

Aspects stylistiques d'une version arabe

du *Majnûn*

La légende du *Majnûn* a inspiré de nombreux auteurs arabes et persans, et en particulier des mystiques tels que Nizâmi, Chirâzi, Dahlaoui et Djâmi, mais aussi Louis Aragon qui a publié *Le Fou d'Elsa* en 1963. Nous devons l'une des versions conformes à la structure initiale de ce conte au prince des poètes arabes (*Amîr al chu'arâ'*) Ahmad Chawqi (1868 – 1932). Cet écrivain égyptien fait preuve d'une parfaite connaissance de la langue et de la culture arabes. Il est influencé également par la littérature française qu'il a découverte en poursuivant ses études en France, et notamment par Racine et Lamartine. Son œuvre est d'une richesse et d'une diversité remarquables. Il publie, entre autres, des drames historiques en vers tels que *La Mort de Cléopâtre*, *Antar*, du nom d'un héros mythique, et *Majnûn Layla* (Le Fou de Layla).

Notre objectif est de donner au lecteur non arabophone une idée sur le schéma original du récit en question, de dégager des aspects saillants du texte d'Ahmad Chawqi et d'examiner certains procédés rhétoriques qu'il utilise.

Mais commençons, tout d'abord, par un résumé de ce conte :

Fils d'un riche et puissant seigneur, Qays aime Layla, une jeune fille qui mène avec lui les bêtes aux champs. Dès lors, on ne parle plus que des deux tourtereaux. Mais Qays est fort agité. Pendant la prière, alors que les fidèles regardent dans la direction de la Mecque, Qays tourne la face du côté de la maison de Layla. Il commence aussi à chanter des poèmes exaltant la beauté de sa bien-aimée. Il commet ainsi l'irréparable : les parents de Layla ne peuvent tolérer que l'on parle en public de leur fille, que l'on décrive son corps en la nommant. Ils refusent de lui accorder sa main.

Qays mène désormais une vie de vagabond banni errant inlassablement à travers le désert et chantant des vers poignants que récitent hommes, femmes, enfants et vieillards. Son père le conduit à la Mecque dans l'espoir de le guérir. Mais Qays prie Dieu d'attiser sa flamme davantage. Puis il regagne le désert où il s'entoure de bêtes fauves et s'adresse à une montagne, Jabal al Tawbad, devenue depuis lors fort célèbre, lui confiant son désarroi et sa peine.

De son côté, Layla compose des vers en espérant apaiser sa souffrance. Mais son père la marie avec un autre homme. Comme elle ne veut pas de son époux, le mariage ne sera pas consommé. Les deux amants finiront par mourir de chagrin.

Il convient peut-être d'ajouter que Ahmad Chawqi situe l'action, comme la

plupart de ses prédécesseurs, en Arabie, au VII^e siècle, alors que Louis Aragon la transfère en Andalousie, et plus précisément à Grenade sous le règne de Boabdil, dernier monarque musulman, autrement dit à la fin du XV^e siècle. L'œuvre du poète égyptien publiée en 1916, est une tragédie en vers, tandis que celle d'Aragon, éditée en 1963, se présente sous forme d'un long poème épique portant sur la patrie trahie et vendue. On sait, en effet, que l'auteur du *Fou d'Elsa* a été traumatisé par la défaite de la France en 1940. En outre, contrairement à Chawqi, Aragon fait souvent suivre ses vers de commentaires.

Dans sa pièce, le poète égyptien traite différents thèmes : amour, jalousie, solitude, nuit, rêve, ivresse, insomnie, folie, errance, souffrance et importance de la poésie. Au niveau du style, il recourt à l'impératif et à l'interrogation et manifeste un remarquable souci de symétrie, d'harmonie, de cadence (ML, p.113, 119), d'où l'emploi fréquent de structures ternaires (ML, p.77). Il exploite le caractère sémantique indéfini du mot, la nature approximative de ses frontières, la polysémie (*ichtirāk*) et la synonymie (*tarâduf*) ainsi que la capacité des termes employés à prendre des sens nouveaux. Le vocabulaire devient ainsi une structure fluctuante où les unités changent aisément de sens (*ma'nâ*). Le poète fait également usage de diverses figures que nous proposons de passer en revue : métaphores, métonymies, synecdoques, répétitions, anaphores, antithèses et hyperboles.

Mises en parallèle, analogies et métaphores

Les similitudes abondent dans le texte de Chawqi. Elles établissent des correspondances et des amplifications. Ainsi, en évoquant Layla, Qays se compare à un idolâtre :

Je tournais autour d'elle / *tel* un païen autour de son idole (97)

Il se plaint des proches de sa bien-aimée :

Crois-moi Layla, les tiens sont *plus cruels que* les loups
Ils plongent leurs griffes et leurs crocs dans mon corps

Il leur préfère les endroits où il peut rencontrer Layla :

Tout espace autour de toi est ma demeure
Tout lieu où tu évolues est ma patrie (101)

Le sens des mots est ainsi transfiguré, ce qui produit des visions et engendre des métamorphoses. Les objets évoqués changent alors d'essence et de forme, et le monde acquiert de nouvelles apparences.

Qays invite son amante à vivre et à se conduire comme les oiseaux :

Viens joindre tes lèvres aux miennes
Ne vois-tu pas *les oiseaux* unir leurs becs (113)

Mais même Layla se plaint de ses parents qui sont eux-mêmes victimes des traditions pesantes écrasant les individus, et en particulier, les amoureux et les poètes :

Comme nos parents, nous sommes immolés
Sacrifiés aux mœurs et aux chimères
Ils m'ont donnée à un homme que je ne peux aimer
Nous vivons dans la même maison
Mais nous sommes tellement différents
Mon foyer est ma prison
Une geôle que je n'ai point méritée
Mon foyer est un mausolée
Renfermant deux corps discordants (102)

Nous voyons donc que, dans bien des cas, un rapport d'identité s'établit entre le comparant et le comparé, ce qui semble refléter les obsessions et les hallucinations des personnages. Par ailleurs, le poète recourt à la métaphore doublée d'une gradation.

Après la mort de Layla, les intimes et les voisins présentent leurs condoléances à Mahdi, le père de la défunte et non à Ward, son mari. L'un des amis de celui-ci lui chuchote à l'oreille :

Autant tu es généreux, Ward, *autant* les autres sont odieux (p. 111)
Ils consolent le père de Layla au lieu de soulager ta douleur
Regarde-les : ils sont *plus cruels que* jamais
Leurs traits trahissent l'aversion, et leur regard l'agression (p. 113)

La comparaison s'accompagne ici d'une antithèse témoignant d'une vision assez manichéenne. De même, on a le sentiment que tous ceux qui sont plus ou moins proches de Qays sont des êtres plutôt exceptionnels.

L'identification prend parfois l'aspect d'une personnification qui rend les objets capables de communiquer avec les hommes. C'est que le langage émotionnel crée un monde correspondant à notre subjectivité. Après le décès de son épouse, *Ward* (nom signifiant en arabe *fleurs*) se plaint des membres de sa tribu :

Se fiant aux apparences, ils se méprennent sur moi
Me prenant pour un ennemi de Qays,
Ils pensent que je lui ai volé Layla
Et que j'ai accru la peine des amants
Qu'ils interrogent sa tombe
S'ils veulent tout savoir en ce moment (113)

Par ailleurs, le Majnûn s'adresse à une montagne comme si elle pouvait comprendre ses propos. Il la prend à témoin, l'invite à se souvenir des moments de bonheur à la manière d'un Lamartine apostrophant *Le Lac*, avant de mettre en évidence, de façon poignante, l'aspect périssable des êtres et des choses et le divorce entre le réel et le monde intérieur du poète :

Je te salue, ô mont Tawbâd
Que Dieu veille sur notre enfance

Ici nous avons bercé l'amour à sa naissance
C'est toi qui nous as alimentés
Nous venions au lever et au coucher
Pour profiter à ton pied d'agréables moments
Nous avons laissé paître nos bêtes conjointement
Nous avons joué sur cette colline
Nous avons tracé sur le sable des signes
Mais le sable a tout couvert et le vent a tout emporté
Dans mon esprit, Layla reste une enfant
Dis-moi pourquoi tes pierres demeurent sourdes
Au moment même où mon désir devient ardent
Chaque fois que je suis venu
Evoquer l'enfance perdue
Je me suis aperçu
Que toute fraîcheur a disparu
Il se peut que sur toute la terre, un seul lieu compte
Il se peut que dans toute une vie, un seul moment importe (119)

Lamartine disait :

Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé.

et Aragon :

Rien n'est jamais acquis à l'homme ni sa force / Ni sa faiblesse ni son cœur.....

Là encore le poète égyptien file la métaphore (en arabe, *isti'ara murashaha*, littéralement : « emprunt infiltré »). Il donne une âme aux choses et manifeste son souci de symétrie et de cadence. Son personnage tente de communiquer avec le cosmos : vie personnelle et vie universelle peuvent s'entendre conjointement.

Dans la même pièce, Al Amaoui, le génie de Qays, assimile celui-ci à un aigle :

Tu as déjà pris le singulier chemin de la gloire.
Debout ! Crie de toutes tes forces le nom de Layla
Vante sa beauté
Oublie les mœurs et la pudeur
Debout ! Déploie tes ailes au-dessus du désert
Vole au-dessus des vallées, des ravins, des abîmes
Et viens te poser sur les cimes
Fais vibrer les cordes du génie
Au-dessus des palais et au milieu des camps
Mets les cœurs en harmonie
Et diffuse la beauté grâce au chant
Chante Layla, déclare ton amour
Révèle ta langue et dévoile ton désir ardent
Que vaut l'amour s'il demeure secret ?
La valeur d'une fleur se mesure à sa senteur (126)

Le dernier vers, qui se situe dans un fragment à caractère oratoire où l'anaphore occupe une place importante, constitue évidemment un cas de comparaison par juxtaposition (en arabe : *tachbîh dimnî*, littéralement : comparaison implicite).

En outre, on retrouve ici l'idée selon laquelle le génie serait une aptitude supérieure de l'esprit susceptible d'élever un individu au-dessus de la commune mesure et de le rendre capable de créations considérées comme extraordinaires, voire surhumaines par ses semblables.

Désespéré, Qays s'adresse, à la fin de la pièce, à une étendue de terre :

Ô terrain encaissé
Sois mon linceul, mon cercueil et ma dernière demeure
Rends à ma dépouille
les suprêmes honneurs (128)

La métaphore verbale (en arabe *isti'ara taba'iyya*), s'accompagne ici d'une énumération et d'une gradation.

Dans l'univers décrit, il n'y a presque pas de frontière entre les humains et les animaux, entre les êtres et les choses, ce qui contribue à créer un rapport d'identité et donne lieu à des métaphores. Cela relève parfois du merveilleux et du rêve où tout devient possible. Qays affirme :

J'ai vu *une gazelle* paître au milieu d'une prairie
Je me suis dit : *C'est Layla* (12)

Hind, un personnage féminin s'interroge :

Toutes les gazelles de la prairie seraient-elles amoureuses de Qays ? (14).

Les objets ne cessent de se métamorphoser. Pour Qays, « *le désert n'est que nuit, poésie et passion* » (19). Dans ce dernier vers, nous avons ce que les rhétoriciens arabes appellent *tachbih baligh*, comparaison éloquente, correspondant à la métaphore nominale dans le système rhétorique occidental.

Dans l'acte V de la pièce, le poète-dramaturge égyptien fait parler un groupe de djinns (démons) qui rendent hommage à Qays :

Enfants de l'enfer, nous brûlons d'ardeur
Notre père s'est révolté dans le ciel, nous nous révoltons sur terre
Satan est *l'ainé de Géhenne*, rendons hommage aux siens
Nous sommes le vent, le tonnerre et l'orage
Nous sommes les ténèbres épaisses et rampantes
Invisibles, nous entendons et voyons les hommes (77)

Là aussi la métaphore est suivie d'une antithèse.

L'un de ces djinns assimile Qays à un simple reflet :

A force de faiblir et de fondre / *Qays n'est plus qu'une ombre*

Les djinns manifestent une admiration sans bornes pour Qays. Ils semblent apprécier la poésie et l'amour beaucoup plus que les humains. Cela se traduit par divers transferts sémantiques à caractère hyperbolique :

Saluons le roi de l'amour et le prince des amoureux
Souhaitons-lui la bienvenue : il honore notre vallée (81)

Puis ils s'adressent à lui :

Ne crains rien, O *prophète de l'amour*
Tu aimes bien les oiseaux et les bêtes fauves

Pourquoi tu ne nous aimerais pas ? (85)

En revanche pour l'entourage de Qays, sa poésie est la cause de tous les malheurs. Ward, le mari de Layla accable Qays de reproches :

Ta poésie, Qays, est la *source de ma peine*
Ta poésie, Qays, est une dure épreuve pour Layla (98)
.....
Tu es l'être aimé et je suis le mari
Ayant tous heurté la destinée
Nous ne pouvons être unis
Un abîme nous désunit (100)

Mais parallèlement à l'identification, on relève de nombreux cas de dédoublements, de dualités chez Chawqi. Ainsi, le poète a une ombre qui acquiert le statut d'un véritable personnage nommé Zayyad (ML, p. 38). Il a également un génie qui s'appelle al Amaoui et qui interroge ses semblables :

Ne savez-vous pas que j'ai un ami parmi les hommes
Et que je fais ce que je veux de sa poésie ? (79)

Le poète ne composerait pas lui-même son oeuvre. Elle lui serait dictée. Il serait à la fois prophète et anti-prophète en raison de son caractère démoniaque. On cite souvent ce verset coranique plutôt sévère : « Les poètes sont suivis par les Errants. Ne vois-tu point qu'en chaque vallée ils divaguent et disent ce qu'ils ne font point ? » (XXVI, 224-226, Traduction de Régis Blachère). Ils sont condamnés autant que les sorciers. Or, la sorcellerie est revendiquée, revalorisée dans la pièce de Chawqi. L'un des djinns baptisé '*Asif*' (terme signifiant impétueux) parle (p. 80) de poète ensorceleur et d'ensorceleur poète¹.

D'autre part, Qays est irrité à la vue d'al Amaoui, son génie :

Je vois un voleur de poèmes sans vergogne
Il arrive, certes, qu'on rende siens des vers d'autrui
Mais jamais on ne pille toute l'œuvre d'un auteur !
Dis-moi qui tu es et comment tu as appris cette poésie
Qui est bien à moi et que je n'ai point énoncée ? (88)

On peut déceler ici un paradoxe, une anomalie. Gautier disait : « Les poètes sont ainsi. Leur plus beau poème est celui qu'ils n'ont pas écrit. ». Al Amawi répond à Qays :

Je suis celui qui te dicte parfois des poèmes
Je te hante et je t'inspire (88)

Qays paraît alors désorienté :

Y aurait-il, mon Dieu, deux Qays ?
Lequel de nous deux est poète ?
Al Amawi ou moi-même ?
Serions-nous ensorcelés ? (89)

Puis il constate : « Voilà un démon qui fait ce qu'il veut de ma langue ! (90).Le

poète ne serait donc pas maître de son art. Il serait hanté, ensorcelé. Mais déjà Socrate parlait de génie, de *voix* qui *lui dictait* toutes ses résolutions.

Le même démon défie Qays de composer un seul poème. Le poète se montre incapable de relever le défi. Il avoue alors son impuissance :

Tu règues sur ma poésie et mes sentiments
Mon esprit dépend de ta présence et de ton absence (92).

Synecdoques et métonymies

Quand Qays s'écrit « *Ma Layla, Layla de mon cœur* » (100), la synecdoque (en arabe *majâz musrsal*) renforcée par la répétition, témoigne ici du désir de s'approprier l'être aimé. Le poète demeure en effet inséparable de la femme qu'il chérit sans espoir. Puis Qays s'adresse à son propre cœur :

Que Dieu ait pitié de nous, *mon cœur* : ta Layla ne répond plus et la mienne n'entend guère. (124)

Certaines parties du corps revêtent une importance particulière. On assiste alors à une forme de focalisation reflétant parfois une certaine sensualité. En effet, des mots désignant des parties du corps semblent s'imposer sans répit à la conscience du poète en proie à des idées fixes. Après la mort de Layla, Qays se recueille sur sa tombe en prononçant ces vers :

Ici repose la *bouche* chaste et rieuse de Layla
Une bouche étincelante en dépit du malheur
Ici la terre inculte a enseveli des *yeux* enchanteurs
Ici s'achèvent la jeunesse, le doux espoir et la savoureuse détresse (124)

Mais à l'instar de la culture française, c'est surtout le cœur, considéré comme le siège des sentiments, qui est nommé pour désigner des personnes :

Lorsque *mon cœur* tourne autour d'elle, il devient plus fou encore
Il languit quand elle s'éloigne ; il paraît puéril quand elle s'approche (19/20)

Un jour Qays se rend chez Layla pour lui demander du feu. La jeune fille ordonne à sa servante de lui en fournir. Qays commence à chanter :

Layla vient de m'accorder une faveur
Serait-elle aussi obligeante envers *mon cœur* ? (22)

Après le mariage de Layla, le Majnûn demandera au mari :

Dis-moi pour l'amour de Dieu
As-tu serré Layla sur *ton sein* ?
L'as-tu embrassée sur *les lèvres* ?

Est-ce qu'elle t'a couvert de ses *cheveux*
Comme la rosée couvre la fleur ? (95)

Ward finit par répondre :

Oui, je l'ai embrassée de la *tête* aux *pieds*. (96)

Furieux, Qays vocifère :

C'était encore *le baiser de la fièvre*, infirmité et calamité
Sinon *la caresse du loup* écrasant la brebis sous son corps.

Puis il recule en murmurant :

Mon cœur me dit que cela ne peut être vrai (*ibid.*)

La synecdoque se double ici d'une métaphore verbale, appelée en arabe *isti'ara taba'iyya*, littéralement « emprunt subordonné », par opposition à la métaphore nominale dite *isti'ara asliyya*, « emprunt originaire ».

Plus tard Layla dira à Qays :

Tu es injuste envers moi. *Mon cœur* n'a jamais aimé que toi (105)

Là encore, la métonymie est suivie d'un verbe employé au sens figuré.

Le poète amoureux insiste :

Embrassons-nous pour guérir *corps* et *esprit*
Joignons *nos lèvres* pour éprouver l'euphorie (103)

Répétitions et anaphores

On relève des répétitions phoniques et rythmiques créant des échos sonores. On constate aussi le réemploi des mêmes mots et des mêmes structures morphosyntaxiques. Chawqi insiste sur certaines images, répétant à diverses reprises les mêmes termes tels que le mot *feu* qui renvoie à la fois à l'aspect incandescent du désert et à la passion qui consume le corps. Ainsi, irrité par le comportement du Majnûn, le père de Layla le chasse :

Vas-t-en Qays, vas-t-en ! Je ne sais si tu es venu chercher du *feu* ou incendier ma demeure. (30)

Les personnages de la légende qui nous intéresse paraissent souvent anxieux. Ils ne savent ce qui leur arrive. On a le sentiment qu'ils ont constamment peur de basculer en enfer.

La répétition semble relever du pathos. Elle contribue à exprimer des émotions intenses, témoigne du retour du refoulé, exige la résolution ou la délivrance.

Antithèses, contrastes et hyperboles

L'antithèse joue sur les contrastes. Elle prend un aspect de raccourcis intuitifs, crée des oppositions binaires et une certaine symétrie. Ainsi, l'attitude de Layla est radicalement différente de celle de Qays :

Depuis mon enfance j'ai pris soin de mon amour
Mais Qays ne m'a guère épargnée :
Partout il a divulgué notre secret (16)

Par ailleurs, le *Majnûn* a un adversaire. Nommé *Munâzil*², celui-ci parle ainsi de lui-même, de son rival et des autres :

Il a maigri ; il marche en chancelant/
.....
Si citadins et ruraux chantent ses vers/ On ne cite guère les miens
Il est épris de Layla qui le chérit/ Mais je suis plus digne de cet amour que lui
Devenu fou / il erre à travers le pays/
En fait, je le hais / En feignant de l'apprécier
Et je suis tellement jaloux / Que je ne saurais préciser / lequel de nous deux
Est le plus malheureux. (19)

L'antithèse met ici en évidence des sentiments et des comportements tels que la jalousie, l'hypocrisie et l'ambivalence.

En outre, tous les personnages n'agissent pas de la même manière. Parfois leurs attitudes et leurs réactions sont fondamentalement opposées. Ainsi, Qays se trouve un jour en présence de deux groupes d'enfants. Le premier l'encourage à composer des poèmes sur Layla, alors que le second, plus conformiste et plus moralisant, s'en prend à lui et cherche à le culpabiliser en faisant usage d'un style oratoire :

Tu as dévêtu les vierges, Qays,
Tu as bravé les interdits
C'est de ta faute si le quartier vit dans le déshonneur
Tu as inventé broussailles et abris
C'est de ta faute si Layla est condamnée au malheur (34)

Du reste, même Qays revendique sa singularité. Il tient absolument à se distinguer des autres. Son père l'accompagne un jour à la Kaaba afin qu'il oublie Layla, mais cette démarche s'avère vaine :

Il s'est écrié : « Seigneur qui décidez du Bien et du Mal :
Si l'amour de Layla est une peine, je Vous prie de me l'infliger
Si c'est un maléfice, n'annulez point son effet
Seigneur, aidez les autres à prendre leur mal en patience
Mais faites-moi mourir d'amour pour Layla (42)

Ainsi, l'amour est perçu comme un malheur souhaité³.
De son côté, Layla s'exclame :

S'il n'y avait pas eu ses poèmes / Récités dans le désert / personne n'aurait su que

j'existe

Demain, Najd disparaîtra / Mais la poésie de Qays demeurera (76)⁴

Elle reconnaît ainsi, avec vivacité, que c'est grâce à la poésie du Majnûn qu'elle a accédé à l'éternité.

Autre forme d'antagonisme : Chawqi met en scène des djinns qui se lancent dans un foudroyant réquisitoire contre les hommes :

Oui, les humains nous haïssent et ne cessent de crier
Ces monstres d'orgueil traitent Satan, notre père, d'infatué
Hommes et femmes nous accusent des forfaits qu'ils ont perpétrés
Quand ils ne peuvent guérir un mal, ils disent que nous l'avons provoqué
Quand leurs enfants sautent et basculent, ils prétendent que c'est notre méfait
Nous avons beau fuir les hommes, nous ne pouvons les éviter
Beaucoup parmi eux corrompent ciel et terre et se plaisent à nous attaquer

Ils dénoncent même les prophètes et innocentent les démons :

C'est grâce aux djinns que Salomon a pu bâtir
De gigantesques constructions
Telle l'imposante Palmyre
Et qu'avons-nous reçu
Comme compensation ?
.....
Tortures et internements éternels (85)

L'œuvre de Chawqi revêt ainsi un caractère subversif par rapport à l'Islam orthodoxe.

Par ailleurs, Qays ne cesse d'exprimer son désir de s'approprier sa bien-aimée en se posant des questions qui dévoilent ses hésitations et ses tourments en les amplifiant :

Je ne sais ma Layla comment me plaindre et exploser
Je ne sais si je dois m'étendre sur ma passion ou abréger (22)

Le poète se plaît à employer des termes excessifs comme pour produire des effets frappants, souligner le décalage entre le réel et ce que l'on ressent. Il aspire à l'absolu, dénonce les insuffisances de la langue et s'évade dans le rêve. La sensibilité semble ainsi l'emporter sur la raison. Qays affirme :

J'ai rempli d'amour *le ciel et la terre*

Il dira après la mort de Layla :

C'est moi qui suis mort / même si mon corps/ n'est pas encore enseveli (120)

De son côté, sa bien-aimée déclare :

Nul n'a souffert d'amour autant que moi (22)

Les personnages se considèrent donc volontiers comme uniques. Ils ont la

conviction que le destin les a choisis à la fois pour les éprouver et les glorifier.

Par ailleurs, Mahdi, le père de la jeune fille fait cet aveu à Qays :

Je ne fais que chanter ta poésie qui me nuit.

De son côté, le mari de Layla confesse sa faiblesse en s'adressant à Qays d'une manière emphatique :

Depuis ma prime jeunesse/ Je ne fais que chanter tes poèmes que j'aime / Entre tes mots/ Entre tes rimes / Je vois l'ombre de Layla (98)

Même Munâzil, finit par affirmer à propos de l'œuvre de son rival : « *Seule sa poésie est éternelle* ».

On est tenté de dire que les protagonistes de ce conte font figure de rêveurs éveillés incapables de s'adapter au réel. Leurs pensées et leurs sentiments étant souvent ambivalents, leur conduite paraît à la fois immodérée et paradoxale. L'ombre de Qays n'hésite pas à déclamer :

Qays est le maître des amants
En dehors de l'amour, il n'y a que nullité. (37)

Il s'agit là de l'un des thèmes récurrents dans l'œuvre de Chawqi : Qays se détache de la foule. Etant un poète amoureux, il s'érige en héros.

Conclusion

Nous voyons donc qu'Ahmad Chawqi se sert du même type de figures que les poètes occidentaux. Souvent, les images produites accroissent considérablement les capacités d'invention du langage au point de prétendre combler les lacunes du vocabulaire et traduire les émotions les plus fortes. Elles tissent des liens entre elles et s'efforcent de refléter un état d'âme. Des aspects de notre être et du monde sont ainsi dévoilés.

Néanmoins, les équivalences que nous établissons entre les procédés de rhétorique arabe et les figures de style occidentales restent approximatives. La différence entre les deux modèles en question se situe donc essentiellement au niveau de la typologie et de la dénomination. En effet, le schéma « N1 est N2 » (*Cet homme est un lion*, en arabe *Hadha al rajulu asadun*), considéré dans la tradition européenne comme l'exemple canonique de la métaphore dans la mesure où l'outil de comparaison est absent, est appelé par les rhétoriciens classiques arabes *tachbih baligh* (littéralement : comparaison éloquente). Seule la métaphore *in absentia* reçoit le nom de *isti'ara* (emprunt). On peut se demander si cette ressemblance relative entre les deux systèmes ne découle pas de l'influence considérable de la culture grecque sur les auteurs des premiers traités de *balagha*. Nous savons en effet que les Arabes ont traduit la *Poétique* d'Aristote et que c'est grâce à cette traduction, souvent qualifiée de littérale, que les érudits occidentaux ont pu reconstituer en partie le livre du philosophe grec⁵.

Cela étant, il convient de signaler que l'un des mérites des rhétoriciens arabes est de mettre l'accent sur une notion assez importante : celle de *qarina* ou indice qui signale la figure. Cette *qarina* peut être linguistique : un terme propre bloque le sens premier et invite le destinataire à donner au terme figuré un sens différent du sens habituel. Ex :

‘*addanâ addahru*, Le destin (TP) nous *a mordus* (TM).

Mais elle peut être aussi extralinguistique, et dans ce cas, c'est la situation d'énonciation qui permet d'interpréter d'une manière adéquate l'expression employée. Cela s'applique, par exemple, au proverbe :

Alqafilatu tasîr walkilâbu tanbah, Les chiens aboient, la caravane passe

Toutefois, on est tenté de dire que tous les poètes parlent le même langage, même si l'approche des théoriciens peut différer d'une culture à l'autre.

Ahmed ISMAÏLI
Université Moulay Ismaïl, Meknès

Abréviations :

ML : Ahmad Chawqi, *Majnûn Layla*, Le Caire, Dar al-Kutub al-Misriyya, 1980.
Les vers cités ici sont traduits en français par l'auteur de l'article.

TP : terme propre.

TM : terme métaphorique.

BIBLIOGRAPHIE:

- AL JAHIZ, *Al bayane wa attabyine*, Beyrouth, 1968.
AL HACHIMI, M., *Jawahir al balagha*, Le Caire, 1960.
ARAGON, *Traité du style*, Paris, Gallimard, 1928.
ARAGON, *Le Fou d'Elsa*, Paris, Gallimard, 1963.
ARAGON, *Les Poètes* (1960), Paris, Gallimard, 1978.
ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1977.
ARISTOTE, *Rhétorique*, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1967-1973, 3 vol.
BACHELARD, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1968.
BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves*, Essai sur l'imagination de la matière, Paris, (éd. José Corti, 1942), Anthropos, 1975.
BLACHERE, Régis, *Le Coran*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1966.
BATAILLE, Georges, *L'Erotisme*, Paris, éd. de Minuit, 1957.
BENCHEIKH, Jamal Eddine, *Poétique arabe*, Paris, Ed. Anthropos, 1975 et éd. Gallimard coll. Tel, 1989.
BOUDOT-LAMOTTE, Antoine, *Ahmad Šawqi, l'homme et l'œuvre*, Damas, 1977.

- Collectif, *Le Rêve de Grenade, Aragon et Le Fou d'Elsa*, Actes du colloque de Grenade, Publications de l'Université de Provence, 1996.
- CHAWQI, Ahmad, *Majnûn Layla*, Le Caire, Dar al-Kutub al-Misriyya, 1945.
- Communications n° 16*, « Recherches rhétoriques », Paris, Le Seuil, 1970.
- DE TASSY, Joseph Garcin, *Rhétorique et prosodie des langues de l'Orient musulman*, Amsterdam, Philo press, 1970.
- DERMENGHEM, Emile, *Les plus beaux textes arabes*, Paris, éditions d'aujourd'hui, 1979.
- DESBORDES, Françoise, *La rhétorique antique*, Paris, Hachette, 1996.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968.
- GARAUDY, Roger, *Du Surréalisme au Monde Réel, L'Itinéraire d'Aragon*, Paris, Gallimard, 1961.
- GAVILLET, André, *La littérature au défi : Aragon Surréaliste*, Neufchâtel, édition La Baconnière, 1957.
- Groupe Mu, *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, éd. Complexe, 1977.
- HENRY, Albert, *Métonymie et métaphore*, Paris, Klincksieck, 1971.
- ISMAÏLI, Ahmed, « Rhétorique arabe : Aristote, le Coran et la *balagha* », *Babel* n°7, Revue de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines de Toulon, 2003.
- KILITO, A., « Sur le métalangage métaphorique des poéticiens arabes », *Poétique* n° 38, Paris, Le Seuil, 1979.
- LABRY, Suzanne, *Aragon, poète d'Elsa*, Paris, C.E.R.M., 1965.
- LAKOFF, George et JOHNSON, Mark, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Ed. de Minuit, 1985.
- Magazine Littéraire*, n° spécial Aragon, n° 10.
- MIQUEL, André, *Laylâ, ma raison*, Paris, Le Seuil, 1984.
- MIQUEL, André, *Majnûn, L'amour poème*, Paris, Sindbad, 1984.
- MIQUEL, André et KEMP, Percy, *Majnûn et Laylâ, l'amour fou*, Paris, Sindbad, 1984.
- MOLINO, Jean, SOUBLIN, Françoise, TAMINE, Joëlle, « La métaphore », *Langages* n° 54, Paris, Didier Larousse, 1979.
- MOUTAOUAKIL, A., *Réflexions sur la théorie de la signification dans la pensée linguistique arabe*, Publications de la Faculté des Lettres de Rabat, 1982.
- Poétique* n° 23, « Rhétorique et herméneutique », Paris, Le Seuil, 1975.
- Revue *L'Arc*, Aix-en-Provence, Numéro spécial sur Aragon, n° 53, 1973.
- Revue *Europe*, « Elsa Triolet et Aragon », février / mars 1967, n° 454-455.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Le Seuil, 1955.
- RIFFATERRE, Michel, « Les métaphores filées dans la poésie surréaliste », *Langue Française* n° 3, Paris, Larousse, 1969.
- ROUGEMONT, Denis de, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Union Générale d'Editions, 1962.
- VADET, Jean-Claude, *L'esprit courtois en Orient dans les cinq premiers siècles de l'Hégire*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1968.

