'Azab qui n'a pas cessé de susciter l'intérêt des écrivains et poètes à travers les siècles ou encore celui abordant le thème « lumière » ou encore des œuvres ayant pour protagonistes des substances excitantes ou enivrantes, tels que le thé, le café, le qāt et le tabac. Nous avons montré comment l'intertextualité joue un rôle important dans le traitement de ces thématiques qui, au-delà de nos *munāẓarāt*, occupent une place importante dans la production poétique yéménite à l'époque postclassique.

Dans le deuxième chapitre nous avons analysé le deuxième niveau de lecture de quelques-uns des textes faisant partie de notre corpus. Nous avons en effet montré que derrière la simple description paysagère, ces textes sont la plupart du temps porteurs d'un message situé au second niveau de lecture et que le but des auteurs n'est pas simplement celui de créer des représentations bucoliques sur la description de la nature, ni celui de simples exercices de style dans lesquels faire montre de leurs capacités littéraires. Parmi ces thématiques au second niveau de lecture nous retrouvons les questionnements politiques et identitaires. Nous avons vu par exemple comment le débat de préséance opposant la vigne et le dattier s'inscrit dans un contexte historique de profonde crise qui traversa le sultanat Rassoulides vers la fin du XIV^e siècle et que l'opposition territoriale exprimée à travers le recours aux produits agricoles est une caractéristique centrale dans ce genre au Yémen. Une démarche semblable est par exemple visible à partir de la fin du XV^e siècle pour la ville de Sanaa, promue désormais capitale du règne. Sanaa devient alors la nouvelle métropole du Haut Yémen et de nombreux poèmes seront désormais consacrés à la célébration de ses beautés. C'est dans ce contexte qu'il faut ainsi situer toutes les *munāẓarāt* opposant les quartiers situés autour de Sanaa ;

l'exaltation de la ville passait par la célébration de ses jardins et des espaces verts. Mais cette exaltation reposait également sur l'éloge du produit agricole qui plus que d'autres caractérisait la région en question, à savoir le raisin.

Nous avons également vu que dans certains textes le second niveau de lecture porte sur des questionnements d'ordre religieux. C'est le cas par exemple des *munāzarāt* ayant pour protagonistes des substances enivrantes ou excitantes. Le *qāt*, le tabac, le café et d'une certaine manière le thé, ont en effet une place centrale dans la littérature yéménite et nous montré que la véritable interrogation de ces textes est celui concernant la licéité ou l'illicéité liée à la consommation de ces substances. Cet élément relie en outre nos textes à l'origine même du genre *munāzara*, dont le débat scientifique et théologico-juridique était l'un des champs d'investigation du genre depuis son apparition.

A travers cette étude nous avons essayé de répondre à la problématique liée à la généricité d'un corpus de *maqāmāt* yéménites de type *munāzarāt* paysagères à l'époque postclassique ainsi qu'à l'exploitation des thématiques de ces œuvres. Ce travail s'est fait sur l'analyse d'un corpus de manuscrits inédits ou à peu près inexploités de la tradition littéraire yéménite et il constitue un premier apport pour des recherches futures dans ce domaine. En effet, plusieurs questionnements abordés dans cette étude restent encore ouverts et sans réponses. C'est la raison pour laquelle le travail que nous avons proposé offre de nombreuses perspectives de recherche à venir.

Des recherches plus circonstanciées devraient par exemple être consacrées à l'exploration de certains thèmes et significations positionnés au second degré de lecture et qui demeurent encore sans explication. C'est par exemple le cas de l'œuvre opposant Rawḍa et Bi'r al-'Azab mais aussi de nombreux d'autres textes de notre corpus pour lesquels nous ne sommes pas parvenus à identifier le véritable message caché.

De plus, au-delà de la thématique du paysage, il serait également souhaitable d'élargir l'analyse aux autres types de *maqāmāt* yéménites de la même époque afin de pouvoir faire une étude plus large et complète du genre. Nous croyons que seulement en élargissant le champ d'analyse à toutes les différentes formes de *maqāmāt* présentes dans le panorama de la production yéménite de la même époque nous pourrions parvenir à une compréhension plus exacte de la problématique principale concernant la généricité de ces textes. Cela permettra en dernier lieu de faire une relecture visant à questionner la littérature postclassique, dans le but de la réévaluer.

INVENTAIRE DES MANUSCRITS

Nous voulons présenter ci-dessous un bref catalogue de manuscrits de *maqāmāt* yéménites de l'époque postclassique que nous avons pu consulter tout au long de notre recherche doctorale. Cet inventaire réunit l'ensemble des titres de *maqāmāt* yéménites de l'époque postclassique dont nous avons connaissance ; il ne se limite donc pas aux seuls manuscrits de *munāẓarāt* paysagères objet d'analyse dans notre travail. Nous tenons à signaler que la quasi-totalité de ces textes a été éditée dans deux ouvrages de l'auteur yéménite 'Abdallāh Muḥammad al-Ḥibṣī, le premier portant le titre de « Maqāmāt min al-adab al-yamanī »¹, paru en 1984 et le deuxième intitulé « Mağmū' al-maqāmāt al-yamaniyya »², paru en 1987. Toutefois, vu les imprécisions de certaines informations données par l'éditeur, le manque de détails sur les manuscrits sur lesquels il se serait appuyé pour son édition critique, et surtout le nombre important de fautes que présentent les textes édités, nous nous sommes vus dans l'obligation de revenir aux manuscrits originaux.

Cet inventaire prend en examen les manuscrits yéménites que nous avons consultés à Dār al-Maḥtūtāt à Sanaa, à la British Library à Londres, à la bibliothèque de l'Université de Leyde, à la Bibliothèque Ambrosienne à Milan, à la Bibliothèque Nationale Autrichienne à Vienne et à la Bibliothèque Vaticane. Enfin nous mentionnerons aussi des manuscrits qui ont été édités par al-Ḥibṣī dans ses deux recueils, mais qui sont conservés, précise-t-il, dans sa bibliothèque privée ou dans d'autres bibliothèques privées au Yémen comme celle de l'historien Muḥammad Zabāra et du lettré 'Abd al-Raḥmān Qāḍī, à Sanaa.

Nous présenterons l'inventaire de manuscrits de *maqāmāt* yéménites consultés en classant les notices selon l'ordre des bibliothèques que nous avons dépouillées. Pour chaque notice nous donnerons le titre de l'œuvre ainsi que le nom et la date de mort de l'auteur. Ensuite le lecteur trouvera les références aux auteurs et aux *maqāmāt* présentes dans Brockelmann (*Geschichte der arabischen Literatur*. I-II + *Supplementbände* I-III, Leiden, Brill, 1936-1944) mais aussi dans Ziriklī et Kaḥḥāla (voir bibliographie). Nous nous appuierons en outre sur l'ouvrage biographique d'al-Ḥibṣī (*Maṣādir al-fikr al-islāmī fī al-Yaman*, Abou Dhabi, al-Mağma' al-Taqāfi, 2004) et sur le catalogue de *maqāmāt* rédigé par Hämeen-Anttila dans la deuxième partie de son ouvrage (*Maqama : A History of a Genre*, Wiesbaden, Harrassowitz,

¹ AL-ḤIBṢĪ 1984

² AL-ḤIBṢĪ 1987

2002). Enfin, nous donnerons les informations concernant la localisation du manuscrit (cote et pagination), et l'existence d'éventuels autres exemplaires et/ou éditions de l'œuvre.

En annexe nous croiserons dans un tableau récapitulatif les titres, les auteurs, et les bibliothèques que nous avons dépouillées. Dans ce tableau final nous signalerons également, selon les cas, des éditions d'œuvres dont nous ne connaissons pas, à l'état actuel de notre recherche, la localisation des exemplaires manuscrits.

1. Dār al-Maḥṭūṭāt (Sanaa)

La plupart des manuscrits de *maqāmāt* yéménites sont aujourd'hui conservés à Dār al-Maḥṭūṭāt à Sanaa. Dans cette bibliothèque nous avons pu repérer dix-huit œuvres.

Bibliothèque occidentale :

- a) « **Maqāmāt ‘alawiyya** » de l'auteur *ḥaḍramī* Abū Bakr b. Muḥsin Bā ‘Abbūd al-‘Alawī du XVIII^e siècle.

Réf. : GAL S II : 601, Kaḥḥāla (1957) III : 70, Hämeen-Anttila (2002) : 399.

L'œuvre se compose de cinquante séances cataloguées sous la cote : 2394, f° 1r°-42v°. Cette œuvre est aussi connue sous le titre de « **Maqāmāt hindiyya** » comme attesté dans un deuxième manuscrit conservé à la British Library (voir plus bas) et dans un troisième manuscrit présent à la John Rylands Library³ de Manchester. Il faut aussi signaler qu'existe une édition critique de cette œuvre faite par ‘Abdallāh Muḥammad al-Ḥibṣī portant le titre de « *al-Maqāmāt al-naẓariyya* ». ⁴ L'éditeur y omet les trois manuscrits qu'on vient de citer, et, comme il le précise lui-même dans son introduction⁵, se base sur trois autres manuscrits de l'œuvre. Le premier est conservé à la Bibliothèque centrale d'État de Hyderabad (Andhra Pradesh, Inde), autrement connue comme la bibliothèque « Asafia ». Le deuxième est conservé au Centre du manuscrit de la ville de Tarīm, au Yémen, et ‘Abdallāh Muḥammad al-Ḥibṣī aurait consulté la copie d'un troisième exemplaire dans la bibliothèque privée de ‘Umar b. Muḥammad b. Sālim b. Ḥafīẓ. L'éditeur mentionne également l'existence de trois autres manuscrits que, néanmoins, il n'a pu utiliser au cours de son travail d'édition : le premier est

³ Ms. N° : 702 (313), f° 1r°-158v°. MINGANA, 1934.

⁴ BĀ ‘ABBŪD AL-‘ALAWĪ, 1998.

⁵ *Ibid.* 1998, p. 18.

conservé à la Bibliothèque nationale indienne à Calcutta, dans le fonds Būhar⁶ ; le deuxième à la bibliothèque de Peshawar au Pakistan ; et le troisième à la Bibliothèque Rampur Raza de Rampur (Uttar Pradesh, Inde).

- b) « **Aqrāṭ al-ḡahab fī al-mufāḥara bayn al-Rawḍa wa Bi'r al-‘Azab** » de l’auteur ‘Abdallāh b. ‘Alī al-Wazīr (m. 1147/1734).

Réf. : GAL II : 525(8), Ziriklī (1989) IV : 107, Kaḥḥāla (1958) VI : 86.

Deux exemplaires d’une longue séance répertoriée sous les cotes : 3/2364, f° 219 v°-265 r° et 2365 f° 15v°-42r°. On signale l’existence d’une édition critique de l’œuvre faite par ‘Abdallāh Muḥammad al-Ḥibṣī⁷.

- c) « **Kāšifa al-ḡumma fī al-mufāḥara bayn al-naḥla wa al-karma** » de l’auteur Muḥammad b. Abī al-Qāsim al-Naḡrī (m.874/1469).

Réf. : Ziriklī (1989) IV : 127, Kaḥḥāla (1959) VII : 226.

Une séance répertoriée sous la cote : 3006 (mélanges), f° 1 r°-4 r°.

- d) « **Tarwīḥ al-awqāt fī al-munāzara bayn al-qahwa wa al-qāt** » de l’auteur Aḥmad b. Muḥammad al-Mu‘allimī (m. 1278/1861).

Réf. : Al-Ḥibṣī (2004) : 458.

Deux exemplaires de cette séance. Le premier exemplaire répertorié sous la cote 3037, f° 48 v°- 54 v°. Le deuxième exemplaire répertorié sous la cote : 3331, f° 78 r°-87 r°. Un autre exemplaire manuscrit de cette séance est conservé à la bibliothèque Ambrosienne de Milan (voir plus bas).

- e) « **Musāmarat al-rifāq fī munāzara al-qāt wa al-tunbāq** » de l’auteur ‘Afīf b. al-Habba Qāḍī (XVIII^e s.).

⁶ *Ibid.* Dans son introduction al-Ḥibṣī fait erronément mention de la bibliothèque Būhar. Suite à des recherches plus approfondies, on a pu vérifier que Būhar est en réalité le nom d’un fonds de manuscrits arabes et persans conservés dans la Bibliothèque Nationale indienne à Calcutta.

⁷ AL-WAZĪR, 1986.

Réf. : Al-Ḥibṣī (1984) : 257.

Une séance répertoriée sous la cote : 2388, f° 75 r°-84 r°.

- f) « **Ṭirāz al-muḍḥab fī qīṣṣat al-maḍḥab** » aussi dite « **Maqāmāt al-masāḡid** » de l'auteur 'Alī b. Ṣāliḥ b. Abī al-Riḡāl (m. 1135/1722).

Réf. : Ziriklī (1989) I : 137, Kaḥḥāla (1959) VI : 110.

Contrairement à ce que le titre laisse imaginer, il s'agit en réalité d'une seule séance ayant pour protagonistes des mosquées de la ville de Sanaa. Ce manuscrit est répertorié sous la cote : 2309 (section adab), f° 27 v°- 32 r°. Un autre exemplaire de la même œuvre portant le titre de « **Maqāma masḡid al-maḍḥab** » est contenu à l'intérieur du *dīwān* d'al-Ḥafanḡī répertorié sous la cote : 2330, ff. 321-344.

- g) « **al-Kalima al-muḥkama fī al-mufaḥara bayn al-ḥurra wa al-ama** » de l'auteur Ṣa'bān b. Salīm b. 'Uṭmān (m. 1149/1736).

Réf. : GAL S II : 546(14-2), Ziriklī (1989) III : 164.

Une séance répertoriée sous la cote : 3164, f° 42 v°-48 r°. Deux autres exemplaires manuscrits de cette œuvre sont aussi conservés à la bibliothèque Ambrosienne de Milan (voir plus bas). On signale également l'existence d'une édition de cette séance, faite à partir des manuscrits conservés à l'Ambrosienne, suivie par une traduction en allemand, parue dans la revue *Die Welt des Orients*.⁸

- h) « **Maqāma nadiya** » de l'auteur Qāsim b. Yaḥyā al-Amīr (m. 1195/1780).

Réf. : Al-Ḥibṣī (2004) : 481.

Une séance répertoriée sous la cote : 3034 (section mélanges), f° 286 r°-290 v°. Cette séance n'apparaît que dans l'édition d'al-Ḥibṣī parue en 1987.

⁸ KAHL 1986.

- i) « **Maqāma fī al-mufaḥara bayn al-ġurba wa al-iqāma** » de auteur Qāsim b. Yaḥyā al-Amīr (m. 1195/1780).

Réf. : Al-Ḥibṣī (2004) : 481.

Une séance répertoriée sous la cote : 3053 (section mélanges), f° 59 v°-68 v°. Cette séance n'apparaît pas dans les deux éditions d'al-Ḥibṣī

- j) « **Mufaḥara bayn al-Rawḍa wa-Bi'r al-'Azab** » de l'auteur 'Alī b. Ḥasan b. 'Alī b. al-Ḥusayn al-Ḥafanġī (m. 1180/ 1766).

Réf. : Al-Ḥibṣī (2004) : 449.

A ne pas confondre avec l'œuvre homonyme de l'auteur 'Abdallāh b. 'Alī al-Wazīr. Nous avons repéré trois exemplaires manuscrits à l'intérieur de trois *dīwān* d'al-Ḥafanġī conservés à Dār al-Maḥtūtāt. Le premier exemplaire est dans le *dīwān* répertorié sous la cote : 2327, f° 3r°-5r°. Le deuxième, dans le *dīwān* répertorié sous la cote : 2529 (section adab), f° 16r°-18v°. Le troisième, dans un troisième *dīwān*, répertorié sous la cote : 2330 (section adab), ff. 214-220.

- k) « **Mufaḥara bayn al-'aġā'iz wa al-banāt** » de l'auteur 'Alī b. Ḥasan b. 'Alī b. al-Ḥusayn al-Ḥafanġī (m. 1180/ 1766).

Réf. : Al-Ḥibṣī (2004) : 449.

Une séance à l'intérieur du *dīwān* d'al-Ḥafanġī répertorié sous la cote : 2327 (adab), f° 14r°-16v°.

- l) « **Mā ġarā bayn masġid al-Ṣiyād wa masġid Qāriṣ min masāġid Bi'r al-'Azab** » de l'auteur 'Abdallāh b. Ḥusayn al-Šāmī (m. 1120/1708).

Réf. : Ziriklī (1989) IV : 281.

Deux exemplaires conservés dans deux *dīwān* de l'auteur al-Ḥafanġī. Le premier sous la cote : 2329, f° 152r°-156v°. Le deuxième, sous la cote : 2330, ff. 314-320.

- m) « **Ğawhar al-fard fī munāzarat al-narğis wa al-ward** » de l'auteur Tāğ al-Dīn
‘Abd al-Mağīd al-Yamanī (m. 743/1342).

Réf. : GAL S II : 220, Ziriklī (1989) III : 272, Kaḥḥāla (1957) V : 73-74.

Une séance répertoriée sous la cote : 3037 (section mélanges), f° 55r°-58r°. Cette œuvre, qui n'apparaît pas dans les deux éditions d'al-Ḥibšī, a été éditée dans l'ouvrage d'al-Nuwayrī *Nihāyat al-‘Arab fī funūn al-adab*.⁹

Bibliothèque orientale :

- a) « **Munāzara bayn al-ḥaramayni al-muharramayni** », de l'auteur Ibrāhīm b. Muḥammad al-Wazīr (m. 914/1508).

Réf.: GAL S II : 909(40), Ziriklī (1989) I : 65, Kaḥḥāla (1959) VIII : 210.

Une séance répertoriée sous la cote : 21 (mélanges), ff. 61-78. Cette séance n'apparaît pas dans les deux éditions d'al-Ḥibšī.

- b) « **Maqāma ‘uṣfuriyya** » de l'auteur al-Mutawakkil ‘Abd Allāh b. ‘Alī (m. 1017/1608).

Réf. : Al-Ḥibšī (2004) : 686.

Une séance répertoriée sous la cote : 1830, ff. 141-146. Cette séance n'apparaît que dans le recueil d'al-Ḥibšī paru en 1987.

- c) « **Maqāma ḥarīdat al-‘arā’is wa bahğat al-nafā’is** » de l'auteur al-Ḥasan b. Aḥmad ‘Ākiš (m. 1289/1872).

Réf. : Ziriklī (1989) II : 183, Al-Ḥibšī (2004) : 459.

Une séance répertoriée sous la cote : 35 (mélanges), ff. 1-5. Cette séance n'apparaît pas dans les deux éditions d'al-Ḥibšī.

⁹ AL-NUWAYRĪ 1923, vol. 11, p. 207-213.

- d) « **Maqāma durar al-nafā'is taqrīḡ bahġa al-maġālis** » de l'auteur 'Abd al-Raḥmān b. Aḥmad al-Bahkalī (m. 1248/1832).

Réf. : Ziriklī (1989) III : 298, Al-Ḥibšī (2004) : 454.

Une séance répertoriée sous la cote : 35 (mélanges), ff. 5-8. Cette séance n'apparaît pas dans les deux éditions d'al-Ḥibšī.

- e) « **Maqāma ḥuṣaybiyya** » de l'auteur al-Qāḍī al-Rašīd Aḥmad b. 'Alī al-Zubayrī (m. 563/1167).

Réf. : Al-Ḥibšī (2004) : 414.

Une séance répertoriée sous la cote : 12 (mélanges), ff. 40-47. Cette séance n'apparaît pas dans les deux éditions d'al-Ḥibšī.

2. Bibliothèque Nationale Autrichienne (Vienne)

La Bibliothèque Nationale Autrichienne possède aujourd'hui l'un des plus importants fonds, quant au nombre, de manuscrits provenant du Yémen (282 ms), aux côtés de la Bibliothèque Ambrosienne de Milan, la British Library de Londres et la Bibliothèque Nationale de Berlin (241 ms). En outre la Bibliothèque Nationale Autrichienne possède aujourd'hui une partie du très précieux fonds Glaser, qu'elle partage avec la British Library de Londres et la Bibliothèque Nationale de Berlin. Malheureusement à ce jour, aucun catalogue ne décrit ce fonds, et les chercheurs sont obligés d'effectuer des recherches sur place ou par le biais d'autres catalogues. Dans cette bibliothèque nous avons pu repérer un manuscrit contenant cinq *maqāmāt* de l'auteur Ḥusayn b. 'Abdallāh al-Mas'ūdī al-Yamanī du XVI^e siècle.

Réf. : Hämeen-Anttila (2002) : 397.

Ce manuscrit est répertorié sous la cote : codex Glaser n° 166. On signale que ces cinq séances n'apparaissent pas dans les deux recueils d'al-Ḥibšī.

- a) Introduction (f° 1r°-10v°) et première séance : « **Maqāma ḍahabiyya** » (f° 10v°-14v°).
b) « **Maqāma zaharawiyya** » (f° 14v°-28r°).
c) « **Maqāma ṣan'āniyya qatī'iyya** » (f° 28r°-46v°).
d) « **Maqāma 'azabiyya** » (f° 46v°-51r°).

- e) « **Maqāma ṣan‘āniyya qatī‘iyya** » (f° 51r°-67r°). Il s’agit d’une répétition de la troisième *maqāma* ; les deux sont identiques.
- f) « **Maqāma manṣūriyya** » (f° 67r°-73v°).

3. Bibliothèque Ambrosienne (Milan)

La Bibliothèque Ambrosienne de Milan possède aujourd’hui le plus grand et le plus important fonds de manuscrits arabes provenant du Yémen (1600 ms). Cette collection a été rassemblée par Giuseppe Caprotti (1869-1919), marchand italien installé à Sanaa. A la Bibliothèque Ambrosienne nous avons repéré deux séances :

- a) « **al-Kalima al-muḥkama fī al-mufaḥhara bayn al-ḥurra wa al-ama** » de l’auteur Ṣa‘bān b. Salīm b. ‘Uṭmān (m. 1149/1736).

Réf. : GAL S II : 546(14-2), Ziriklī (1989) III : 164.

Deux exemplaires de cette œuvre répertoriés sous les cotes : 100/ii, f° 39r°-42v° et 535/ii, f° 26r°-30v°.

- b) « **Tarwīḥ al-awqāt fī al-munāzara bayn al-qahwa wa al-qāt** » de l’auteur Aḥmad b. Muḥammad al-Mu‘allimī (m. 1278/1861).

Réf. : Al-Ḥibṣī (2004) : 458.

Une séance répertoriée sous la cote : 496/iii, f° 29v°-33v°.

- c) « **Munāzara bayn Ṣibām wa Ṣan‘ā** », auteur et époque inconnus.

Une séance répertoriée sous la cote : 74 B/XII:b, f° 51r°. Cette séance n’apparaît pas dans les deux éditions d’al-Ḥibṣī et, sauf erreur de notre part, elle ne figure pas non plus dans le fonds des manuscrits de Dār al-Maḥṭūṭāt.

4. Bibliothèque de l'Université de Leyde

Forte de son ancienne tradition, la bibliothèque de l'Université de Leyde possède aujourd'hui l'une des collections de manuscrits orientaux les plus importantes d'Europe. Dans cette bibliothèque nous avons repéré trois séances :

- a) « **Maqāma manẓariyya** » de l'auteur Ibrāhīm b. Muḥammad al-Wazīr (m. 914/1508).

Réf.: GAL S II: 909(40). Ziriklī (1989) I : 65, Kaḥḥāla (1959) VIII : 210.

Une séance répertoriée sous la cote : OR. 2723-Ar. 2081, f° 1r°-4v°. Un autre exemplaire de cette séance est conservé à la bibliothèque Vaticane (voir plus bas).

- b) « **Munāẓara fī mā waqa'a bayn al-bunduq wa al-qaws** » de auteur Ibrāhīm b. Ṣalīḥ al-Hindī (m. 1101/1690).

Réf. : GAL II: 525(9), Ziriklī (1989) I : 43, Kaḥḥāla (1957) I : 40.

Une séance répertoriée sous la cote : OR. 2694-Ar. 2052, f° 162v°-167r°.

- c) « **Aqrāṭ al-ḡaḥab fī al-mufāḥara bayn al-Rawḍa wa Bi'r al-'Azab** » de l'auteur 'Abdallāh b. 'Alī al-Wazīr (m. 1147/1734).

Réf. : GAL II : 525(8), Ziriklī (1989) IV : 107, Kaḥḥāla (1958) VI : 86.

Une longue séance répertoriée sous la cote : Or. 2377-Ar. 1735, f° 1r°-10r°.

5. British Library (Londres)

La British Library possède elle aussi l'un des plus importants fonds, quant au nombre, de manuscrits provenant du Yémen (328 ms). En outre, comme nous l'avons déjà souligné plus haut, elle conserve aujourd'hui une partie de la collection Glaser. Dans cette bibliothèque nous avons repéré trois œuvres :

- a) « **Mufaḥara bayn al-šama‘dān wa al-qandīl** » de l’auteur Tāğ al-Dīn ‘Abd al-Mağīd al-Yamanī (m. 743/1342).

Réf. : GAL S II : 220, Ziriklī (1989) III : 272, Kaḥḥāla (1957) V : 73-74.

Une séance répertoriée sous la cote : ADD 9562(3), f° 156v°-159r°. Outre l’édition d’al-Ḥibšī, cette séance a été éditée dans l’ouvrage d’al-Nuwayrī *Nihāyat al-‘Arab fī funūn al-adab*.¹⁰

- b) « **Maqāmāt hindiyya** » d’Abū Bakr b. Muḥsin Bā ‘Abbūd al-‘Alawī (XVIII^e s.)

Réf. : GAL S II : 601, Kaḥḥāla (1957) III : 70, Hämeen-Anttila (2002) : 399.

Cinquante séances répertoriées sous la cote : DEL AR 1278, f° 1r°-149v°. (voir plus haut pour les autres exemplaires).

- c) « **Mufaḥara bayn al-Ṭulā wa Kawkabān** » d’un auteur inconnu du XVII^e s.

Une séance répertoriée sous la cote : Or. 3930/1, f° 2r°-6v°. L’œuvre figure dans l’édition d’al-Ḥibšī parue en 1987.

6. Bibliothèque Vaticane.

Les manuscrits arabes conservés à la Bibliothèque apostolique vaticane se trouvent aujourd’hui regroupés dans quatre fonds, le fonds Vatican arabe, « Barberiano orientale », « Borgiano arabe » et « Rossiano ». Le fonds de manuscrits arabes provenant du Yémen (comprenant les manuscrits numérotés entre les numéros 946-1206 et 1357-1375) a été acheté par la Bibliothèque vaticane en 1922 et il constitue le dernier lot de manuscrits provenant de l’immense volume de manuscrits assemblé à Sanaa par le marchand italien Giuseppe Caprotti dont, nous l’avons déjà souligné, la plus grande partie se trouve aujourd’hui conservée à la Bibliothèque Ambrosienne à Milan. En l’état actuel de notre recherche, nous avons identifié à la Bibliothèque vaticane deux manuscrits de *maqāmāt* yéménites.

- a) « **Fākihāt al-ḥarīf li-kull adīb ẓarīf** », de l’auteur Aḥmad b. Husayn Šaraf al-Dīn al-

¹⁰ AL-NUWAYRĪ, 1923, vol. 1, p. 124-129.

Qāra (m. 1280/1863).

Réf. : Al-Ḥibšī (2004) : 459.

Une séance répertoriée sous la cote : 961/1, ff.74-75. Cette séance n'apparaît que dans l'édition d'al- Ḥibšī du 1987.

- b) « **Maqāma manẓariyya** », de l'auteur Ibrāhīm b. Muḥammad al-Wazīr (m. 914/1508).

Une séance incomplète répertoriée sous la cote : 1015/11, f°194r°-194v°. Un deuxième exemplaire de ce manuscrit est aujourd'hui conservé à la bibliothèque de l'Université de Leyde.

7. Les *maqāmāt* de la bibliothèque privée de ‘Abdallāh Muḥammad al-Ḥibšī

Parmi les *maqāmāt* yéménites éditées dans ses deux recueils, al-Ḥibšī mentionne cinq manuscrits qui feraient partie, précise-t-il, de sa collection privée, et que nous n'avons repérés dans aucune bibliothèque ni aucun catalogue :

- a) « **Šakwā masāğid al-Ḥudayda** » de l'auteur Aḥmad b. ‘Abd al-Raḥman Šā'im al-Dahr al-Ahdal (m. 1267/1850).

Réf. : Ziriklī (1989) III : 307, Kaḥḥāla (1960) X : 142.

- b) « **Mufaḥara bayn al-azīb wa al-šimāl** », de l'auteur Aḥmad b. ‘Abd al-Raḥman Šā'im al-Dahr al-Ahdal (m. 1267/1850).

Réf. : Ziriklī (1989) III : 307, Kaḥḥāla (1960) X : 142.

- c) « **Maqāmāt ‘ağā’ib al-baḥr** », de l'auteur ‘Abdallāh b. Ma‘rūf Bā Ğammāl (m. 1297/1879).

Réf. : Al-Ḥibšī (2004) : 460.

- d) « **Maqāma ṭayyib al-‘araf wa al-našr fī mā waqa‘a min al-ḥitāb ma‘ al-baḥr** » de l’auteur ‘Abdallāh b. Ma‘rūf Bā Ğammāl (m. 1297/1879).

Réf. : Al-Ḥibšī (2004) : 460.

- e) « **Maqāma ḍamm al-duniyā** », de l’auteur Aḥmad b. Muḥammad al-Miḥḍār (m. 1304/1886).

Réf. : Ziriklī (1989) I : 247. Kaḥḥāla (1957) II : 128.

8. Bibliothèque privée de l’historien Muḥammad Zabāra à Sanaa.

Historien yéménite, né à Sanaa en 1883 et mort en 1960. Auteur de plusieurs ouvrages historiques et biographiques, parmi lesquels on mentionne les œuvres *Našr al-‘arf li-nubalā’ al-Yaman ba’d al-alf* et *A’immat al-Yaman*. Dans cette bibliothèque nous avons identifié six manuscrits.

- a) « **Dibāğ kasrā fī al-mufaḥara bayn Abī ‘Arīš wa al-Zahrā’** », auteur et époque inconnus.

Cette séance n’apparaît que dans le recueil d’al-Ḥibšī paru en 1987.

- b) « **al-Ziqq al-manfūḥ fī al-muqāwala bayn al-bayt wa al-ḡūḥ** », de l’auteur Muḥsin b. Ḥasan al-‘Ansī (m. 1225/1810)

Réf. : Al-Ḥibšī (2004) : 454.

- c) « **Mufaḥara bayn al-šam‘a wa al-sirāğ** », de l’auteur ‘Alī b. Šāliḥ b. Abī al-Riḡāl (m. 1135/1722).

Réf. : Ziriklī (1989) I : 137, Kaḥḥāla (1959) VI : 110.

- d) « **Kāšifa al-ḡumma fī al-mufaḥara bayn al-naḥla wa al-karma** », de l’auteur Muḥammad b. Abī al-Qāsim al-Nağrī (m. 874/1469).

Réf. : Ziriklī (1989) IV : 127, Kaḥḥāla (1959) VII : 226.

- e) « **Munāẓara fī mā waqa‘a bayn al-bunduq wa al-qaws** » de l’auteur Ibrāhīm b. Ṣaliḥ al-Hindī (m. 1101/1690).

Réf.: GAL II: 525(9), Ziriklī (1989) I: 43, Kaḥḥāla (1957) I: 40.

- f) « **al-Kalima al-muḥkama fī al-mufaḥara bayn al-ḥurra wa al-ama** » de l’auteur Ṣa‘bān b. Salīm b. ‘Uṭmān (m. 1149/1736).

Réf. : GAL S II : 546(14-2), Ziriklī (1989) III : 164.

9. Bibliothèque privée du lettré ‘Abd al-Rahman Qādī (n. 1937) à Sanaa.

Dans cette bibliothèque, dont nous ne possédons pas davantage d’informations, nous avons identifié trois manuscrits directement liés à notre recherche.

- a) « **Ṣakwā ‘Atama** », de l’auteur Aḥmad b. Muḥammad al-Mu‘allimī. (m. 1278/1861).

Réf. : Al-Ḥibšī (2004) : 458.

Cette séance n’apparaît que dans le recueil d’al-Ḥibšī paru en 1987

- b) « **Tarwīḥ al-awqāt fī al-munāẓara bayn al-qahwa wa al-qāt** » de l’auteur Aḥmad b. Muḥammad al-Mu‘allimī (m. 1278/1861).

Réf. : Al-Ḥibšī (2004) : 458.

- c) « **Mufaḥara bayn al-ṭawr wa al-ḥimār** », de l’auteur ‘Umar b. ‘Abdallāh al-Mu‘allimī (m. 1178/1764).

Réf. : Al-Ḥibšī (2004) : 448-449

TABLEAU RÉCAPITULATIF

Nous présentons ci-dessous un tableau récapitulatif croisant les titres des *maqāmāt*, les noms des auteurs et les bibliothèques où les manuscrits sont conservés. Le présent tableau réunit l'ensemble des titres de *maqāmāt* yéménites de l'époque postclassique dont nous avons connaissance. Nous donnerons pour chaque œuvre le nombre total d'exemplaires manuscrits existant, ensuite, leur répartition par bibliothèque. Nous signalerons enfin, selon les cas, les éditions des œuvres en question.

‘Ākiš, al-Ḥasan b. Aḥmad (m.1289/1872)		« Maqāma ḥarīdat al-‘arā’is wa-bahġat al-nafā’is »
	Nombre d'exemplaires	1
	Bibliothèques	DMor : 1 Ms. N° : 35 (mélanges), ff. 1-5.
	Editions	/
al-Amīr, Muḥammad b. Ismā‘īl (m. 1182/1768)		« Maqāma iḥrāq al-kutub al-adabiyya »
	Nombre d'exemplaires	/
	Bibliothèques	/
	Editions	AL-AMĪR 1964 (p. 447-451) & AL-ḤIBŠĪ 1987 (p. 231-236)
		« Mufāḥara bayn al-‘inab wa al-naḥl »
	Nombre d'exemplaires	/
	Bibliothèques	/
	Editions	AL-AMĪR 1964 (p. 341-344) & AL-ḤIBŠĪ 1987 (p. 237-242)
al-Amīr, Qāsim b. Yaḥyā (m. 1195/1780)		« Maqāma nadiya »
	Nombre d'exemplaires	1
	Bibliothèques	DMoc : 1 Ms N° : 3034 (section mélanges), f° 286 r°-290 v°

	Editions	AL-ḤIBŠĪ 1987 (p. 243-252)
		« Maqāma fī al-mufāhara bayn al-ğurba wa-al- iqāma »
	Nombre d'exemplaires	1
	Bibliothèques	DMoc : 1 Ms. N° : 3053, f° 59 v°-68 v°
	Editions	/
al-‘Ansī , Muḥsin b. Ḥasan (m. 1225/1810)		« al-Ziqq al-manfūh fī al-muqāwala bayn al- bayt wa al-ğūh »
	Nombre d'exemplaires	1
	Bibliothèques	BPY :1
	Éditions	AL-ḤIBŠĪ 1984 (p. 237-256) & AL-ḤIBŠĪ 1987 (p. 317-335)
Bā ‘Abbūd al-‘Alawī, Abū Bakr b. Muḥsin (xviii^e siècle)		« Maqāmāt hindiyya »
	Nombre d'exemplaires	2
	Bibliothèques	DMoc : 1 Ms. N° : 2394, f° 1r°-42v° BL : 1 Ms. N° : DEL AR 1278, f° 1r°-149v°
	Éditions	BĀ ‘ABBŪD AL-’ALAWĪ, 1998
Bā Ğammāl, ‘Abd Allāh b. Ma‘rūf (m. 1297/1879)		« Maqāmāt ‘ağā’ib al-baḥr »
	Nombre d'exemplaires	1
	Bibliothèques	BPY : 1
	Éditions	AL-ḤIBŠĪ 1984 (p. 357-367) & AL-ḤIBŠĪ 1987 (p. 399-408)

		« Maqāma ṭayyib al-‘araf wa al-našr fī mā waqa‘a min al-ḥitāb ma‘ al-baḥr »
	Nombre d'exemplaires	1
	Bibliothèques	BPY : 1
	Éditions	AL-ḤIBŠĪ 1984 (p. 369-381) & AL-ḤIBŠĪ 1987 (p. 409-420)
al-Bahkalī, ‘Abd al-Raḥmān b. Aḥmad (m. 1248/1832)		« Maqāma durar al-nafā’is taqrīṣ bahḡa al-maḡālīs »
	Nombre d'exemplaires	1
	Bibliothèques	DMor : 1 Ms. N° : 35 (mélanges), ff. 5-8
	Éditions	/
Barakāt, Aḥmad b. ‘Abdallāh (m.1348/1929)		« Kitāb al-ḥubūb wa al-ṭimār, wa mā kāna baynahum min al-naẓm wa al-aš‘ār »
	Nombre d'exemplaires	/
	Bibliothèques	/
	Éditions	SERJEANT 1951 (p. 1-14)
al-Dahr al-Aḥdal, Aḥmad b. ‘Abd al-Raḥman Ṣā’im (m. 1267/1850)		« Šakwā masāḡid al-Ḥudayda »
	Nombre d'exemplaires	1
	Bibliothèques	BPY : 1
	Éditions	AL-ḤIBŠĪ 1984 (p. 311-322) & AL-ḤIBŠĪ 1987 (p. 427-438)
		« Mufaḥara bayn al-azīb wa al-šimāl »
	Nombre d'exemplaires	1
	Bibliothèques	BPY : 1

	Éditions	AL-ḤIBŠĪ 1984 (p. 323-328) & AL-ḤIBŠĪ 1987 (p. 421-426)
Ğuḥāf al-Ḥubūrī, Yaḥyā b. Ibrāhīm (m. 1117/1705)		« Maqāma fī al-tašawwq ilā Ḥubūr »
	Nombre d'exemplaires	/
	Bibliothèques	/
	Éditions	AL-ḤIBŠĪ 1987 (p. 81-88)
		« Maqāma inqirād al-dawla al-mutawakkiliyya »
	Nombre d'exemplaires	/
	Bibliothèques	/
	Éditions	AL-ḤIBŠĪ 1987 (p. 71-80)
		« Maqāma baqara al-sayyd Ismā'īl »
	Nombre d'exemplaires	/
	Bibliothèques	/
	Éditions	AL-ḤIBŠĪ 1987 (p. 89-94)
al-Ḥafanġī, 'Alī b. Ḥasan b. 'Alī b. al-Ḥusayn (m. 1180/ 1766)		« Mufāḥara bayn al-Rawḍa wa-Bi'r al-'Azab »
	Nombre d'exemplaires	3
	Bibliothèques	DMoc : 3 Ms. N° : 2327, f° 3r°-5r° Ms. N° : 2529 (section adab), f° 16r°-18v° Ms. N° : 2330 (section adab), ff. 214-220
	Éditions	AL-ḤIBŠĪ 1984 (p. 195-203) & AL-ḤIBŠĪ 1987 (p. 209-218)
		« Mufāḥara bayn al-'aġā'iz wa-al-banāt »
	Nombre d'exemplaires	1

Bibliothèques	DMoc : 1 Ms. N°: 2327, f° 14r°-16v°.
Éditions	AL-ḤİBŞİ 1984 (p. 205-214) & AL-ḤİBŞİ 1987 (p. 219-228)

al-Hindī, Ibrāhīm b. Şalīh (m. 1101/1690)	« Munāẓara fī mā waqa‘a bayn al-bunduq wa al-qaws »	
	Nombre d'exemplaires	2
	Bibliothèques	BUL : 1 Ms. N° : OR. 2694-Ar. 2052, f° 162v°-167r° BPY : 1
	Éditions	AL-ḤİBŞİ 1984 (p. 57-65) & AL-ḤİBŞİ 1987 (p. 61-70)
al-Iriyānī, Maḥmūd b. Ḥusayn b. ‘Abdallāh (m. 1331/1912)	« Mufāḥara bayn Ġibla wa Ibb »	
	Nombre d'exemplaires	/
	Bibliothèques	/
	Éditions	AL-ḤİBŞİ 1987 (p. 475-479)
Işāq, Ismā‘īl b. ‘Alī b. Aḥmad (m. ?)	« Maqāma ra’īs al-mahā ma‘ sulṭān al-ḥamām »	
	Nombre d'exemplaires	/
	Bibliothèques	/
	Éditions	AL-ḤİBŞİ 1987 (p. 261-286)
	« Mufāḥara bayn al-qurṭ wa al-‘iqd »	
	Nombre d'exemplaires	/
	Bibliothèques	/
	Éditions	AL-ḤİBŞİ 1987 (p. 287-296)

al-Mağīd al-Yamanī, Tāğ al-Dīn ‘Abd (m. 743/1342)		« Ġawhar al-fard fī munāzarat al-narğis wa al-ward »
	Nombre d'exemplaires	1
	Bibliothèques	DMoc : 1 Ms. N° : 3037 (section mélanges), f° 55r°-58r°
	Éditions	AL-NUWAYRĪ 1923 (vol. 11, p. 207-213.)
		« Mufāḥara bayn al-šama‘dān wa al-qandīl »
	Nombre d'exemplaires	1
	Bibliothèques	BL : 1 Ms. N° : ADD 9562(3), f° 156v°-159r°
	Éditions	AL-ḤIBŠĪ 1984 (p. 15-22) AL-ḤIBŠĪ 1987 (p. 13-19) & AL-NUWAYRĪ 1923 (p. vol. 1, p. 124-129)
al-Mas‘ūdī al-Yamanī, ‘Abdallāh (XVI^e siècle)		« Maqāma ḡahabiyya »
	Nombre d'exemplaires	1
	Bibliothèques	OS : 1 Ms. N°: codex Glaser n° 166 (f° 10v°-14v°)
	Éditions	/
		« Maqāma zaharawiyya »
	Nombre d'exemplaires	1
	Bibliothèques	OS : 1 Ms. N°: codex Glaser n° 166 (f° 14v°-28r°)
	Éditions	/

	« Maqāma ṣan‘āniyya qatī‘iyya »
Nombre d’exemplaires	2
Bibliothèques	OS : 2 Ms. N° : codex Glaser n° 166 (f° 28r°-46v°) & (f° 51r°-67r°)
Éditions	/
	« Maqāma ‘azabiyya »

Nombre d’exemplaires	1
Bibliothèques	OS : 1 Ms. N° : codex Glaser n° 166 (f° 46v°-51r°)
Éditions	/

	« Maqāma manṣūriyya »
Nombre d’exemplaires	1
Bibliothèques	OS : 1 Ms. N° : codex Glaser n° 166 (f° 67r°-73v°)
Éditions	/

al-Miḥḍār, Aḥmad b. Muḥammad (m. 1304/1886)	« Maqāma ḍamm al-duniyā »
Nombre d’exemplaires	1
Bibliothèques	BPY : 1
Éditions	AL-ḤIBŠĪ 1984 (p. 383-410) & AL-ḤIBŠĪ 1987 (p. 439-463)

al-Mihtār, Aḥmad b. Muḥammad (m. 1304/1886)		« Tanbīh al-aṣḥāb maqāma fī al-‘aṣīd »
	Nombre d'exemplaires	/
	Bibliothèques	/
	Éditions	SERJEANT 1951
al-Mu‘allimī, Aḥmad b. Muḥammad (m. 1278/1861)		« Tarwīḥ al-awqāt fī al-munāẓara bayn al-qahwa wa al-qāt »
	Nombre d'exemplaires	4
	Bibliothèques	DMoc : 2 Ms. N° : 3037, f° 48 v°- 54 v° Ms. N° : 3331, f° 78 r°-87 r° AMBR : 1 Ms. N° : 496/iii, f° 29v°-33v° BPY : 1
	Éditions	AL-ḤIBŠĪ 1984 (p. 329-355) & AL-ḤIBŠĪ 1987 (p. 357-378)
		« Šakwā ‘Atama »
	Nombre d'exemplaires	1
	Bibliothèques	BPY : 1
	Éditions	AL-ḤIBŠĪ 1987 (p. 379-386)
al-Mu‘allimī, ‘Umar b. ‘Abdallāh (m. 1178/1764)		« Mufāḥara bayn al-ṭawr wa al-ḥimār »
	Nombre d'exemplaires	1
	Bibliothèques	BPY : 1
	Éditions	AL-ḤIBŠĪ 1984 (p. 303-310) & AL-ḤIBŠĪ 1987 (p. 349-356)
al-Mutawakkil, ‘Abd Allāh b. ‘Alī (m. 1017/1608)		« Maqāma ‘uṣfuriyya »

	Nombre d'exemplaires	1
	Bibliothèques	DMor : 1 Ms. N°: 1830, ff. 141-146.
	Éditions	AL-ḤIBŠĪ 1987 (p.)
al-Nağrī, Muḥammad b. Abī al-Qāsim (m.874/1469)		« Kāšifa al-ġumma fī al-mufāḥara bayn al-naḥla wa al-karma »
	Nombre d'exemplaires	2
	Bibliothèques	DMoc : 1 Ms. N° : 3006 (mélanges), f° 1 r°-4 r° BPY : 1
	Éditions	AL-ḤIBŠĪ 1984 (p. 23-39) & AL-ḤIBŠĪ 1987 (p. 21-34)
Qāḍī, ‘Afīf b. al-Habba (XVIII^e s.)		« Musāmarat al-rifāq fī munāẓara al-qāt wa al-tunbāq »
	Nombre d'exemplaires	1
	Bibliothèques	DMoc : 1 Ms. N°: 2388, f° 75 r°-84 r°
	Éditions	AL-ḤIBŠĪ 1984 (p. 257-275) & AL-ḤIBŠĪ 1987 (p. 297-313)
al-Qāra, Aḥmad b. Ḥusayn Šaraf al-Dīn (m. 1280/1863)		« Fākihat al-ḥarīf li-kull adīb ẓarīf »
	Nombre d'exemplaires	1
	Bibliothèques	VAT : 1 Ms. N° : 961/1, ff. 74-75
	Éditions	AL-ḤIBŠĪ 1987 (p. 387-398)
al-Riğāl, ‘Alī b. Šāliḥ b. Abī (m. 1135/1722)		« Ṭirāz al-muḍḥab fī qiṣṣat al-maḍḥab » (Maqāmāt al-masāğid)

	Nombre d'exemplaires	2
	Bibliothèques	DMoc : 2 Ms. N° : : 2309 (section adab), f° 27 v°- 32 r° Ms. N° : 2330, ff. 321-344 (<i>dīwān</i> d'al-Ḥafanġī)
	Éditions	AL-ḤIBŠĪ 1984 (p. 79-96) & AL-ḤIBŠĪ 1987 (p. 95-112)
		« Mufāḥara bayn al-šam'a wa al-sirāġ »
	Nombre d'exemplaires	1
	Bibliothèques	BPY : 1
	Éditions	AL-ḤIBŠĪ 1984 (p. 97-101) & AL-ḤIBŠĪ 1987 (p. 121-125)
	Ša'bān b. Salīm b. 'Uṭmān (m. 1149/1736)	« al-Kalima al-muḥkama fī al-mufāḥara bayn al-ḥurra wa al-ama »
	Nombre d'exemplaires	4
	Bibliothèques	DMoc : 1 Ms. N° : 3164, f° 42 v°-48 r° AMBR : 2 Ms. N° : 100/ii, f° 39r°-42v° Ms. N° : 535/ii, f° 26r°-30v° BPY : 1
	Éditions	AL-ḤIBŠĪ 1984 (p. 143-154) AL-ḤIBŠĪ 1987 (p. 161-172) & KAHL 1986 (p. 110-149; édition critique avec traduction en allemand)
	Šaybān, 'Abd al-Qādir b. 'Umar b. Mubārak (m. 1342/1923)	« Kitāb al-baṣṭ wa al-salwa lil-muḥāwara mā bayn al-šāy wa al-qahwa »
	Nombre d'exemplaires	/

	Bibliothèques	/
	Éditions	SERJEANT 1951 (p. 38-53)
al-Šāmī, ‘Abd Allāh b. Ḥusayn (m. 1120/1708)		« Mā ġarā bayn masġid al-Šiyād wa masġid Qāriš min masāġid Bi’r al-‘Azab »
	Nombre d’exemplaires	2
	Bibliothèques	DMoc : 2 Ms. N° : 2329, f° 152r°-156v° (<i>dīwān</i> d’al-Ḥafanġī) Ms. N° : 2330, ff. 314-320 (<i>dīwān</i> d’al-Ḥafanġī)
	Éditions	AL-ḤIBŠĪ 1984 (p. 231-236) & AL-ḤIBŠĪ 1987 (p. 253-260)
al-Wazīr, ‘Abd Allāh b. ‘Alī (m. 1147/1734)		« Aqrāṭ al-ḡahab fī al-mufaḥhara bayn al-Rawḡa wa Bi’r al-‘Azab »
	Nombre d’exemplaires	3
	Bibliothèques	DMoc : 2 Ms. N° : 3/2364, f° 219 v°-265 r° Ms. N° : 2365 f° 15v°-42r° UL : 1 Ms. N° : Or. 2377-Ar. 1735, f° 1r°-10r°
	Éditions	AL-WAZĪR 1986 AL-ḤIBŠĪ 1984 (p. 103-141) & AL-ḤIBŠĪ 1987 (p. 127-160)
al-Wazīr, Ibrāhīm b. Muḥammad (m. 914/1508)		« Maqāma manẓariyya »
	Nombre d’exemplaires	2
	Bibliothèques	BUL : 1 Ms. N°: OR. 2723-Ar. 2081, f° 1r°-4v°

		VAT : 1 Ms. N°: 1015/11, f°194r°-194v°
Éditions		AL-ḤIBŠĪ 1984 (p. 43-55) & AL-ḤIBŠĪ 1987 (p. 35-48)
		« Munāẓara bayn al-ḥaramayni al-muharramayni »
Nombre d'exemplaires		1
Bibliothèques		DMor : 1 Ms. N° : 21 (mélanges), ff. 61-78
Éditions		/
al-Zubayrī, al-Qāḍī al-Rašīd Aḥmad b. ‘Alī (m. 563/1167)		« Maqāma ḥuṣaybiyya »
Nombre d'exemplaires		1
Bibliothèques		DMor : 1 Ms. N° : 12 (mélanges), ff. 40-47
Éditions		/
Auteurs inconnus		« Mufāḥara bayn Ṭulā wa Kawkabān » (XVII ^e s.)
Nombre d'exemplaires		1
Bibliothèques		BL : 1 Ms. N° : Or. 3930/1, f° 2r°-6v°
Éditions		AL-ḤIBŠĪ 1987 (p. 113-119)
		« Dībāğ kasrā fī al-mufāḥara bayn Abī ‘Arīš wa al-Zahrā’ » (XVIII ^e s.)
Nombre d'exemplaires		1

Bibliothèques	BPY : 1
Éditions	AL-ḤIBŠĪ 1987 (p. 335-347)
	« Munāzara bayn Šibām wa Ṣan‘ā »
Nombre d'exemplaires	1
Bibliothèques	AMBR : 1 Ms. N° : 74 B/XII:b, f° 51r°
Éditions	/

Abréviations :

AMBR = Bibliothèque Ambrosienne à Milan.

BL = British Library.

BPY = Bibliothèques privées au Yémen.

BUL = Bibliothèque de l'Université de Leyde.

DMoc = Dār al-Maḥṭūṭāt à Sanaa (bibliothèque occidentale).

DMor = Dār al-Maḥṭūṭāt à Sanaa (bibliothèque orientale).

OS = Bibliothèque Nationale Autrichienne.

VAT = Bibliothèque Apostolique Vaticane.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

‘ABD AL-MAĞĪD AL-YAMANĪ, TĀĠ AL-DĪN, *al-Ğawhar al-fard fī munāẓara al-narġis wa al-ward*, Ms. N°: 3037, f° 55r°-58r°. (Dār al-Maḥtūtāt Sanaa).

‘ABD AL-MAĞĪD AL-YAMANĪ, TĀĠ AL-DĪN, *al-Mufāḥara bayn al-šama ‘dān wa al-qandīl*, Ms. N°: ADD 9562(3), f° 156v°-159r°. (British Library).

AL-AMĪR, QĀSIM B. YAḤYĀ, *Maqāma fī al-mufāḥara bayn al-ğurba wa al-iqāma*, Ms. N° : 3053 (mélanges), f° 59v°-68v°. (Dār al-Maḥtūtāt Sanaa).

AL-AMĪR AL-ŠAN‘ĀNĪ, MUḤAMMAD B. ISMĀ‘ĪL, *al-Mufāḥara bayn al-‘inab wa al-naḥl*, in *Dīwān Muḥammad b. Ismā‘īl al-Amīr*, Le Caire, Maṭba‘a al-Madanī, 1964, p. 341-344.

AL-‘ANSĪ, MUḤSIN B. ḤASAN, *al-Ziqq al-manfūḥ fī al-muqāwala bayn al-bayt wa al-ğūḥ*, in *al-Ḥibšī*, Abdallāh Muḥammad, *Mağmū‘ al-maqāmāt al-yamaniyya*, Sanaa, Maktaba al-Ğīl al-Ğadīd, 1987, p. 317-335.

BĀ ‘ABBŪD AL-‘ALAWĪ, ABŪ BAKR B. MUḤSIN, *al-Maqāmāt al-hindiyya*, Ms. N° : 2394, f° 1r°-42v° (Dār al-Maḥtūtāt Sanaa); DEL AR 1278, f° 1r°-149v° (British Library).

BĀ ‘ABBŪD AL-‘ALAWĪ, ABŪ BAKR B. MUḤSIN, *al-Maqāmāt al-naẓariyya*, ed. al-Ḥibšī ‘Abdallāh Muḥammad, Abu Dhabi, al-Mağma‘ al-Ṭaqāfī, 1998.

BARAKĀT, AḤMAD B. ‘ABDALLĀH, *Kitāb al-ḥubūb wa al-ṭimār, wa mā kāna baynahum min al-naẓm wa al-aš‘ār*, in Sergeant, R. B., *South Arabian Poetry, Prose and Poetry from Ḥaḍramawt*, London, Taylor’s Foreign Press, 1951, p. 1-14.

AL-DAHR AL-AHDAL, AḤMAD B. ‘ABD AL-RAḤMAN ŠĀ’IM, *Mufāḥara bayn al-azīb wa al-šimāl*, in *al-Ḥibšī*, Abdallāh Muḥammad, *Mağmū‘ al-maqāmāt al-yamaniyya*, Sanaa, Maktaba al-Ğīl al-Ğadīd, 1987, p. 421-426.

ĞUḤĀF AL-ḤUBŪRĪ, YAḤYĀ B. IBRĀHĪM, *Maqāma inqirād al-dawla al-mutawakkiliyya*, in *al-Ḥibšī*, Abdallāh Muḥammad, *Mağmū‘ al-maqāmāt al-yamaniyya*, Sanaa, Maktaba al-Ğīl al-Ğadīd, 1987, p. 71-80.

ĞUḤĀF AL-ḤUBŪRĪ, YAḤYĀ B. IBRĀHĪM, *Maqāma fī al-tašawwq ilā Ḥubūr*, in *al-Ḥibšī*, Abdallāh Muḥammad, *Mağmū‘ al-maqāmāt al-yamaniyya*, Sanaa, Maktaba al-Ğīl al-Ğadīd, 1987, p. 81-88.

AL-ḤAFANĠĪ, ‘ALĪ B. ḤASAN B. ‘ALĪ B. AL-ḤUSAYN, *al-Mufāḥara bayn al-Rawḍa wa Bi‘r al-‘Azab*, Ms. N° : 2327, f° 3r°-5r°; 2529 f° 16r°-18v°; 2330 ff. 214-220. (Dār al-Maḥtūtāt Sanaa).

AL-ḤAFANĠĠ, ‘ALĠ B. ḤASAN B. ‘ALĠ B. AL-ḤUSAYN, *al-Mufāḥara bayn al-‘ağā’iz wa al-banāt*, Ms. N° : 2327, f°14r°-16v°. (Dār al-Maḥṭūṭāt Sanaa).

AL-ḤIBŠĠ, ‘ABDALLĀH MUḤAMMAD, *Maqāmāt min al-adab al-yamanī*, Sanaa, Dār al-Yaman al-Kubrā, 1984.

AL-ḤIBŠĠ, ‘ABDALLĀH MUḤAMMAD, *Mağmū‘ al-maqāmāt al-yamaniyya*, Sanaa, Maktaba al-Ġīl al-Ġadīd, 1987.

AL-HINDĠ, IBRĀHĠM B. ŠALIḤ, *al-Munāzara fī mā waqa‘ bayn al-bunduq wa al-qaws*, Ms. N°: Or.2694 - Ar. 2052, f° 162v°-167r°. (Bibliothèque Université de Leyde).

AL-IRIYĀNĠ, MAḤMŪD B. ḤUSAYN B. ‘ABDALLĀH, *Mufāḥara bayn Ġibla wa Ibb*, al-ḤibšĠ, ‘Abdallāh Muḥammad, *Mağmū‘ al-maqāmāt al-yamaniyya*, Sanaa, Maktaba al-Ġīl al-Ġadīd, 1987, p. 475-479

AL-MAS‘ŪDĠ AL-YAMANĠ, ‘ABDALLĀH, *al-Maqāma al-ḍahabiyya*, Ms. N° : 166 codex Glaser, f° 10v°-14v°. (Bibliothèque Nationale Autrichienne).

AL-MAS‘ŪDĠ AL-YAMANĠ, ‘ABDALLĀH, *al-Maqāma al-zaharawiyya*, Ms. N° : 166 codex Glaser, f° 14v°-28r°. (Bibliothèque Nationale Autrichienne).

AL-MAS‘ŪDĠ AL-YAMANĠ, ‘ABDALLĀH, *al-Maqāma al-šan‘āniyya al-qatī‘iyya*, Ms. N° : 166 codex Glaser, f°28r°-46v°. (Bibliothèque Nationale Autrichienne).

AL-MAS‘ŪDĠ AL-YAMANĠ, ‘ABDALLĀH, *al-Maqāma al-‘azabiyya*, Ms. N° : 166 codex Glaser, f° 46v°-51r°. (Bibliothèque Nationale Autrichienne).

AL-MAS‘ŪDĠ AL-YAMANĠ, ‘ABDALLĀH, *al-Maqāma al-mansūriyya*, Ms. N° : 166 codex Glaser, f° 67r°-73v°. (Bibliothèque Nationale Autrichienne).

AL-MU‘ALLIMĠ, AḤMAD B. MUḤAMMAD, *Tarwīḥ al-awqāt fī al-munāzara bayn al-qahwa wa al-qāt*, Ms. N° : 3037, f°46v°-54v° ; 3331, f°78r°-87r°. (Dār al-Maḥṭūṭāt Sanaa); 496/III, f° 29v°-33v° (Bibliothèque Ambrosienne Milan).

AL-MU‘ALLIMĠ, ‘UMAR B. ‘ABDALLĀH, *al-Mufāḥara bayn al-tawr wa al-ḥimār*, in al-ḤibšĠ, ‘Abdallāh Muḥammad, *Mağmū‘ al-maqāmāt al-yamaniyya*, Sanaa, Maktaba al-Ġīl al-Ġadīd, 1987, p. 349-356.

AL-MUTAWAKKIL, ‘ABDALLĀH B. ‘ALĠ, *al-Maqāma al-‘uṣfuriyya*, Ms. N° : 1830, ff. 141-146. (Dār al-Maḥṭūṭāt Sanaa).

AL-NAĠRĠ, MUḤAMMAD B. ABĠ AL-QĀSIM, *Kāšifa al-ġumma fī al-mufāḥara bayn al-naḥla wa al-karma*, Ms. N° : 3006 (melanges), f° 1r°-4r°. (Dār al-Maḥṭūṭāt Sanaa).

QĀDĪ, 'AFĪF B. AL-HABBA, *Musāmarat al-rifāq fī munāzara al-qāt wa al-tunbāq*, Ms. N° : 2388, f° 75r°-84r°. (Dār al-Maḥtūtāt Sanaa).

AL-RİĞĀL, 'ALĪ B. ŞĀLIḤ B. ABĪ, *Mufāḥara bayn al-šam 'a wa al-sirāğ*, in al-Ḥibšī, 'Abdallāh Muḥammad, *Mağmū' al-maqāmāt al-yamaniyya*, Sanaa, Maktaba al-Ğīl al-Ğadīd, 1987, p. 121-125.

AL-RİĞĀL, 'ALĪ B. ŞĀLIḤ B. ABĪ, *Ṭirāz al-muḍḥab fī qişşat al-maḍḥab*, *Maqāmāt al-masāğid*, Ms. N° : 2309, f° 27v°-32r°; 2330, ff. 321-344. (Dār al-Maḥtūtāt Sanaa).

ŞA'BĀN, B. SALĪM B. 'UṬMĀN, *al-Kalima al-muḥkama fī al-mufāḥara bayn al-ḥurra wa al-ama*, Ms. N° : 3164, f° 42v°-48r° (Dār al-Maḥtūtāt Sanaa); 100/III, f° 39r°-42v° et 535/II, f° 26r°-30v° (Bibliothèque Ambrosienne Milan).

ŞAYBĀN, 'ABD AL-QĀDIR B. 'UMAR B. MUBĀRAK, *Kitāb al-baṣṭ wa al-salwa lil-muḥāwara mā bayn al-šāy wa al-qahwa*, in Serjeant, R. B., *South Arabian Poetry, Prose and Poetry from Ḥaḍramawt*, London, Taylor's Foreign Press, 1951, p. 38-53.

AL-WAZĪR, 'ABDALLĀH B. 'ALĪ, *Aqrāt al-ḍaḥab fī al-mufāḥara bayn al-Rawḍa wa Bi'r al-'Azab*, Ms. N° : 2365, f° 15v°-42r° (Dār al-Maḥtūtāt Sanaa); Or. 2377-Ar. 1735, f° 1r°-10r° (Bibliothèque Université de Leyde).

AL-WAZĪR, 'ABDALLĀH B. 'ALĪ, *Aqrāt al-ḍaḥab fī al-mufāḥara bayn al-Rawḍa wa Bi'r al-'Azab*, ed. al-Ḥibšī 'Abdallāh Muḥammad, Beyrouth, Dār al-yamaniyya lil-naşr wa al-tawzī', 1986.

AL-WAZĪR, IBRĀHĪM B. MUḤAMMAD, *al-Maqāma al-manẓariyya*, Ms. N° : Or. 2723-Ar. 2081, f° 1r°- 4v° (Bibliothèque Université de Leyde).

AUTEUR INCONNU (XVIII^e s.), *Dībāğ kasrā fī al-mufāḥara bayn Abī 'Arīş wa al-Zahrā*, in al-Ḥibšī, 'Abdallāh Muḥammad, *Mağmū' al-maqāmāt al-yamaniyya*, Sanaa, Maktaba al-Ğīl al-Ğadīd, 1987, p. 335-347.

AUTEUR INCONNU, *Munāzara bayn Şibām wa Şan 'ā*, Ms. N° : 74 B/XII:b, f° 51r° (Bibliothèque Ambrosienne).

SOURCES SECONDAIRES

Ouvrages en langue arabe :

AA.VV., *Muškil al-ğins al-adabī fī al-adab al-'arabī al-qadīm*, a' māl al-nadwa allatī nazzamahā qism al-'arabiyya min 22 ilā 24 afrīl 1993, Ğāmi'at al-ādāb wa al-funūn wa al-'ulūm al-insāniyya, Tunis, kulliyyat al-ādāb, Manouba, 1994.

'AĞĪNA, MUḤAMMAD, *Mawsū'a asāfīr al-'Arab*, 'an al-Ğāhiliyya wa dalālatihā, Bayrūt, Dār al-Farābī, 1994. 2 vol.

AL-AKWA', ISMĀ'IL B. 'ALĪ, *Mağmū' buldān al-Yaman wa qabā'ilihā*, Sanaa, Maktaba al-iršād, 2009. 2 vol.

'AMŠŪŠ, MAS'ŪD, « al-Maqāmāt al-yamaniyya », in *al-Ḥikma al-Yamaniyya*, n° 182, 1991, p. 18-36.

BĀ MAḤRAMA, 'ABDALLĀH AL-ṬAYYB, « Tārīḥ tağr 'Adan » in *Arabische Texte zur Kenntnis der Stadt Aden im Mittelalter: Abū Maḥrama's Adengeschichte nebst einschlägigen Abschnitten aus den Werken von Ibn al-Muğāwir, al-Ġanadī und al-Ahdal*, Uppsala, Almqvist & Wiksells, 1936.

ḤASAN, MUḤAMMAD RUŠDĪ, *Aṭar al-maqāmāt fī naš'a al-qišša al-miṣriyya al-ḥadīṭa*, Le Caire, al-Hay'a al-miṣriyya al-'amma lil-Kitāb, 1974.

AL-ḤASANĪ, YUSUF B. YAḤYA, *Nasmat al-saḥar*, Beyrouth, Dar al-mu'arriḥ al-'arabi, 1999.

AL-ḤIBŠĪ, 'ABDALLĀH MUḤAMMAD, *Ḥayāt al-adab al-yamanī fī 'aṣr banī Rasūl*, Sanaa, Manšūrāt wizāra al-i'lām wa al-ṭaqāfa, 1980.

AL-ḤIBŠĪ, 'ABDALLĀH MUḤAMMAD, *al-Adab al-yamani, 'aṣr ḥuruj al-atrak al-awwal min al-Yaman, 1045-1289 H., 1635-1879 M.*, Beyrouth, al-Dar al-Yamaniyya; Tawzi' Dar al-Manahil, 1986.

AL-ḤIBŠĪ, 'ABDALLĀH MUḤAMMAD, *Aw waliyyat yamaniyya fī al-adab wa al-ta'riḥ*, Beyrouth, al-Mu'assasa al-ḡam'iyya lil-dirāsāt wa al-našr wa al-tawzi', 1991.

AL-ḤIBŠĪ, 'ABDALLĀH MUḤAMMAD, *Maṣādir al-fikr al-islāmī fī al-Yaman*, Abou Dabi, al-Mağma' al-Ṭaqāfī, 2004.

KAḤḤĀLA, 'UMAR RIḌĀ, *Mu'ḡam al-mu'allifīn : tarāḡim muṣannifī al-kutub al-'arabiyya*, Damas, al-Maktaba al-'arabiyya, 1957-1961. 15 vol.

AL-MAQḤAFĪ, IBRĀHĪM AḤMAD, *Mu'ḡam al-buldān wa al-qabā'il al-yamaniyya*, Sanaa, Dār al-kalima, 1985.

AL-NUWAYRĪ, AḤMAD B. 'ABD AL-WAHHĀB, *Nihāyat al-arab fī funūn al-adab*, Le Caire, Dār al-kutub al-miṣriyya, 1923-98. 31 vol.

AL-ŠAHĀWĪ, MUḤAMMAD B. AL-QĀSIM, *Waṣf Šan'ā'*, Sanaa, Markaz al-faransī lil-dirāsāt al-yamaniyya, 1993.

ZABĀRA, MUḤAMMAD, *Našr al-'arf li-nubalā' al-Yaman ba'd al-alf*, Sanaa, Maktaba al-Ġīl al-Ġadīd, 2012.

ZIRIKLĪ, ḤAYR AL-DĪN, *al-A'lām: qāmūs tarāḡim li-ašhar al-riḡāl wa al-nisā' min al-'Arab wa al-musta'ribīn wa al-mustašriqīn*, Beyrouth, Dār al-'ilm lil-malāyīn, 1989, 8 vol.

Ouvrages en langues occidentales :

DOMAINE ARABO-MUSULMAN :

ALLEN ROGER, MICHAEL ASHLEY et RICHARDS DONALD SYDNEY, *Arabic Literature in the Post-Classical Period*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2006.

ALPAY TEKIN, GÖNÜL, « Rabī'īyyāt », in *Encyclopédie de l'Islam, nouvelle édition*, 1995, p. 369-372.

BETTINI, LIDIA, « Naḥr », in *Encyclopédie de l'Islam, nouvelle édition, supplément*, Leiden, Brill, 2007, p. 681-685.

BOSWORTH, CLIFFORD EDMUND, *The Mediaeval Islamic Underworld : the Banū Sāsān in Arabic Society and Literature*, Leiden, E.J. Brill, 1976.

BOTTÉRO, J., *Mésopotamie. L'écriture, la raison et les dieux*, Paris, 1987.

CASSARINO, MIRELLA, « Système, genres et mode dans la littérature arabe classique », in *Synergies Monde arabe*, n°6, 2009, p. 55-71.

CHEIKH-MOUSSA, A., « Considérations sur la littérature d'adab. Présence et effets de la voix et autres problèmes connexes », in *al-Qantara*, XXVII 1, 2006, p. 25-62.

COLIN, G. S., « Abḍjad », in *Encyclopédie de l'Islam, nouvelle édition*, Leiden, Brill, 1991, p. 100.

DANTHINE, HÉLÈNE, *Le palmier-dattier et les arbres sacrés dans l'iconographie de l'Asie occidentale ancienne*, Paris, P. Geuthner, 1937.

DEHEUVELS, LUC-WILLY, « Fiction, discours et généricité : autour de Ḥadīth 'Īsā Ibn Hishām d'al-Muwayliḥ et d'al-Ba 'th d'al-Manfalūṭi », in *Middle Eastern Literatures*, Vol. 13, n° 2, aout 2010, p. 141-151.

DUFOUR, JULIEN, *Huit siècles de poésie chantée au Yémen. Langue, mètres et formes du ḥumaynī*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2011.

FOULON, BRIGITTE, *Voir et décrire le paysage dans la poésie andalouse du XI^e siècle*, thèse de doctorat INALCO, Paris, 2005.

FOULON, BRIGITTE, *La poésie andalouse du XI^e siècle, voir et décrire le paysage*, Paris, L'Harmattan, 2011.

GARULO, TERESA. « Nawriyya », in *Encyclopédie de l'Islam, nouvelle édition*, Leiden, Brill, 1993, p. 1048-1049.

GEORGE, A. R., *The Babylonian Gilgamesh Epic*, Oxford, 2003, Tablette VII, p. 635-647.

GÉRIÈS, I. « al-mahāsin wa-l-masāwī », in *Encyclopédie de l'Islam, nouvelle édition*, Leiden, Brill, 1986, p. 1214-1217.

LAMBERT, JEAN, « Ṭarab », in *Encyclopédie de l'Islam, nouvelle édition*, Leiden, Brill, 1998, p. 227-228.

LEVI DELLA VIDA, G., « 'Udhra », in *Encyclopédie de l'Islam, nouvelle édition*, Leiden, Brill, 1993, p. 1041-1042.

AL-MAQDISĪ, IBN AL-ĠĀNIM, *Révélation des secrets des oiseaux et des fleurs*, Paris, Éd. du Rocher, 1990.

MASSON, DENISE (trad.), *Le Coran ; introduction, traduction et notes par Denise Masson*, Paris, Gallimard, 1980, 2 vol.

MONTGOMERY, J.E., « Al-Ṣanawbarī », in *Encyclopédie de l'Islam, nouvelle édition*, 1996, p. 8-9.

MONTGOMERY WATT, W., « Iram », in *Encyclopédie de l'Islam, nouvelle édition*, Leiden, Brill, 1990, p. 1303.

MORABIA, A., « Recherches sur quelques noms de couleur en arabe classique » in *Studia Islamica*, n° 21, 1964, p. 61-99.

PEDERSEN, J., « Minbar », in *Encyclopédie de l'Islam, nouvelle édition*, Leiden, Brill, 1990, p. 74-77.

PELLAT, CHARLES, « Muḍjūn », in *Encyclopédie de l'Islam, nouvelle édition*, Leiden, Brill, 1993, p. 306.

RIPPIN, A., « Sidrat al-Muntahā », in *Encyclopédie de l'Islam, nouvelle édition*, Leiden, Brill, 1997, p. 572.

SCHOELER, G., « Zahriyyāt », in *Encyclopédie de l'Islam, nouvelle édition*, Leiden, Brill, 2005, p. 433-437.

SERJEANT, R. B., *South Arabian Poetry, Prose and Poetry from Ḥaḍramawt*, London, Taylor's Foreign Press, 1951.

SOUDAN, FRÉDÉRIQUE, *Le Yémen Ottoman : d'après la chronique d'al-Mawza 'ī*, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale, 1999.

TOELLE, H., ZAKHARIA, K., *A la découverte de la littérature arabe, du VI^e siècle à nos jours*, Paris, Flammarion, 2003.

TOELLE, HEIDI, *Le Coran revisité : le feu, l'eau, l'air et la terre*, Damas, Institut français de Damas, 1999.

TOELLE, HEIDI, « Les quatre éléments dans le « Coran » : l'Au-delà », in *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 13, Limoges, PULIM, 1991.

VALLET, ÉRIC, *Pouvoir, commerce et marchands dans le Yémen rasūlide (626-858/1229-1454)*, thèse de doctorat d'histoire sous la direction de Françoise Micheau, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2006, 2 vol.

WAGNER, MARC, *Like Joseph in Beauty, Yemeni Vernacular Poetry and Arab-Jewish Symbiosis*, Leiden, Boston, Brill, 2009.

WIET, GASTON, *Introduction à la littérature arabe*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1966.

Études sur la *maqāma* :

ALLEN, ROGER, « Literary History and Generic Change : the Example of the Maqāma », in *Studies in Honour of Clifford Edmund Bosworth*, Leiden, Brill, Ian Richard Netton, 2000, vol.1, p. 3-14.

BEESTON, A.F.L., « The Genesis of the Maqāmāt Genre », *Journal of Arabic Literature*, n°2, 1971, p.1-12.

BLACHÈRE, RÉGIS, « Étude sémantique sur le nom maqāma », in *Analecta*, Damas, Institut français de Damas, 1975, p. 61-67.

BLACHÈRE, RÉGIS ET MASNOU PIERRE, *Maqāmāt (Séances), choisies et traduites de l'arabe avec une étude sur le genre*, Paris, Klincksieck, 1957.

BROCKELMANN, C. ET PELLAT, CH., « Maqāma », in *Encyclopédie de l'Islam, nouvelle édition*, Leiden, Brill, 1993, p. 105-113.

DE LA GRANJA, FERNANDO, *Maqāmas y risālas andaluzas*, Madrid, Instituto Hispano-Arabe de Cultura, 1976.

GELDER, GEERT JAN VAN GELDER. « Four Perfumes of Arabia, a Translation of al-Suyūṭī's al-Maqāma al-Miskiyya », in *Res Orientales* XI, 1998, p. 203-212.

HÄMEEN-ANTTILA, JAAKKO, « From East to West : the Transmission of Maqāmas and Other Narrative Material », *Orientalia Suecana*, 1994-1995, vol. 43-44, p. 105-113.

HÄMEEN-ANTTILA, JAAKKO, « The Early Maqāma Towards Defining a Genre », *Asiatische Studien Etudes Asiatiques*, 1997, vol. 51, n° 2, p. 577-599.

HÄMEEN-ANTTILA, JAAKKO, « Al-Hamaḍānī and the early history of the maqāma », in *Philosophy and Arts in the Islamic World*, Leuven, Department Orientalistiek (coll. « Orientalia Lovaniensia Analecta »), 1998, p. 83-96.

HÄMEEN-ANTTILA, JAAKKO, *Maqāma : a History of a Genre*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2002.

HÄMEEN-ANTTILA, JAAKKO, « An Old-Fashioned Genre - Maqāma in the 18th Century », in *Rocznik Orientalistyczny*, 2012, n° 65/2, p. 5-12.

JAREER, ABU-HAIDAR, « Maqāmāt Literature and the Picaresque Novel », in *Journal of Arabic Literature*, 1974, n° 5, p. 1-10.

KILITO, ABDELFAṬTAH, « Le genre “Seance” : une introduction », in *Studia Islamica*, 1976, n°43, p. 25-51.

KILITO, ABDELFAṬTAH, *Les Séances : récits et codes culturels chez Hamadhānī et Ḥarīrī*, Paris, Sindbad, 1983.

MATTOCK, J.N., « The Early History of the Maqāma », in *Journal of Arabic Literature*, 1984, n° 15, p.1-18.

MOREH, SHMUEL, « Ḥikaya and Literary Genre : Maqāma and Risāla », in *Live Theatre and Dramatic Literature in the Medieval Arab World*, New York, New York University Press, 1992, p.104-121.

NEMAH, H. « Andalusian Maqāmāt », in *Journal of Arabic Literature*, 1974, n° 5, p. 83-92.

SAITTA, GIANLUCA, « Le genre séance au Yémen entre tradition et innovation : les *Maqāmāt hindiyya* d’Abū Bakr b. Muḥsin Bā ‘Abbūd al-‘Alawī (XVIII^e siècle) », in *Arabian Humanities* [en ligne], n°3, 2014.

SILVESTRE DE SACY, ANTOINE-ISAAC, *Les séances de Harīrī publiées en arabe avec un commentaire choisi*, Paris, Imprimerie Royale, 1822.

TARCHOUNA, MAHMOUD, *Les Marginaux dans les récits picaresques arabes et espagnols*, Tunis, Université de Tunis, 1982.

ZAKHARIA, KATIA, « Al-maqāma al-biṣriyya », in *Arabica*, 1990, n° 37/3, p. 251-290.

ZAKHARIA, KATIA, « Norme et fiction dans la genèse des *maqāmāt* d’al-Ḥarīrī », in *Bulletin d’Études Orientales*, 1994, XLVI, p. 217-231.

ZAKHARIA, KATIA, « Intempérance, transgression et relation à la langue dans les *Maqāmāt* d'al-Ḥarīrī », in *Arabica*, 1994, n° 41/2, p. 198-213.

ZAKHARIA, KATIA, *Abū Zayd Al-Sarūḡī, imposteur et mystique : relire les maqāmāt d'al-Ḥarīrī*, Institut français d'études arabes, Damas, 2000.

ZAKHARIA, KATIA, « Al-Wahrānī, auteur de maqāmas », in *Arabica*, 2002, n° 49/4, p. 403-428.

ZAKHARIA, KATIA, « Aḥmad Fāris al-Šidyāq, auteur de *Maqāmāt* », in *Arabica*, 2005, n° 52/4, p. 496-521.

ZAKHARIA, KATIA, « Ibn al-Šayqal al-Jazarī, auteur de *Maqāmāt* », in *Synergies Monde Arabe*, 2009, n° 6, p. 73-89.

Études sur la *munāẓara*, la *mufāḥara* et la *risāla* :

ARAZI, A., ET BEN SHAMMAY, H., « *Risāla* », in *Encyclopédie de l'Islam, nouvelle édition*, 1994, p. 549-557.

HÄMEEN-ANTTILA, JAAKKO, « The Essay and the Debate (*al-Risāla* and *al-Munāẓara*) », in Allen R. et Richards D. S., *Arabic Literature in the Post-Classical Period*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2006, p. 134-145.

HEINRICHS, WOLFHART, « Rose Versus Narcissus, Observations on an Arabic Literary Debate » in Reinink, G. J. et Vanstiphout, H. L. J., *Dispute Poems and Dialogues in the Ancient and Medieval Near East : Forms and Types of Literary Debates in Semitic and Related Literatures*, Leuven, Department Orientalistiek (coll. « Orientalia Lovaniensia analecta »), 1991, 179-198.

KAHL, OLIVER, « Al-Mufāḥara baina l-ḥurra wal-ama. Ein Beitrag zur jemenitischen Rangstreitliteratur des 17./18. Jahrhunderts », in *Die Welt des Orients*, 1986, vol. 17, p. 110-149.

MASSÉ, HENRI, « Du genre littéraire “débat” en arabe et en persan », in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1961, n°2, (coll. « Université de Poitiers C.E.S.C.M. »), p. 137-147.

REININK, GERRIT JAN et VANSTIPHOUT H. L. J., *Dispute Poems and Dialogues in the Ancient and Medieval Near East : Forms and types of Literary Debates in Semitic and Related Literatures*, Leuven, Department Orientalistiek (coll. « Orientalia Lovaniensia analecta »), 1991.

SELLHEIM, R., « *Faḍīla* », in *Encyclopédie de l'Islam, nouvelle édition*, Leiden, Brill, 1965, p. 747-748.

VALLET, ÉRIC, « La vigne et le palmier. Identités provinciales et construction de l'État sous le sultanat rasūlide (VII^e-IX^e/XIII^e-XV^e siècles) », in *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, avril 2008, p. 1-13.

WAGNER, E., « Munāzara », in *Encyclopédie de l'Islam, nouvelle Edition*, Leiden, Brill, 1993a, p. 566-569.

WAGNER, E., « Mufākhara », in *Encyclopédie de l'Islam, nouvelle édition*, Leiden, Brill, 1993b, p. 311-312.

WAGNER, MARC, « The Debate Between Coffee and Qāt in Yemeni Literature », in *Middle Eastern Literatures*, vol. 8, n°2, Juillet 2005, p. 121-149.

Art et architecture au Yémen :

BOISSIÈRE, T. ET MARÉCHAUX, P., « Les jardins urbains », in Bonnenfant, Paul (dir. éd.), *Sanaa : architecture domestique et société*. Paris, CNRS Éditions, 2014, p. 44-57.

BONNENFANT, PAUL (dir. éd.), *Sanaa : architecture domestique et société*. Paris, CNRS Éditions, 2014.

BONNENFANT, PAUL, « La symbolique de la demeure », in Bonnenfant, Paul (dir. éd.), *Sanaa : architecture domestique et société*. Paris, CNRS Éditions, 2014, p. 522-551.

LAMBERT, JEAN, « Le mafrağ et le maqyal, rite social et poétique de l'espace », in Bonnenfant, Paul (dir. éd.), *Sanaa : architecture domestique et société*. Paris, CNRS Éditions, 2014, p. 154-163.

Études sur l'astronomie, la météorologie, la botanique et l'agriculture :

A. KING, DAVID, *Mathematical Astronomy in Medieval Yemen*, American Research Center in Egypt, 1983.

ARENDONK, C. ET CHAUDHURI, K. N., « Ḳahwa », in *Encyclopédie de l'Islam, nouvelle édition*, Leiden, Brill, 1978, p. 469-475.

FORCADA, M., « Rīḥ », in *Encyclopédie de l'Islam, nouvelle édition*, 1994, p. 544-545.

HEHMEYER, INGRID, « Un traité manuscrit d'astronomie populaire en arabe, XVI^e siècle », in *Chroniques du Manuscrit du Yémen* [en ligne], n°2, 2006.

KRUK, REMKE, « Nabāt », in *Encyclopédie de l'Islam, nouvelle édition*, Leiden, Brill, 1993, p. 833-835.

KRUK, REMKE, « Sidr », in *Encyclopédie de l'Islam, nouvelle édition*, Leiden, Brill, 1997, p. 571.

KUNITZSCH, P., « al-Manāzil », in *Encyclopédie de l'Islam, nouvelle édition*, Leiden, Brill, 1991, p. 358-360.

NIGEL HEPPER, F., FRIIS, I., *The Plants of Pehr Forsskal's "Flora Aegyptiaco-Arabica", Collected on the Royal Danish Expedition to Egypt and the Yemen 1761-63*, Kew, Royal Botanic Gardens, in association with the Botanical Museum, Copenhagen, 1994.

PELLAT, CHARLES, « Anwā' », in *Encyclopédie de l'Islam, nouvelle édition*, Leiden, Brill, 1960, p. 538-540.

WOOD, J.R.I., *A Handbook of the Yemen Flora*, Kew, Royal Botanic Gardens, 1997.

VARISCO, DANIEL MARTIN, « The rain periods in pre-islamic arabia », in *Arabica*, n° 34, fascicule 2, juillet 1987, p. 251-266.

VARISCO, DANIEL MARTIN, « The Agricultural Marker Stars in Yemeni Folklore », in *Asian Folklore Studies*, vol. 2, 1993, p. 119-142.

VARISCO, DANIEL MARTIN, *Medieval Agriculture and Islamic Science, The Almanac of a Yemeni Sultan*, Seattle, University of Washington Press, 1994.

VARISCO, DANIEL MARTIN, *Medieval Folk Astronomy and Agriculture in Arabia and the Yemen*, Great Yarmouth, Norfolk, Ashgate Variorum Collected Studies, 1997.

DOMAINE MÉDIÉVAL :

FRITZ, JEAN-MARIE, *Paysages sonores du Moyen-Age*, Paris, Editions Champion, 2000.

PASTOUREAU, MICHEL, *Une histoire symbolique du Moyen-Âge occidental*, Paris, Edition du Seuil, 2004.

HISTOIRE ET CRITIQUE LITTÉRAIRE SUR LE PAYSAGE :

CAUQUELIN, ANNE, *L'invention du paysage*, Paris, Puf, 2000.

COLLOT, MICHEL, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005.

CORBIN, ALAIN, *L'homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001.

ANALYSE LITTÉRAIRE, POÉTIQUE :

AUBRIT, JEAN PIERRE, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 1997.

DUCROT, OSWALD, et TODOROV TZVETAN, « Genres littéraires », in *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 193-201

ECO, UMBERTO, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.

FROMILHAGUE, C., SANCIER-CHATEAU, A., *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Armand Colin, 2006.

GENETTE, GÉRARD, *Figure III*, Paris, Editions du Seuil, 1978.

GENETTE, GÉRARD, et AA. VV., *Théorie des genres*, Paris, Editions du Seuil, 1986.

GENETTE, GÉRARD, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987.

HAMON, PHILIPPE, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 2008.

HOEK, LEO H., *La marque du titre, dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, Mouton, 1998.

JAUSS, HANS-ROBERT, « Littérature médiévale et théorie des genres », in *Poétique*, n°1, 1970, p. 79-101.

REUTER, YVES, *L'analyse du récit*, Paris, Armand Colin, 2009.

RYNGAERT, JEAN-PIERRE, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004.

SCHAEFFER, JEAN-MARIE, « Du texte au genre », in Genette, G., *Théorie des genres*, Paris, Editions du Seuil, 1986. p. 179-205.

SCHAEFFER, JEAN-MARIE, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Editions du Seuil, 1989.

SCHOLES, ROBERT, « Les modes de la fiction », in *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 77-88.

WELLEK, RENÉ, ET AUSTIN WARREN, « Les genres littéraires », in *La théorie littéraire*, Paris, Seuil, 1971, p. 318-335.

OUTILS DE TRAVAIL :

BROCKELMANN, C., *Geschichte der arabischen Literatur*. I-II + Supplementbande I-III, Leiden, Brill, 1936-1944.

LEVI DELLA VIDA, GIORGIO, *Elenco dei manoscritti arabi islamici della Biblioteca Vaticana: Vaticani Barberiniani, Borgia, Rossiani*, Citta del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1935.

LEVI DELLA VIDA, GIORGIO, *Secondo elenco dei manoscritti arabi islamici della Biblioteca Vaticana*, Citta del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1965.

AL-MALĪH, M.S., ‘AYSAWĪ A. M., *Fihris al-Maḥṭūṭāt al-Yamaniyya li-dār al-Maḥṭūṭāt wa al-Maktaba al-ġarbiyya bil-ġāmī‘ al-kabīr Ṣan‘ā’*, Qom, Maktaba Samāḥa Ayatullāh al-‘Uzma al-Mar‘aṣī al-Naḡāfī al-Kubrā, 2005, 2 vol.

MINGANA, A., *Catalogue of the Arabic Manuscripts in the John Rylands Library at Manchester*, Manchester, University Press, 1934.

LOFGREN, O., TRAINI, R., *Arabic Manuscripts in the Biblioteca Ambrosiana*, Milano, Neri Pozza Editore, 1975-1995. 3 vol.

PIAMENTA, MOSHE, *Dictionary of Post-Classical Yemeni Arabic*, Leiden, New York, Brill, 1990. 2 vol.

AL-RAQĪHĪ, A.A.R., AL-ḤIBŠĪ A.M., *Fihris Maḥṭūṭāt al-Ġāmī‘ al-Kabīr*, Sanaa, wizārat al-awqāf wa al-iršād, 1984. 4 vol.

REGOURD, ANNE (dir. éd.), *Catalogue cumule des bibliothèques de manuscrits de Zabīd*, Sanaa, Centre français d’archéologie et de sciences sociales, Fonds social de développement, 2006. 2 vol.

RIEU, C., *Supplement to the Catalogue of the Arabic Manuscripts in the British Museum*, London, British Museum Library, 1894.

STOCKS, P., *Subjet-Guide to the Arabic Manuscripts in the British Library*, London, The British Library, 2001.

WITKAM, J. J., *Inventory of the Oriental Manuscripts of the Library of the University of Leiden*, Leiden, Ter Lugt Press, 2008.