

Formes chantées de la poésie arabe dans *Le Fou d'Elsa* de Louis Aragon

Louis Aragon est, sans conteste, l'un des grands hérauts de l'hétérogène dans le domaine de la littérature. Son œuvre constitue une sorte de creuset dans lequel se mélangent des genres de différentes natures, des formes poétiques diversifiées, des mesures aussi variables que variées, des tons appartenant à des registres multiples, des paroles d'origines diverses, etc. Il ne s'agit point là d'une tare de l'écriture, mais plutôt d'un principe de structuration d'une production littéraire qui lui confère une polyphonie et une ouverture d'une grande envergure et, partant, une dimension baroque incontestable.

Le Fou d'Elsa, texte objet de la présente étude, se veut être une mise en abyme de cette tendance à la multiplicité, à l'entremêlement et à la parcellarisation qui caractérise l'écriture de Louis Aragon d'une manière générale. Il s'agit d'un texte hautement hybride. Il est à la fois un long poème où s'exprime le lyrisme singulier d'un poète qui varie les tons et recrée les mesures et un récit historique qui, tout en interrogeant les documents et en comparant les points de vue, refonde l'histoire de Grenade à la fin du XV^e siècle ; il est à la fois un discours poétique qui réinvente le langage en brisant «les règles de la grammaire [et] les lois du discours» et un discours sur la poésie qui a pour principal souci de «montrer la trame, la fabrication sans plus de honte» ; il est à la fois un recueil de poèmes en vers, mais aussi de poèmes en prose ; il est à la fois un texte nouveau qui raconte de nouvelles «histoires», notamment celles des trois fous, du roi Boadbil, etc., mais c'est aussi un texte ancien qui reprend des idées déjà débattues et des thèmes déjà développés dans les textes qui l'ont précédé.

Dans le présent travail, nous allons nous intéresser à un des éléments qui fondent cette hétérogénéité qui traverse *Le Fou d'Elsa* de part en part à savoir l'intertextualité. L'accent sera mis plus précisément sur deux formes chantées de la poésie arabo-islamique que Louis Aragon a cherché à intégrer à son texte : le *ghazal* et le *zadjal*.

Une expérience intertextuelle singulière

«Tout texte, écrit Julia Kristéva, se construit comme une mosaïque de citations et tout texte est absorption et transformation d'un autre texte». *Le Fou d'Elsa* ne fait pas exception à cette règle. Allusions, citations, titres, exergues, références, parodies, etc. sont autant de procédés auxquels recourt Louis Aragon pour établir des rapports entre son propre texte et ceux d'autrui.

Si chez les classiques, comme le note Françoise Van Rossum Guyon, l'intertextualité a pour but de «souligner par un dur effet de contrastes l'univers

mensonger et illusoire dans lequel se meut [le] héros [ou de] cautionne[r] et [d'] amplifie [r] à la fois les descriptions du sentiment amoureux [et] les actions invraisemblables auxquelles ce sentiment peut conduire», dans *Le Fou d'Elsa*, l'intertextualité a un visage complètement différent. Plus que cela, elle est fort singulière et ce pour au moins trois raisons: De prime abord, le texte de l'autre, si insistant et si présent puisqu'on le trouve dans les moindres recoins du *Fou d'Elsa*, envahit ce texte, se mêle à lui et fusionne avec lui jusqu'à ce que les frontières s'estompent et jusqu'à ne faire qu'un avec lui.

Ensuite, l'intertexte interpellé est puisé à un champ culturel (la culture arabo-islamique) étranger à celui de l'auteur (la culture occidentale) et du public auquel *Le Fou d'Elsa* est adressé en premier lieu. Plus que cela, l'intertexte interpellé, interrogé, réécrit et même recréé est placé sous le signe de la réhabilitation alors que presque à la même époque, la culture arabo-islamique a fait l'objet d'une vaste opération de dénigrement. En effet, la décennie qui a précédé la publication du *Fou d'Elsa* voit la parution d'un nombre assez important de livres écrits par de grands arabisants et d'éminents universitaires français dans lesquels ils attaquent sans ambages la littérature arabe en multipliant contre elle les invectives et les griefs. On la dit «insipide», «dépourvue d'intérêt», «sécrétant l'ennui», «n'ayant aucune originalité», etc.

Avec *Le Fou d'Elsa*, Louis Aragon prend le contre-pied de cette prise de position et se montre même comme un fervent défenseur de la culture arabo-islamique. Il montre son intérêt, sa richesse, sa diversité, bref son originalité.

Enfin, Louis Aragon parvient, avec *Le Fou d'Elsa*, à tenir la gageure d'écrire un texte profondément marqué par une profusion de références à une culture étrangère sans avoir au préalable une quelconque connaissance de la langue qui fonde cette culture et en se limitant à puiser dans le corpus existant en traduction française.

Intertexte arabe et création poétique

Une question s'impose ici. Il s'agit de savoir pourquoi le choix de Louis Aragon, pour l'élaboration du *Fou d'Elsa*, s'est porté sur l'intertexte arabe. Certains y ont vu une forme de dénonciation de la part de Louis Aragon, le communiste et l'humaniste, des massacres perpétrés par le colonisateur français contre le peuple du Maghreb arabe en général et algérien en particulier qui, à la même période, luttait pour son indépendance.

A notre sens, l'intérêt de l'auteur pour la culture arabo-islamique s'explique autrement. Il va sans dire que son parti pris politique et idéologique y est pour quelque chose, mais il est supplanté par des raisons esthétiques. De prime abord, la culture de l'autre permet à notre poète de se livrer à l'«imitation», pratique qu'il a tant prônée. Ne dit-il pas dans la préface des *Yeux d'Elsa* «j'imite [...] la prétention de ne pas imiter ne va pas sans tartuferie, et camoufle mal le mauvais ouvrier. Tout le monde imite. Tout le monde ne le dit pas»? Et n'écrit-il pas aussi dans *Les Poètes* à la période où il parachevait *Le Fou d'Elsa*: «la poésie est tout autant qu'invention plagiat depuis qu'il y a des hommes et qui font des vers»? Il ne faut pas comprendre par là qu'il est un «copiste» comme Bouvard et Pécuchet. Certes, il recourt à un nombre excessif d'intertextes, mais il ne fonde pas ses textes sur des «réemplois». Il a simplement besoin de «stimuli» pour

écrire.

Ensuite, la convocation d'une culture étrangère à la sienne, lui permet de «sortir de cette cage des mots» qu'il dénonce déjà dans *Le Roman inachevé*, à propos de la «langue de bois» politique. Découvrir une nouvelle culture lui permet de dépasser les conditions actuelles d'un langage toujours menacé de sclérose et partant d'opérer un renouveau de la langue poétique. L'ouverture sur une littérature étrangère est une possibilité, comme le note Olivier Barbarant, pour «trouver un *élargissement* poétique, une ouverture de l'imaginaire, un nouveau point de contact avec la réalité».

Enfin, il s'agit d'un choix esthétique-épistémologique, celui précisément de la modernité, qui s'insurge contre la vision unitaire et totalitaire du monde. L'esthétique poétique de Louis Aragon n'est pas celle de l'homogénéité et de l'univocité. Elle est celle de l'hétérogénéité et de l'excès. Ses textes ne relèvent pas de l'Un et du Tout, mais du pluriel et de l'infini.

Texte, intertexte et chant

On connaît le penchant de Louis Aragon pour tout ce qui est chanté et mélodieux. La poésie, son champ de prédilection, ne l'intéresse que parce qu'elle est par essence un art de la romance et une écriture qui associe des éléments qui, par leur disposition et par les multiples correspondances qui s'instaurent entre eux, produisent une musicalité pour celui qui a «de l'oreille». D'ailleurs, les mots appartenant au champ associatif du chant se répètent inlassablement sous sa plume, tels des leitmotifs. «Chant», «musique», «valse», «chanson», «romance», «mélodie», «complainte», «psaume», etc. sont autant de mots auxquels il recourt pour qualifier tout ce qui a un rythme et accroche l'oreille. Dans *Les Cloches de Bâle*, il écrit :

La femme des temps modernes est née, et c'est elle que je chante.

Et c'est elle que je chanterai.

Dans les *Chroniques du Bel Canto*, il déclare : «je n'ai pas eu d'autre objet que de ramener toute la poésie au chant». Dans *Les Poètes*, il note : «le poète celui qui crée au moyen d'une hypothèse image aperçoit à partir de la réalité un rapport jamais vu par un chemin qui est celui de l'invention musicale à la fois et de l'imagination scientifique».

Les critiques n'ont d'ailleurs pas manqué de souligner le rapport de son écriture avec la musique. Ainsi, et à titre d'exemples seulement, Alain Bosquet note à propos du *Voyage de Hollande* (1964) : «[Aragon y écrit] en vers impeccables et dans une musique on ne peut plus séduisante la joie d'être [...] le bonheur de l'amour [...]», Charles Haroche observe à propos des *Chambres* (1969) «la voix qui [y] chante [Elsa] est sourde et longue, avec des accents rauques, des [...] plaintes sans complaisance, graves et tendres [...] » et Olivier Barbarant affirme « *Le Crève-cœur* [...] de même que les textes critiques [de Louis Aragon] abonde en références musicales [et] toute la technique exaltée dans le paratexte est au service de la «romance», qui fait d'abord la valeur de ces poèmes».

Cette prédilection pour le chant explique également pourquoi le choix du poète s'est porté sur la culture arabo-islamique. C'est parce que dans cette culture, il a, lui qui «a l'oreille fine», trouvé ce qu'il cherchait. Il s'agit d'une culture qui depuis fort longtemps accorde une place prépondérante au chant. Selon Ibnou Khaldoun «depuis la Jâhiliyya les Arabes aiment chanter». L'avènement de l'Islam n'a pas trop changé cette situation. Certes, «le chant a été limité, comme le note encore Ibnou Khaldoun, à la psalmodie du Coran et à la poésie». Mais cette culture n'a pas perdu pour autant sa propension pour le chant. Le Coran et la poésie sont devenus les seuls vecteurs de la musicalité et ce ne sont pas des moindres. Louis Aragon n'a-t-il pas confié à Francis Crémieux que ce qui fait la beauté du Coran, selon lui, «c'est la poésie et non pas la poésie seulement de ce qui est dit, mais même la poésie dans la forme» et Louis Aragon d'ajouter : «Pour moi, qui ne suis pas d'Islâm, l'Islâm n'est pas la soumission à Dieu, mais une conception poétique du monde dont la force a été assez grande pour entraîner les peuples, leur faire sacrifier leur vie».

Ce n'est donc pas sans raison que la poésie se trouve en tête de liste des arts arabo-islamiques qui ont retenu l'attention de notre poète. Et ce n'est pas sans raison encore que les formes poétiques de la poésie arabo-islamique d'une manière générale et de la poésie arabo-andalouse en particulier qui l'ont fasciné le plus – à tel point qu'il a cherché à les «imiter», à s'en «inspirer» pour renouveler le langage poétique – sont le *ghazal* et le *zadjal*. Ces deux formes poétiques se trouvent en tête de liste des formes chantées, l'une de la poésie arabo-islamique qui a prévalu au Marchreq et plus particulièrement au Hijaz et ses alentours depuis la Jahiliyya avec 'Mru'u el Qays et l'autre de la poésie arabo-andalouse qui a beaucoup profité de la musique, entre autres, de Ziryab considéré par Ibnou Khaldoun comme l'un des musiciens qui ont développé l'art du chant en Andalousie et par extension en Occident.

Dans le présent travail, nous allons étudier le rapport de la poésie de Louis Aragon dans *Le Fou d'Elsa* avec ces deux formes chantées de la poétique arabo-islamique. Commençons par le *ghazal*.

Le ghazal

Dans «Lexique et notes», notre poète définit le *ghazal* qu'il note «Gazel», de la manière suivante : «pièce de vers de la poésie persane ou turque consacrée à la poésie amoureuse, où il est de règle que le nom du poète se trouve au dernier vers. Le nombre des vers [...] y est de cinq à six [...] Dans le gazel classique, la rime ne change pas, chaque hémistiche la comporte».

Cette définition est pour le moins étrange et ce pour au moins deux raisons : premièrement parce qu'elle n'évoque pas le rapport du *ghazal* avec la poésie arabo-islamique. Le poète limite l'appartenance de cette forme poétique à la poésie persane et à la poésie turque. Chose d'autant plus bizarre que le *ghazal* est un art dans lequel les Arabes ont excellé depuis fort longtemps. Ils ont même laissé un patrimoine aussi riche que varié dans ce domaine en commençant au moins par les *Mu'alaqates* surtout celles de 'Mru'u El Qays, de 'Antara Ibnou Chaddad jusqu'aux poètes de la seconde ère de la

khilafat abbasside, en passant par les grands spécialistes de cette forme poétique, en l'occurrence al Mohalhal, al A'cha, 'Amrou Ibnou Kaltoum, Zouhair Ibnou Abi Solma, Jamil Ibnou Ma'mar, 'Omar Ibnou Abi Rabi'a, Abou Nouas, etc.

Ce déni vis-à-vis de la poésie amoureuse arabo-islamique nous étonne d'autant plus que Louis Aragon a lu les travaux de ses amis arabisants, notamment ceux de Charles Haroche et de Jamal Eddine Bencheikh. Ne confie-t-il pas à Francis Crémieux que ces derniers lui ont traduit, résumé et même lu des fragments se rapportant à la poésie arabo-islamique sans compter bien sûr les discussions et débats qu'il doit avoir eus à ce sujet avec eux.

Deuxièmement, Louis Aragon dans la définition qu'il présente, parle d'une forme particulière qui prévalait pour les poèmes s'inscrivant dans le registre de la poésie amoureuse. Assertion pour le moins bizarre, dans la mesure où le *ghazal* n'a jamais été présenté sous une forme reconnue et consacrée pas plus chez les Persans ou les Turcs que chez les Arabes. « En fait, écrit Jamal Eddine Bencheikh à propos du *ghazal* arabe, et depuis la djahiliyya, la poésie amoureuse se constitue en registre indépendant. Sans imposer de règles qui fixeraient l'architecture du poème, elle poursuit son propre chemin ». Mais qu'est-ce que le *ghazal* ?

Selon Ibnou Mandzour, le *ghazal* est dérivé du verbe *taghazzala* et on dit *taghazzala bi nisa'e* (avec les femmes), c'est-à-dire « discuter et jouer avec elles ». Mais il ne montre pas la nature de ces discussions ni celle de ce jeu avec les femmes. Il faut chercher, donc, une autre définition qui soit plus claire. C'est chez un critique du *chi'r* que nous allons la trouver. Il s'agit d'Ibnou Rashiq. Celui-ci définit le *ghazal* comme étant « l'évocation des bienfaits des femmes avec des mots laudatifs, ayant des sens faciles et avec des propos clairs ». Dans son livre sur le *ghazal*, George Gharib, n'affirme pas autre chose lorsqu'il écrit : « le *ghazal* est une littérature du moi qui exprime des émotions dans le domaine de l'amour [...] ». Il s'agit, ajoute-t-il, « d'une évocation d'un passé heureux ou malheureux qui a laissé une larme au fond de l'œil et une flamme dans le cœur ».

Il ressort de ces définitions que l'élément de base de la poésie du *ghazal* est la femme. Celle-ci constitue le pivot autour duquel tout s'articule et s'organise. Il faut remarquer que les définitions que nous venons de mentionner ne font aucunement état des distinctions que certains critiques établissent entre le *ghazal* qui est le fait de s'entretenir avec la femme, la *tashbib* qui est une description des parties du corps de la femme et enfin le *nassib* qui est l'évocation du sentiment amoureux proprement dit. Il s'agit ici de distinctions mineures qui n'apportent pas beaucoup à l'analyse. Aussi allons-nous les ignorer.

Selon les critiques, il existe dans la poésie arabo-islamique, d'une manière générale, deux types de *ghazal* :

1-*Le ghazal 'oudhri* : Beaucoup d'historiens d'art et de critiques s'accordent à considérer la tribu des Banou 'Oudhra comme étant le berceau de l'amour chaste qu'on appelle amour '*oudhri*. Il consiste à exprimer un sentiment pur et chaste qui ne choque pas le lecteur ou l'auditeur. « C'est un sentiment fort, enflammé, note Mohammed Ghanimi Hilal, qui fait que l'homme aime éperdument une femme et voudrait avoir le

bonheur de la posséder, mais la vision des plaisirs des sens diminue peu à peu, parce qu'elle est submergée par le désir de l'amoureux de perpétuer son sentiment dans son essence même».

Le *ghazal 'oudhri* est par conséquent, l'expression poétique d'un amour pur qui se caractérise essentiellement par la *'iffa* et la *riqqa* et qui accorde peu d'intérêt aux plaisirs charnels. C'est un amour fort dont la flamme qui lui donne raison d'être ne s'éteint jamais. C'est aussi un amour sincère qui se caractérise essentiellement par une fidélité absolue qui dure jusqu'à la mort ou jusqu'à la folie.

Il s'agit presque toujours du même scénario : un poète se voit contrecarré dans son entreprise amoureuse pour une raison ou une autre – la plupart du temps pour avoir nommé sa bien-aimée dans ses vers –, il passe alors ce qui lui reste à vivre à ressasser son amour et le bonheur auquel il aurait pu avoir accès s'il avait pu s'unir avec sa bien-aimée, à pleurer ce bonheur perdu et à exprimer la souffrance qu'il ne cesse de ressentir d'avoir été séparé d'elle. C'est ce qui advint, entre autres, à Jamil Ibnou Ma'mar et Bouthayna, à Qays Ibnou Al Molawwah Al 'Ammiri – surnommé le Madjnoun Layla –, à Kathir et Azza, etc..

2- Le *ghazal 'oumri* : c'est tout à fait le contraire du *ghazal 'oudhri* dans ce sens que ce genre de poésie fait fi des valeurs qui fondent la poésie chaste, en l'occurrence la *'iffa* et la *riqqa*. Le pivot autour duquel s'articule le *ghazal 'oumri* est le plaisir. «La poésie *'oumri*, écrit Choukri Fayçal, est le moyen, par lequel s'est exprimée une classe [de poètes] libérale qui plaçait son plaisir au dessus de tout et passait sa vie à les chanter».

Dans ce genre de poésie, le secret d'amour se trouve délibérément divulgué. «Si la poésie de 'Umar Ibn abi Rabi'a, écrit Raja Ben Slama, est mal reçue, ce n'est pas parce qu'elle est immorale, mais surtout parce que 'Umar n'a pas respecté le secret de la dame». Et cette dernière d'ajouter : «ce n'est pas le notion de libertinage (*'ibahiyya*) qui éclaire sa poésie [et partant celle des poètes oumristses], mais celle du *bawh* (divulgarion du secret) ». Et quand est-ce que le secret de la femme est divulgué ? c'est «lorsque font irruption, dans le poème, répond Raja Ben Slama, des morceaux du «réel» qui attentent à l'image de la femme, en la particularisant, en révélant son nom, ses propos, les faits dont elle est le protagoniste, les détails qui ne concernent que sa personne».

Cette dernière refuse que l'on taxe la poésie du *ghazal 'oumri* de poésie libertine (*'ibahiyya*) car, selon elle, «cette notion est de nature trop «morale» », il n'en demeure pas moins que certaines réalités décrites dans ce type de poésie sapent l'«horizon d'attente », pour parler en termes de Jauss, du lecteur classique. Et c'est certainement pour ne pas «choquer» ce genre de lecteurs que les poètes oudhristes écartent autant que possible de leurs poèmes des mots mal appréciés par la tradition, notamment le mot *'ichq*.

Dans *Le Fou d'Elsa*, c'est le *ghazal 'oudhri* qui occupe une place de choix. Ce texte peut être considéré comme le chant d'un poète, fou amoureux, qui célèbre la femme aimée : Elsa. Les débordements amoureux du poète s'y font sentir avec une grande force qui rappelle la ferveur avec laquelle s'est exprimé Qays Ibnou al Molawwah.

Certes, ces deux poètes, Qays et Aragon, n'ont pas vécu la même situation dans

la mesure où celui-ci, contrairement à son pendant arabe, a pu se marier avec sa bien-aimée, il n'en demeure pas moins que le sentiment amoureux éprouvé par l'un et l'autre soulève en eux et à plus d'un égard des accents d'un lyrisme débordant quasiment similaires. Ainsi, ces vers écrits par Louis Aragon :

Aimer à perdre la raison
Aimer à n'en savoir que dire
À n'avoir que toi d'horizon
Et ne connaître de saison
Que par la douleur du partir
Aimer à perdre la raison

font-ils écho à ces vers attribués à Qays Ibn Al Molawwah :

Je t'aime, ô ma Layla, comme seul peut aimer
un cœur épris qui n'a que faire des obstacles
Je t'aime et ton amour, si autant tu m'aimais
de ta raison perdue sonnerait la débâcle.
Pitié pour moi ! Je brûle, accablé de tourments

Il en va de même de ces vers extraits du poème « La chemise » :

Une nuit c'est si peu sans doute
Sauf que tu peux facilement
Y perdre mon cœur et ma route

qui rappellent à plus d'un égard ceux-là extraits de la poésie de Qays :

Et une heure à passer à jouer avec toi si brève soit-elle
Est pour moi plus succulente que la vie et ce qu'elle comporte

Il arrive que les deux poètes se trouvent dans des situations quasi-similaires. C'est le cas, par exemple, dans la situation où tous les deux souhaitent faire changer d'avis leur bien-aimée. Écoutons-les : « Que faudrait-il que je fasse ? / Comment te fléchir », dit Aragon en s'adressant à sa bien-aimée. Ce à quoi font écho ces vers de Qays lorsqu'il s'écrie, plein d'espérance :

J'ai espéré que Layla se ravise
et que soient coupées les têtes des prétendants

Nos deux poètes sont tellement fascinés par les femmes objets de leurs amours qu'ils recourent à des images identiques pour les représenter. Tantôt, ils les comparent au « soleil », image très récurrente dans la poésie arabe du *ghazal* :

Toi mon soleil de grâce en qui s'évanouit
La visible senteur des louanges humaines

Je dis à mes amis, elle est le soleil sa lumière
Est proche mais pour la saisir elle est lointaine

Tantôt la bien-aimée est assimilée à l'aube :

Immobile attendant après l'aube ton aube [...]
Ton visage est le ciel étoilé de ma vie

Et je devins de la superbe Layla comme un observateur
Scrutant l'aube survenant après qu'une étoile soit disparue

Tantôt la femme aimée est comparée à une biche : Aïcha disant à son fils Boabdil:

Mais va-t-en retrouver la jeunesse des biches

Et Qays disant à la vue d'une biche :

J'ai vu une biche en train de paître au milieu d'un jardin
Et j'ai dit je vois Layla qui nous est parue en plein jour

Les poètes majânin (fous) non seulement vouent un amour très fort aux femmes dont ils sont épris, mais se trouvent également fascinés par leurs noms. Pour Aragon, le nom d'Elsa est un nom forgé pas Dieu :

Quand dans le jour premier entre les dents d'Adam
Dieu mit les mots de chaque chose
Sur sa langue ton nom demeura m'attendant
Comme l'hiver attend la naissance des roses

Aussi, tous les autres noms sont-ils, pour lui, dénués d'intérêt parce qu'ils ne sont pas d'origine divine :

Au-delà de ton nom quelle chose appelai-je
Qui ne fût aussitôt le sang du sacrilège

Le nom d'Elsa fait partie du merveilleux. C'est un nom que le poète n'arrive pas à prononcer et lorsqu'il le fait, ce nom prend le dessus sur lui et le rabaisse jusqu'à l'effacer :

Ô nom que je ne nomme point et qui s'arrête dans ma bouche
Comme un objet de pureté qui briserait son propre son [...]
Ô nom qui rougit sur ma langue et si peu que je le prononce
Je n'ai désir qu'à demeurer comme sa traîne ou son parfum

Pour Qays, le nom de sa bien-aimée est son préféré :

J'aime de tous les noms celui qui correspond au sien
Et qui lui est similaire ou qui s'en rapproche

Que ce soit pour Aragon ou pour Qays, le nom de la femme aimée constitue une source d'inspiration, heureuse pour l'un et malheureuse pour l'autre. Pour Aragon, la

poésie est un moyen de chanter Elsa ; quant à Qays, parce qu'il n'a pas gardé secret le nom de Layla dans ses poèmes d'amour de jeunesse et qu'il a été contrecarré dans son entreprise amoureuse, c'est pour chanter son malheur que depuis il compose des vers. Dans ce sens « la poésie, le chant, qui évoque l'aimée en l'invoquant, écrit Hachem Foda, ne serait qu'un pauvre reste sans consistance que Majnûn aura réussi à soustraire à l'expropriation totale dont il est victime».

D'ailleurs, dans le poème intitulé « Pour demander pardon », le lecteur a l'impression qu'Arâgon, le pendant arabe de Qays, se met à la place de celui-ci pour demander pardon à Layla et expier la faute commise plusieurs siècles auparavant :

Fallait-il que par faiblesse
J'en fasse la faute
Fallait-il que je te blesse
Parlant à voix haute

Mais cette démarche restera sans conséquence. Qays a perdu à jamais sa bien-aimée. Alors, ne pouvant s'unir avec elle dans le monde réel, il va chercher à la dérober à l'emprise de ses ennemis par la magie de l'imagination. Aussi dira-t-il :

Sans avoir l'envie de dormir je cherche le sommeil
Peut-être venu de toi un fantôme y rejoindra le mien

Arâgon fera de même. Il dit :

Je rêve et je me réveille
Dans une odeur de lilas
De quel côté du sommeil
T'ai-je ici laissée ou là [...]
Je me rendors pour t'atteindre
Au pays que tu songeas
Rien n'y fait que fuir et feindre

Mais les amoureux se rendent vite compte que ce qu'ils cherchent à atteindre, à posséder, n'est qu'un simulacre et que la visite tant espérée et tant attendue de la bien-aimée n'est en fait que pure fiction. Alors, ils souffrent amèrement de cette absence. C'est le cas d'Arâgon dans ces vers :

Je suis ici séparé d'elle
Et j'y fais l'essai de la mort
Le temps sans toi m'est infidèle [...]
Dans cette couleur de l'absence
Rien n'a plus ni sève ni sens
Que faire de mon cœur amer

Il en va de même de Qays qui verse de chaudes larmes à la seule idée d'être séparé de Layla :

Et je pleure aujourd'hui par prudence que demain
Je sois séparé de toi quoique nous soyons rassemblés

Il est vrai qu'il existe une différence de taille entre Qays et Arâgon dans la

mesure où, comme nous l'avons déjà souligné, l'expérience amoureuse du premier est malheureuse puisqu'elle n'a pas abouti et l'expérience amoureuse du second est heureuse puisqu'il a pu jouir de son union avec la femme de ses rêves, il n'en demeure pas moins qu'à plusieurs reprises ce dernier se montre pessimiste et chante son amour sur des tons tristes qui rejoignent ceux de son double arabe :

Je meurs à chaque moment
De ce que j'aime
Et pourtant je vis quand même
Dieu sait comment

Et Qays de se lamenter lui aussi sur son sort presque de la même manière :

Je vois les remous de l'amour m'assassiner
Et il y avait à ses débuts ce qui me suffisait

Mais dans un sursaut de bonheur, les deux amoureux oublient un instant leurs malheurs et leurs souffrances et vont même jusqu'à penser que le véritable malheureux n'est pas celui qui est fou amoureux, même si cet amour lui occasionne souffrance et douleur, mais bien celui dont le cœur n'a jamais vibré pour une femme : « Nul bien dans une amour qui ne comporte pas malheur » s'écrie Qays. A quoi fait écho cette phrase reprise comme un *leitmotiv* par Aragon à la fin de son texte dans le poème intitulé « Le vrai zadjal d'en mourir » et qui fut créée par le vieux Majnûn de Grenade quelques instants avant de mourir : « Heureux celui qui meurt d'aimer ».

Chez les poètes oudhristes, la passion qu'ils éprouvent est si forte et si débordante qu'ils ne vivent plus que pour chérir leurs bien-aimées. Ils sont tellement subjugués par celles-ci qu'ils les subliment et les divinisent même. Cette divinisation est ce qui insuffle à leurs poésies une dimension mystique. L'endroit où se trouve la bien-aimée devient pour le poète amoureux le lieu où se tourner pour prier. Qays n'a-t-il pas dit :

Je me vois quand je prie tournant vers elle
Mon visage même si le lieu de prière est derrière moi» ?

Le vieux Majnûn de Grenade, treize siècles plus tard, suit l'exemple de Qays : « Lui comme un idolâtre qui ne connaît pas le chemin de la pierre noire / Tourne son culte révoltant vers une femme à l'Islâm étrangère », note Aragon. Ou encore :

Lorsque ma porte est refermée et mon âme a droit d'être nue
Où me tourner vers ma kibla vers quel sanctuaire inconnu

Aragon fait d'Elsa «une mosquée à [s]a folie». Si pour Qays adorer Layla «ne constitue point un acte d'idolâtrie» et si elle ne prend pas pour lui la place d'Allah, il n'en est pas de même pour Aragon. Celui-ci déclare tout haut sa dévotion pour Elsa qui devient pour lui sa Kibla, sa mosquée et même se substitue à Dieu :

Je t'ai donné la place réservée à Dieu que le poème
À tout jamais surmonte les litanies

Je t'ai placée en plein jour sur la pierre votive
Et désormais c'est de toi qu'est toute dévotion

C'est à ce niveau-là que se ressent l'influence exercée par les Soufis arabes, notamment Ibn 'Arabi sur Louis Aragon. En effet, la conception de l'amour selon Ibn 'Arabi diffère radicalement de celle de Qays, comme il le souligne clairement dans ces vers :

La passion de Majnûn 'âmir n'est qu'une longue plainte
Que lui arrache l'absence et l'éloignement ;
Je suis son opposé, mon aimée est dans mon cœur
Et sans cesse j'en suis proche ;
Mon aimée est de moi, en moi et auprès de moi
Pourquoi donc dire : qu'ai-je et que m'arrive-t-il ?

Ce que reproche Ibn 'Arabi à Qays, ce sont ses plaintes qui ne cessent pas à propos de sa séparation de Layla. Or, chez les Soufis, la séparation n'a pas de raison d'être dans la mesure où la passion unit irrémédiablement les amoureux et abolit toute distance (spatiale ou temporelle) entre eux. Et c'est cette conception qui a certainement alimenté les réflexions de Louis Aragon sur la passion.

A travers cette étude succincte des échos et des correspondances entre la poésie de Qays Ibn Al-Molawwah et *Le Fou d'Elsa* de Louis Aragon, nous avons tenté de montrer que celui-ci a repris à son compte un certain nombre de thèmes fort récurrents dans la poésie arabo-islamique du *ghazal*. Il s'agit principalement des thèmes de la grande passion dont la flamme ne s'éteint pas, de la souffrance de la séparation, de l'amour et de la mort, de la divinisation de la femme aimée, de la quête des simulacres, etc. Nous aurions pu, pour appuyer nos assertions, citer d'autres poètes oudhristes tels que Antâra, Jamîl, Ibnou Zayd, etc. Nous avons à dessein limité nos exemples à la poésie du Majnûn parce que plusieurs des thèmes qu'il développe se retrouvent chez beaucoup d'autres poètes oudhristes mais il ne faut pas oublier que la poésie de Qays n'était pas traduite en français au moment de la rédaction du *Fou d'Elsa*, et donc qu'Aragon n'a pu y avoir accès que par des citations dans des anthologies.

Passons maintenant à la seconde forme chantée, arabo-andalouse cette fois-ci, qui a également retenu l'attention de Louis Aragon et que ce dernier a aussi cherché à «imiter» dans *Le Fou d'Elsa*, en l'occurrence le *zadjal*.

Le zadjal

En 1962 et en réponse à Pierre Lartigue qui lui avait envoyé un *zadjal* à publier dans les *Lettres Françaises*, Aragon écrit : « écrivant depuis deux ans un poème islamique qui a Grenade pour thème et cadre et où il y a un chanteur de zéjel (j'écris zedjel), ai-je tort [...] » et Aragon d'ajouter « cela s'appelle *Le Fou d'Elsa* ». Cette citation montre à l'évidence que le recours au *zadjal* dans *Le Fou d'Elsa* n'est pas fortuit mais qu'il s'agit bien d'une pratique consciente et voulue.

Dans « Lexique et notes », notre poète définit le mot *zadjal* de la manière suivante :

forme proprement andalouse de la poésie arabe [...] C'est une forme populaire (par la langue) qui, en général, après un distique introductif se compose de quatrains, eux-mêmes constitués par un tercet monorime et un quatrième vers rimant obligatoirement avec le distique introductif.

Cette définition fait écho à celle plus détaillée d'Ibnou Khaldoun :

lorsque l'art des *mouachchahat* a connu un essor sans précédent chez les gens de l'Andalousie, et a été fortement apprécié par le public pour sa simplicité et l'aspect ornemental de ses propos et de ses parties, la 'Amma des citoyens a tissé un art à son image en ayant recours à sa langue citadine sans observer les règles de l'Ir'ab. Ainsi inventa-t-elle un art nouveau qu'elle baptisa *zadjal* [...] Le premier à avoir excellé dans le domaine du *zadjal* est Abou Bakr Ibn Kouzman, même s'il a été déjà chanté avant lui en Andalousie.

Et Ibnou Khaldoun d'ajouter :

le Mouachchah [qui ressemble à quelques exceptions près au *zadjal*] s'organise pan après pan et branche après branche [...] [Les Mouachchah'hines] appellent ce qui est abondant un vers et ils observent la rime à la fin des branches jusqu'à la fin du texte qui, en général, ne dépasse pas sept vers et chaque vers se compose de plusieurs branches en fonction de l'emploi et du courant auquel appartient le poète. Et comme c'est le cas dans les qassa'ides, le Mouachchah sert pour le nassîb et le madi'h.

Dans la définition de Louis Aragon deux éléments retiennent l'attention, l'un par sa présence, l'autre par son absence. L'élément présent et qui est fort insolite est cet avertissement adressé au lecteur : « Nous ne l' [le *zadjal*] avons pas le moins du monde imité [...] ici, nous en rapprochant seulement dans "Le vrai *zadjal* d'en mourir"». Il s'agit bel et bien ici d'une tentative pour dissuader le lecteur d'établir un quelconque lien entre les poèmes du *Fou d'Elsa* et le *zadjal* à l'exception du poème «Le vrai *zadjal* d'en mourir».

Le deuxième élément qui retient l'attention dans la définition donnée par Aragon, c'est qu'il ne mentionne nullement les différentes formes du *zadjal*, lesquelles sont nombreuses à en croire la typologie établie par Ibnou Khaldoun qui comporte notamment *al mozdawij*, *al kazzi*, *al mal'aba*, *al ghazal* et *'arroud al balad*.

Deux questions s'imposent ici. De prime abord, pourquoi Aragon déclare-t-il à la fin de son texte qu'il n'a pas cherché à imiter «cette forme proprement andalouse» de la poésie arabe et que le poème intitulé «Le vrai *zadjal* d'en mourir » s'en rapproche seulement ? Nous trouvons cet avertissement bizarre, d'autant plus que le poète, comme nous l'avons déjà souligné, n'a jamais caché qu'il «imitait». Ensuite, nous nous demandons pourquoi il mentionne dans son explication une seule forme de *zadjal* : cela tient sans doute à ce qu'il n'a pu avoir accès à la *Mogqadima* d'Ibnou Khaldoun et que par conséquent, il ne pouvait connaître l'existence des sous-genres du *zadjal* qui y sont évoqués. Ceci est pour nous capital, parce que, comme nous allons le démontrer, si les poèmes appelés « *zadjal* » et d'autres encore n'épousent pas la forme générale évoquée

dans la définition et que nous pouvons représenter schématiquement comme suit :

aa bbba ccca ddda eeea, etc.,

ils reproduisent l'une ou l'autre des formes citées par Ibnou Khaldoun ou du moins s'en rapprochent beaucoup.

Commençons d'abord par les poèmes appelés « zadjal » et qui sont au nombre de cinq dans *Le Fou d'Elsa*. A l'exception du « Zadjal du Kantarat Al'oûd » qui est un *mouwachchah*, les quatre autres poèmes sont bel et bien des *azdjales* (pluriel de *zadjal*). Comment cela ?

Si nous considérons « Le vrai zadjal d'en mourir », nous constatons que nous avons affaire à une forme de *zadjal* qui s'appelle, selon Ibnou Khaldoun, '*arroud al balad*, sous-genre qui s'est développé au Maroc et plus particulièrement à Fès et qui se caractérise par le recours à des tercets dont les vers riment ensemble suivis d'un distique dont les vers riment ensemble eux aussi. Si nous examinons bien « Le vrai zadjal d'en mourir », nous remarquons qu'il n'est pas composé de quatrains et d'un refrain qui se répète jusqu'à la fin, mais de tercets suivis de distiques qui les séparent. Il ne faut pas se laisser leurrer par le blanc qui met en valeur le refrain « Heureux celui qui meurt d'aimer ». Le quatrième vers de chaque *dawr* (ensemble de vers groupés en tercet, quatrain ou autre) rime non pas avec les vers qui le précèdent, mais avec le *qofl* (la serrure ou refrain). Ici nous avons deux cas de figure : ou bien le *qofl* se compose d'un seul vers, lui-même composé de deux parties (*ajza'e*), ou bien il se compose de deux vers constitués d'une seule branche (*ghosn*) chacun. Ce qui nous donne les schémas suivants :

aaa bb ccc bb ddd bb eee bb fff etc.

ou bien : aaa b ccc b ddd b eee b fff etc.

Il faut souligner ici que ce '*arroud al balad* est dépouillé (*aqra'*) dans la mesure où il ne commence pas par un premier *qofl* qu'on appelle *al matla'e* ou *al madzhab*, mais directement par les vers du *dawr* appelé aussi *bayt*. Ce type de *zadjal* présente des similitudes frappantes avec le *mouwachchah* à tel point que Ihssan Abbas l'appelle le «zadjal-mouwachchah».

Les trois poèmes intitulés « Zadjal de l'avenir », « Zadjal de Bâb Al-Bounoûd » et « Zadjal de l'absence » sont, quant à eux, des *sarrâbates* (pluriel de *sarrâba*). Mohamed Al Fassi définit les *sarrâbates* comme étant des *azdjâles* « qui ne sont écrits, d'une manière générale, que dans la forme chantée appelée [...] le passionnel [...] et expriment dans la majorité des cas des sentiments sincères, profonds [...] surtout dans la description des souffrances de la passion [...] ». Et Mohamed Al Fassi d'ajouter : « ils se composent de ce qu'on appelle *swarjs* c'est-à-dire de petites strophes dans lesquelles observer les lois de la métrique et de la versification n'est pas obligatoire ». Il faut ajouter que ce sous-genre de *zadjal* s'est développé au Maroc où il a connu une grande fortune justement pour sa simplicité et pour sa forme libre.

Dans les trois *sarrâbates* que nous venons de mentionner, Aragon a choisi de garder la rime qui s'organise de la manière suivante :

- Le «Zadjal de l'avenir», est composé de onze strophes. Chaque strophe est composée de huit vers qui se présentent comme suit :

aa b c b dd b, ee b f b gg b, etc.

- Le «Zadjal de Bâb Al-Bounoûd» est composé de dix-sept strophes. Chaque strophe est composée de cinq vers qui s'organisent comme suit :

a b b b a, c d d d c, etc.

- Le «Zadjal de l'absence» est composé de neuf quatrains en formes libres. Seulement dans de rares cas, des vers riment entre eux comme c'est le cas des deux premiers vers du premier quatrain. Ce poème reprend la forme la plus usuelle de *sarrâba*, c'est-à-dire la forme libre.

Enfin, le «Zadjal de Kantarat Al'oûd » est, en revanche, un *mouwachchah* dépouillé *aqra'*. Il est composé de trois strophes, chacune de ces strophes contient dix vers suivis d'un *qofl* monorime et qui se répète à la fin de chaque *dawr*. En fait, dans la mesure où seuls les vers 2, 4, 6, 8 et 10 riment ensemble et où les vers 1, 3, 5, 7 et 9 n'ont aucune rime, si nous les transcrivons à la manière de la poésie arabe, c'est-à-dire un vers pour un hémistiche (un '*ajz* et un *sadr*), nous obtenons cinq vers dans chaque *dawr* c'est-à-dire une *Moukhammaça* qui se termine par le *qofl* :

elle seule et qui sait d'où
vient l'oiseau vers le temps doux.

Hormis le «Zadjal de l'avenir», le «Zadjal de Bâb Al Bounoûd», le «Zadjal de l'absence» et «Le vrai zadjal d'en mourir», il y a d'autres *azdjâles* dans *Le Fou d'Elsa*. C'est le cas, entre autres, des poèmes : «Vers à danser», «Lamentation d'Al Andalous», «Kalam Garnatâ» et «Air à danser».

«Vers à danser» est un *zadjal aqra'* qui n'a pas de *madzhab*, c'est-à-dire de refrain d'ouverture. Il est composé de trois quatrains (*adwares*) qui riment ensemble – si nous considérons bien sûr le quatrième et le cinquième vers comme deux hémistiches, l'un '*âjz* et l'autre *sadr* d'un vers unique – et d'un *qofl* qui se répète en refrain, en l'occurrence «Nous dormirons ensemble».

«Lamentation d'Al Andalous» est un *zadjal tâm* dans la mesure où le premier *dawr* s'ouvre par un *matla'e*. Notons que seule une partie du *qofl* se répète en refrain, la seconde moitié change d'un *dawr* à un autre. Chaque *qofl* enchâsse le *dawr*. Ce poème se compose de dix-sept *adwares* qui sont constitués de trois vers chacun si nous considérons le troisième vers comme un '*âjz* et le quatrième vers comme un *sadr*. Ce qui nous donne le schéma suivant :

a bbb a, c ddd c, e fff e, etc.

Il faut souligner ici que ce poème rappelle à plus d'un égard le *zadjal* d'Abou Al Baqae Arrondî qui porte quasiment le même titre «Epigramme d'Al Andalous».

«Kalam Garnatâ» est un *zadjal aqra'* puisqu'il ne s'ouvre pas par un *madzhab*. Il est composé de neuf quatrains et d'un *qofl* de deux vers rimant entre eux et dont le premier varie à chaque fois. Nous pouvons le schématiser comme suit :

a bba cc, d eed cc, f ggf cc, etc.

« Air à danser », quant à lui, est un *zadjal tâm* qui reprend presque le même schéma que « Lamentation d'Al Andalous ». Le *qofl* enchâsse chaque *dawr* qui se compose de trois vers dont les deux premiers riment entre eux et le troisième, quant à lui, rime avec le *qofl*. Nous obtenons ainsi le schéma suivant :

a bba a, a cca a, a dda a, etc.

A part ces *azdjâles*, il y a dans *Le Fou d'Elsa* plusieurs *sarrâbates*, notamment « Gazel du fond de la nuit », « La Croix pour l'ombre » et « Le plongeur » qui reprennent des schémas que nous avons déjà étudiés. Il existe aussi dans ce texte un autre *mouwachchah* qui est « Le Bouquet ».

Ce qu'il faut noter c'est que Louis Aragon a, d'une manière générale, repris dans les textes que nous venons d'étudier les formes les plus usuelles dans le *zadjal* andalou ou celui qui s'est développé à son image au Maroc et plus particulièrement à Fès, notamment '*arroud al balad* et la *sarrâba*, mais, en même temps et dans plusieurs poèmes, tout en variant les compositions et les rythmes, il a créé certaines formes strophiques qui ne sont pas utilisées par les *zadjâlines* les plus connus.

En guise de conclusion au présent travail, nous pouvons inférer que Louis Aragon a repris à son compte des formes chantées qui prévalaient dans la poésie arabo-islamique d'une manière générale et dans la poésie arabo-andalouse en particulier, en l'occurrence le *ghazal* et le *zadjal* qu'il a cherché à « imiter » tant par le contenu que par la forme. Il ne faut pas comprendre par là que notre poète est un simple « copiste » ou un vulgaire « imitateur » qui se contente de réemployer ce que d'autres ont écrit avant lui. Tout au contraire, il est un véritable génie dans la mesure où il a réussi la gageure de renouveler le langage poétique français en lui appliquant des formes puisées dans une autre culture. Nous pouvons dire qu'il a, en utilisant les grandes possibilités des formes poétiques arabo-islamiques, « créé » en quelque sorte une nouvelle forme poétique qui est... hybride et hétérogène.

Mokhtar Belarbi
Université Moulay Ismaïl, Meknès