



Brigitte Foulon

Des chameles à l'Alhambra : l'utopie au centre des paysages poétiques d'al-Andalus

CAMELS IN ALHAMBRA. UTOPIA AT THE HEART OF THE POETIC LANDSCAPE OF AL-ANDALUS

ABSTRACT

Landscapes in medieval Arabic poetry are idealized, which is to say, “derealised” ones. This is a characteristic they share with Western poetic landscapes of the same period. As well as this, in Al-Andalus, these landscapes were involved in the vast operation of legitimation conducted by the Umayyad caliphs and emirs of Córdoba in the tenth century. It was indeed imperative for the Umayyads that Andalusian culture easily compete with their great eastern rivals, the Abbasids in Baghdad and the Fatimids in Cairo, and to do so, the Umayyads needed to claim their strong Arabic identity forcefully. In this sense, Andalusian landscapes are representative of the description of an ideal society, one situated in an imaginary geography, typifying the notion of utopia as construed by Thomas More.

KEYWORDS

Al-Andalus; Islamic Spain; Andalusian Poetry; Landscape.

BRIGITTE FOULON

Université Sorbonne Nouvelle-Paris3, France
BRIGITTEFD@aol.com

Tant en Orient qu'en Occident, l'Espagne musulmane (al-Andalus) est réputée avoir donné naissance, au cours de ses huit siècles d'existence¹, à un art des jardins et à une poésie de la nature n'ayant nulle part ailleurs leur pareil dans l'aire arabo-musulmane. Dans ce territoire, une sensibilité jardinière et paysagère se serait donc exprimée à la fois *in situ* et *in visu*, pour reprendre les deux modalités de l'artialisement qui, selon Alain Roger, transforment la nature en paysage².

Pourtant, dans le domaine du paysage comme dans d'autres, le regard porté sur al-Andalus véhicule de nombreux mythes. L'objet de la présente étude sera de déterminer si les représentations paysagères émaillant la production poétique d'al-Andalus sont véritablement l'émanation d'une sensibilité et d'un rapport au monde spécifiques à cette culture de l'Extrême Occident musulman.

Si nos analyses sont axées, par la force des choses, sur la modalité *in visu* de l'artialisement, il nous semble néanmoins nécessaire de dire quelques mots, en guise de préambule, sur le prisme à travers lequel passe souvent le regard porté par les Occidentaux sur l'art du paysage andalou tel qu'il se révèle dans sa modalité *in situ*.



De la civilisation matérielle d'al-Andalus en général, et des réalisations jardinières et paysagères en particulier, il ne subsiste que très peu de choses. Seule l'Alhambra de Grenade, vaste ensemble constitué de palais, de cours et de jardins, et qui prit la forme que nous lui connaissons au cours des XIII^e et XIV^e siècles, a pu, sans trop de dommage, résister aux outrages du temps. Les lettrés occidentaux, de Jérôme Münzer à Aragon, en passant par Chateaubriand, Victor Hugo, Théophile Gautier et Alexandre Dumas, pour ne citer que quelques noms parmi les plus célèbres, en chantèrent les splendeurs et y virent l'incarnation de la quintessence de la culture d'al-Andalus alors, qu'en réalité, elle n'en était que l'ultime témoignage *in situ*. C'est ce qui fait dire à Michel Baridon : « Pour l'Occident, le jardin islamique, c'est Grenade³. »

Si les paysages pétris d'histoire sont ceux qui font le plus rêver les hommes, poursuit-il, on comprend que Grenade puisse conserver sa place dans la mémoire collective. La beauté de son site est en effet inséparable d'un destin tourmenté⁴. (...) La légende commence dès l'époque de Badis et son ambitieux vizir ; elle travers le Moyen Âge chrétien et l'époque classique, reflorit avec une force nouvelle à l'époque romantique, inspire Barrès et enchante Aragon. Rares sont les jardins qui ont eu avec la littérature une relation aussi féconde et aussi suivie⁵.

Cependant, la perspective change considérablement si l'on prend comme référence le mode d'artialisation *in visu*. En effet, les descriptions littéraires et, surtout, poétiques, nous permettent d'appréhender ce que furent la conception du paysage et l'art des jardins des Andalous. D'autres noms évocateurs viennent alors s'ajouter à

celui de l'Alhambra, tels *al-Zahrā'* et *al-Zāhira*, désignant les somptueuses mais éphémères cités palatines édifiées à Cordoue par les califes omeyyades et les 'Āmirides, entièrement détruites durant la guerre civile du début du XI^e siècle. Tous ces ensembles architecturaux donnèrent lieu à d'innombrables compositions poétiques, d'abord du temps de leur splendeur et de la puissance de leurs bâtisseurs, puis, après leur destruction, lorsqu'elles contribuèrent largement à entretenir la nostalgie d'un âge d'or.

Néanmoins, la majorité des analyses portant sur les poèmes décrivant ces sites est frappée d'aveuglement, car elles prennent les représentations qui y figurent comme un fidèle reflet de la réalité andalouse, une sorte de « photographie » de ses lieux enchanteurs. Or, un examen minutieux des textes révèle une toute autre réalité. Les paysages installés dans ces poèmes descriptifs sont en effet des paysages idéalisés, voire déréalisés. C'est là une caractéristique qu'ils partagent d'ailleurs avec les paysages poétiques occidentaux de la même période, tels qu'ils nous ont été révélés, par exemple, par Ernst Robert Curtius⁶ (1956) ou, plus récemment, par Michel Zink⁷ (2006). En ce sens, ces paysages andalous décrivent une société idéale dans une géographie imaginaire, qui définit l'utopie telle que la conçut Thomas More.

Cette société idéale fut d'abord incarnée par une élite arabe gravitant autour du calife omeyyade, prétendant à un pouvoir universel sur l'ensemble des Musulmans et devant, à ce titre, démontrer sa légitimité et, notamment, le caractère arabe du califat⁸. La géographie imaginaire dut donc faire appel à un cadre représentatif de l'arabité. Les lettrés qui se pressèrent à la cour de Cordoue participèrent activement à cette entreprise. Priés d'ériger la figure d'un souverain au moins aussi arabe, sinon plus, que ses rivaux abbassides et fatimides, ils puisèrent abondamment, pour évoquer l'un de ses



attributs majeurs, à savoir son palais et ses jardins, dans le réservoir des représentations de la poésie arabe orientale. De ce fait, les paysages installés dans la poésie d'al-Andalus doivent très peu au milieu naturel qui les vit naître, contrairement à ce que le « mythe » andalou véhicule souvent, et les poètes andalous furent amenés à chanter un non-lieu : qu'il s'agisse d'un « ailleurs », étranger à al-Andalus, ou bien, lorsque la splendeur du califat laissa la place à une histoire des plus tourmentées, d'un lieu disparu, qui avait été mais n'était plus que l'ombre de lui-même. C'est ce que nous souhaiterions montrer dans cette étude.

I. Les paysages « princiers »

Les poètes des califes de Cordoue n'avaient aucune peine à calquer leurs descriptions jardinières et paysagères sur celles des poètes orientaux. En effet, la rivalité opposant les Omeyyades et les Abbassides n'empêchait en rien la circulation des idées, des modes et des ouvrages, et les lettrés de Cordoue étaient parfaitement au fait de tout ce qui se déclamait et s'écrivait à Bagdad, capitale des Abbassides. Bien plus, mettant un point d'honneur à posséder une culture poétique et linguistique n'ayant rien à envier à leurs pairs orientaux, ils étaient tant imprégnés par la production orientale qu'ils avaient la plus grande difficulté à se départir d'une attitude relevant du mimétisme.

Ibn Abd Rabbih (246-328/860-940)⁹, panégyriste officiel des califes, composa ainsi un célèbre ouvrage, le *Iqd* (« Le Collier »), intitulé par les copistes *al-Iqd al-farīd* (« Le Collier unique »), dont la matière était exclusivement tirée des œuvres des grands auteurs orientaux d'*adab*¹⁰. C'est dire que cette compilation encyclopédique ne reflétait en rien une quelconque culture andalouse. Le vizir oriental būyide¹¹ al-Şāhib Ibn 'Abbād n'était pas dupe, qui, déçu, s'exclama après

avoir consulté cet ouvrage qu'on lui avait vanté : « C'est notre propre marchandise que l'on nous rend ainsi¹² ! »

Même si, nous assistons, néanmoins, durant le califat, à l'émergence d'un sentiment d'appartenance au territoire andalou et la montée en puissance d'une poésie se revendiquant fièrement comme andalouse, ce phénomène ne contrecarra guère, en réalité, la fascination révérencieuse des Andalous à l'égard de l'Orient. Si bien qu'au XII^e siècle encore, et donc bien après la disparition du califat, l'anthologue Ibn Bassām¹³ cherchait toujours, dans l'introduction de son œuvre magistrale, la *Dahīra*, à convaincre ses contemporains et compatriotes de juger à leur juste valeur les œuvres nées sur leur sol, et de cesser de garder toujours leurs regards rivés sur l'Orient.

En Orient, les descriptions des domaines des califes et autres dignitaires du régime abbasside avaient, depuis leur origine, partie liée avec le panégyrique, leur objectif premier étant de clamer la splendeur et la munificence inégalables de lieux décrits comme autant d'attributs du souverain. L'un des précurseurs en la matière fut le poète al-Buḥturī (820-897)¹⁴, renommé pour ses descriptions du bassin et des jardins du palais des califes al-Mutawakkil (821-861) et al-Mut'azz (866-869) à Bagdad. Ses descriptions de paysages princiers firent référence et marquèrent, comme nous allons le montrer, les esprits jusque dans la lointaine al-Andalus. Le poète y opte pour une rhétorique de l'excès, dont l'hyperbole est le procédé le plus marquant. Ainsi, dans sa très célèbre description du bassin du palais, une hiérarchie est établie entre celui-ci et deux éléments naturels : la mer et le fleuve (le Tigre) et, dans les deux cas, la comparaison tourne à l'avantage au bassin¹⁵ :

Comment le Tigre peut-il concevoir,
telle une femme jalouse, de concurrencer



sa beauté, et d'entrer en rivalité avec lui¹⁶ ?

Une autre hyperbole concerne la taille de l'ouvrage, si grand que les poissons s'épuisent à le traverser¹⁷. Lorsque les étoiles s'y mirent, le bassin se mue en voûte céleste et acquiert alors une dimension cosmique¹⁸. L'axe vertical reliant la terre et le ciel en un arrangement ordonné est mis par ce biais en évidence, reflétant à son tour l'ordre instauré et garanti par le prince¹⁹.

Pendant, la description est aussi organisée en fonction d'un étagement rigoureux des plans horizontaux : à partir du premier plan, constitué par le bassin lui-même, elle se déploie ensuite en direction des vergers (*basātīn*), puis vers les prairies (*ri-yād*) qui l'entourent, dans lesquelles se pavent des paons²⁰, et qui semblent s'étendre à l'infini. Si l'on en croit le poète, la seule proximité du bassin, auquel est prêtée une générosité considérée comme le prolongement de celle du calife²¹, suffit à irriguer ces jardins²².

L'attrait premier du bassin tient cependant, naturellement, à ses jeux d'eaux. Ces dernières, abondantes et jaillissantes, sont comparées à de l'argent liquide²³. Al-Buḥturī reprend le cliché préislamique de la brise ridant la surface de l'eau²⁴ en lui conférant l'aspect d'une cote de maille, étincelante et polie. Enfin, la surface de l'eau, idéalement, est alternativement caressée par les rayons du soleil²⁵ et arrosée par l'ondée²⁶.

Mais, surtout, al-Buḥturī mobilise, dans cette description, la référence suprême en matière de munificence, le palais de Salomon²⁷, en réactivant l'épisode évoqué dans le Coran et mettant en scène Bilqīs, la reine de Sabā²⁸. Cet épisode tient en un verset que je rappelle ici :

On lui dit : « Entre dans le palais ! ». Lorsqu'elle l'aperçut, elle crut voir une

Brigitte Foulon

pièce d'eau, et elle découvrit ses jambes. Salomon dit : « C'est un palais dallé de cristal. »

Et voici à présent les deux vers inspirés de ce récit :

On le dirait bâti par les génies de Salomon, d'après des plans soigneusement étudiés.

Si Bilqīs venait à passer auprès de lui, elle dirait : « c'est le palais [de Salomon], il lui est en tout point semblable²⁹. »

Dans son ouvrage *Le piège de Salomon*, Valérie Gonzalez montre que l'ensemble des données mythiques sur Salomon est à l'origine d'une « conscience esthétique salomonique », dont le verset constitue l'un des principaux *stimuli*³⁰. C'est pourquoi les références à ce palais, « modèle idéal et archétype mythique de l'œuvre architecturale³¹ », abondent dans les œuvres des poètes arabes médiévaux.

Le caractère minimaliste de la représentation offerte par le verset, organisé autour des termes *ṣarḥ* et *qawārīr*, et donc du motif du pavement de verre, a permis le développement de tout un imaginaire relatif à une architecture idéale³² et de ce que Valérie Gonzalez appelle « un système de valeurs qui fait fonction de normes de beauté idéale pour vanter et décrire des architectures inventées ou réelles³³. » C'est là un phénomène assez fréquent dans la culture arabo-musulmane, et l'on pourrait rapprocher cette « explosion » de l'imaginaire à propos de ce palais mythique de celle des représentations de Burāq, la monture chevauchée par le Prophète lors de son ascension nocturne, un verset coranique très sobre, ayant, là aussi, donné lieu à une pléthore de représentations de plus en plus élaborées. Le même phénomène se reproduit à propos des représentations paradisiaques, de plus en plus « chargées » et sophistiquées à mesure que l'on s'éloigne du texte fondateur.



Néanmoins, l'exploitation des récits circulant sur le palais de Salomon commence dès la période préislamique, puisque le poète al-Nābiġa al-Dūbyānī, mort aux environs de 602 et qui fréquenta la cour des Laḥmīdes de Ḥīra, intègre déjà cet élément à l'un de ses fameux panégyriques adressés roi al-Nu'mān b. Muḍīr³⁴ :

Je ne vois nul, sur terre, qui comme lui agisse
Sans excepter personne, ce, d'entre tous les peuples
Si ce n'est Salomon, lorsque le dieu lui dit :
« Debout, parcours la terre, empêche-les d'errer !
Et dompte les génies, à qui j'avais permis
Qu'ils bâtissent Tadmor, de dalles et de colonnes³⁵ ! »

Il s'agit à présent de déterminer si les Andalous firent évoluer significativement ce modèle du paysage princier abbasside dont ils s'étaient saisis.

II. Évolution de ce genre en al-Andalus

Force de constater que toutes les descriptions des domaines princiers andalous de la période de l'Émirat et du Califat omeyyades (929-1031) se situent nettement dans la tradition abbasside. C'est d'abord le cas des descriptions élaborées par Ibn 'Abd Rabbihi, dont il a été question plus haut. Celle dépeignant un domaine aménagé par l'émir Muḥammad I^{er} b. 'Abd al-Raḥmān (852-886), la *munya* « *Kantiš* », située à l'ouest de Cordoue, au bord du Guadalquivir, est tout à fait représentative de ce style³⁶. Le géographe Al-Rāzī, cité par l'historien Ibn Ḥayyān, indique que l'émir « avait convoqué les poètes en cour auprès de ses prédécesseurs pour décrire ce domaine et louer la beauté de l'œuvre qu'il y

avait accomplie³⁷. » Parmi ces poètes figurait donc Ibn 'Abd Rabbihi. À l'instar de ce que nous avons constaté chez al-Buḥturī, le lien étroit entre le panégyrique et la description d'un tel lieu est manifeste dès le début du poème :

Faites halte au palais du calife et contemplez un splendide domaine d'agrément bâti pour un homme splendide³⁸ !

La dimension cosmique du paysage, qui relie ciel et terre par l'intermédiaire des étoiles, est affirmée dès le deuxième vers :

Enrichi d'ornements, il [i.e. le domaine] confie son secret aux étoiles, et l'on dirait que celles-ci tendent l'oreille pour le recueillir³⁹.

Tandis que, dans le vers 6, le poète use du procédé de la prétériton, qui consiste à insister sur le caractère indescriptible de telles merveilles, en se présentant comme la « lexicalisation d'un défaut de compétence du descripteur⁴⁰ », sur un ton là encore hyperbolique :

Venez [admirer] cette œuvre prestigieuse qui échappe à toute description ; on a beau multiplier les descriptions, celles-ci sont toujours en-deçà [de sa beauté]⁴¹.

Sans surprise, la perfection du lieu reflète celle de la gouvernance de son bâtisseur :

Allons ! Regarde et vois si tu peux y déceler le moindre défaut, tes yeux se sont-ils jamais posés sur un spectacle plus enchanteur⁴² ?

Les vers suivants, qui se focalisent sur les jardins (*riyādi-hā*), déploient des



représentations ne présentant aucune spécificité par rapport aux évocations des poètes orientaux. Le contraste chromatique entre les lys (*sūsān*), lumineux telles des perles, et les narcisses (*bahār*), comparés à des pièces d'or, est celui qui fut prisé par les poètes abbassides. Toutes aussi attendues sont l'évocation de la brise diffusant des effluves de musc et d'ambre⁴³, et l'homologation de la surface du sol à un tissage (avec trame et chaîne). Enfin, les deux derniers vers de la description se concluent sur un nouvel éloge du prince, tandis que le domaine est assimilé à un espace paradisiaque. Le poète fait la promesse de chanter les louanges de ces lieux qui participent de la gloire du souverain⁴⁴.

Les descriptions contenues dans le *Livre des comparaisons* (*Kitāb al-Tašbīhāt min-aš'ār ahl al-Andalus*)⁴⁵ d'Ibn al-Kittānī⁴⁶, ne s'éloignent guère à ce modèle. Elles figurent dans le chapitre de l'ouvrage intitulé : « Des palais, jardins, citernes et plantations d'arbres » (*Bāb fī l-quṣūr wa l-basātīn wa l-ṣahārīg wa l-ašgār*)⁴⁷, qui renferme 13 textes et fragments poétiques, la plupart évoquant les deux cités palatines de Cordoue, *al-Zahrā'*, résidence des califes omeyyades, et *al-Zāhira*, bâtie par les chambellans 'āmirides qui leur disputaient le pouvoir.

Ainsi, Abū 'Alī al-Ḥasan b. Ḥassān, qui vécut sous le règne du premier calife de Cordoue, 'Abd al-Rahmān al-Nāṣir, reprend l'analogie entre le palais décrit et l'ouvrage de Salomon⁴⁸. Cette analogie marque néanmoins une progression par rapport à celle établie par al-Buḥturī, puisque le second est présenté comme incapable de rivaliser avec l'œuvre du calife :

[Comment] Salomon peut-il se glorifier [de posséder] un pavement [de cristal], alors que ton palais tout entier est pavement de cristal⁴⁹.

Un autre poète de l'époque califale, Ibn Huḍayl⁵⁰, décrit, quant à lui, à la fois *al-Zahrā'* et *al-Zāhira*. Nous sommes frappés, dans ces textes, par le caractère interchangeable des descriptions des deux domaines, organisées autour des mêmes éléments, des mêmes procédés et représentations.

L'influence abbasside est tout aussi sensible dans l'un des textes les plus représentatifs de la période du Califat, que l'on doit à Ibn Šuḥayṣ⁵¹, et qui a pour objet *al-Zahrā'*⁵², alors au faite de sa splendeur. Le poète use de nouveau du procédé de la prétérition pour traduire la munificence des lieux :

Ses beautés dépassent largement les efforts entrepris par ses descripteurs, parler d'elle c'est se taire, et la concision, [à son sujet], relève déjà du bavardage⁵³.

La supériorité de ce domaine sur tous les autres est mise en parallèle avec celle de son bâtisseur, le calife omeyyade :

Bien plus : sa prééminence sur toutes les autres constructions de la terre n'est que le reflet de la prééminence de la dynastie de son bâtisseur sur toutes les autres dynasties⁵⁴.

Quand il s'agit ensuite de passer en revue les attraits d'*al-Zahrā'*, nous retrouvons des éléments présents dans tous les textes observés : les arcs cintrés (*al-ḥanāyā*), les oiseaux qui volettent de parterre en ruisseau, l'eau omniprésente, l'analogie établie entre sa surface dans les bassins et le ciel, à travers l'évocation de la réflexion des étoiles, le cliché de la brise ridant cette surface et lui conférant l'aspect du métal, la cote de maille laissant ici la place à la lame du sabre⁵⁵.

Dans un autre fragment⁵⁶, le même poète établit une analogie entre le Paradis et ces lieux dédiés au prince, qui offrent aux incrédules une vision anticipée du séjour des Bienheureux :



Si d'aucuns éprouvent des doutes sur le Paradis, ce lieu qui lui est semblable est là, s'offrant à tous les regards, [pour faire taire ces doutes]⁵⁷.

La description d'*al-Zāhira*⁵⁸ commence, à son tour, par l'affirmation de la supériorité de cet édifice sur tous les autres édifices du monde :

Des palais qui, lorsqu'ils sont édifiés, voient tout ce qui, sur terre, tient debout, se soumettre et faire acte d'humilité⁵⁹.

La lumière qui filtre des portes du palais a l'éclat du soleil⁶⁰. Ses arcs cintrés (*ahilatun ḥanāyā*, terme jouissant d'un véritable succès auprès des poètes andalous) sont comparés à des couronnes (v. 4). Les colonnes y sont si lisses que l'on dirait de l'eau (v. 5), les parois des bâtiments attenants (*dakākīn*) ressemblent à des plaques de camphre étincelantes (v. 7), ses citernes (v. 8) sont comparées à des mers débordantes, leur générosité n'atteignant toutefois pas celle du souverain⁶¹. Il est aussi question du murmure de l'eau (*ḥarīr al-mā'*), comparée, pour son éclat, à des perles fondues, qui, partout, coulent et irriguent les jardins (v. 11), parsemés, bien entendu, de fleurs comme autant de pièces d'or (v. 12-13) et d'arbres luxuriants (v. 14), tous ces éléments étant mis en parallèle avec la gloire d'al-Mansūr, le maître des lieux.

Nous pourrions multiplier les exemples : toutes les descriptions des domaines bâtis par les califes cordouans ou les 'Āmirides sont organisées à partir de principes identiques.

Durant cette période d'apogée politique d'al-Andalus, les poètes semblent peu intéressés par la description d'espaces naturels. Thuriféraires des princes, ils ne s'écartent guère de leur mission, l'édification de la gloire de leurs maîtres. Cependant, dès

les premières années du XI^e siècle, nous l'avons dit, éclate la guerre civile qui met un terme à l'unité du califat omeyyade. Les cités palatines de Cordoue sont les premières victimes de cette *Fitna*. Dès lors, elles inspireront la veine élégiaque des poètes.

Transportons-nous à présent dans l'ultime royaume andalou, celui des Nasrides de Grenade⁶², qui régnèrent à partir de 629/1232. Ce sont eux qui développèrent le complexe de l'Alhambra⁶³ durant tout le XIV^e siècle et transformèrent cette austère citadelle, érigée sur le plateau de la Sabīka, en une vaste cité palatine. De par sa fonction et sa munificence, l'Alhambra est donc comparable aux deux ensembles d'al-Zahra' et d'al-Zāhira, dont il vient d'être question. Parmi les plus fameuses évocations poétiques de cet ensemble figurent celles d'Ibn Zamrak (m. en 798/1398)⁶⁴, qui se trouvent dans son *dīwān*⁶⁵, mais aussi dans les poèmes épigraphiques ornant les murs de ces palais⁶⁶. Notre objet n'est pas tant de porter un jugement sur l'art poétique proprement dit d'Ibn Zamrak, que d'observer quels éléments composent ses descriptions du paysage de l'Alhambra. Nous prendrons comme exemple les vers décorant la célèbre cour des Lions⁶⁷. Ce fragment présente de très fortes similitudes avec tous les poèmes plus anciens abordés précédemment. D'abord, le lien entre le lieu représenté et le souverain est toujours aussi substantiel. Il est affirmé dès le premier vers :

Béni soit celui qui octroya à l'imam Mohamed [V] un esprit lui permettant de concevoir des palais d'une beauté parfaite. »

Le lieu n'est que le reflet du prince : l'abondance des eaux irriguant jardins et parterres symbolisent sa générosité, tandis que la statuaire des lions évoque la puissance et la gloire d'un souverain engagé dans la lutte contre l'infidèle :



Cette fontaine, en vérité,
n'est comparable qu'à un
blanc nuage, inondant les

lions de ses gerbes d'eau. Elle res-
semble à la main du calife, qui, le ma-
tin, prodigue ses faveurs aux lions de la
guerre. Celui qui contemple les lions
en attitude menaçante, [sait que] seul le
respect [dû à l'Emir] retient leur
colère⁶⁸.

Ibn Zamrak, comme ses prédécesseurs
use du procédé de la prétéition.

Les merveilles éclatantes que renferme
ce jardin, Dieu ne permet pas qu'il en
existe de semblable⁶⁹.

Dans l'évocation de cette cour et de sa
célèbre fontaine, c'est l'eau vive qui, bien
entendu, est au premier plan et anime l'en-
semble architectural. Même si aucune allu-
sion ne renvoie explicitement au pavement
de verre du palais de Salomon, il ne fait pas
de doute que tout ce jeu d'illusions parfaites
entre éléments solides (en particulier le
marbre) et élément liquide s'insère dans
cette longue tradition d'intertextualité avec
le verset coranique dont il a été question
plus haut. Perles, gemmes et métaux pré-
cieux, corps solides fluidifiés, jeux de trans-
parence et de lumière s'entremêlent :

Et d'une sculpture de perle qui l'orne,
à la luminosité transparente, jaillissent
dans les airs des ondées étincelantes
Qui retombent en vif-argent, parmi les
diamants incomparablement purs, blancs
et transparents
L'argent fondu court entre les perles,
les égalant en beauté par sa blancheur
étincelante et cristalline
En apparence liquide et solide se con-
fondent, si bien qu'il est impossible de
savoir lequel des deux se meut.
Ne vois-tu pas comment l'eau s'écoule

sur le bassin, mais comment ses jets,
rapidement, la dissimulent ?⁷⁰

Ces vers apparaissent donc comme une
ultime variation d'une matrice et d'un genre
élaborés sur d'autres rivages, et les ara-
besques de stuc s'enroulant autour des murs
de l'Alhambra reflètent la ciselure des mo-
tifs poétiques de ces représentations. Cette
propension valut à Ibn Zamrak ce jugement
sévère de la part de l'arabisant espagnol
Emilio García Gómez : « L'œuvre d'Ibn
Zamrak est une sorte de musée où sont
exposés et catalogués, bien qu'un peu pâlis,
tous les thèmes de la lyrique antérieure : une
vaste nécropole où, dans des tombeaux par-
faitement alignés gisent tous les topos de la
poésie arabo-andalouse⁷¹. » Nous étendons,
quant à nous, cette affirmation à l'ensemble
de la poésie arabe décrivant de tels espaces.
Cette déréalisation du paysage poétique peut
aller jusqu'à chanter des lieux totalement
absents de l'espace andalou. Nous allons illus-
trer ce phénomène à travers un exemple par-
ticulièrement frappant : le pont et la *Ruṣāfa*.
En 1965, l'orientaliste espagnol Elias Terès⁷²,
qui allait devenir le spécialiste de la topo-
nymie andalouse, met la lumière sur un phé-
nomène troublant. En étudiant les textes
poétiques de la région de Valence des XII^e et
XIII^e siècles, une expression a en effet attiré
son attention. Il s'agit de : *al-ḡisr wa-l-Ru-
ṣāfa* (« le pont et la *Ruṣāfa* »), dont il re-
marque la présence obsédante dans les poèmes
des deux figures majeures de la poésie le-
vantine de l'époque : al-Ruṣāfi al-Balansī⁷³ et
Ibn al-Abbār⁷⁴. Le premier, originaire du
quartier de la *Ruṣāfa*, émigra très jeune à
Almería. Le second, réfugié à Tunis après la
conquête de Valence par les Chrétiens, pleura
sa ville dans de nombreuses élégies.

Le terme *Ruṣāfa*, dans cette expression,
ne pose pas de problème d'identification. Ce
nom fut donné à des domaines princiers, et
deux *Ruṣāfas* sont célèbres en al-Andalus :
celle de Cordoue et celle de Valence. Les



deux furent cependant fondées en référence à celles de l'Orient, nombreuses, comme l'atteste la notice de Yaqūt al-Rūmī⁷⁵ consacrée à ce nom⁷⁶. Outre la célèbre *Ruṣāfa* du calife omeyyade Hišām b. Abd al-Malik, vaste domaine dont il avait fait sa résidence d'été, et en référence de laquelle le domaine omeyyade de Cordoue fut créé, Yaqūt évoque longuement la *Ruṣāfa* de Bagdad⁷⁷, fondée par le calife abbasside al-Manšūr et embellie par son fils al-Mahdī. C'était un quartier situé sur la rive orientale du Tigre qui tirait son appellation de la chaussée pavée (*raṣīf*) construite sur une berge marécageuse du fleuve. Composé d'une résidence palatine, de nombreux domaines et jardins et d'un camp militaire, il était relié à la partie occidentale de Bagdad – et là est le fait notable – par un pont en bateaux (*ḡisr*), d'une grande importance stratégique.

La *Ruṣāfa* de Cordoue, quant à elle, fut entièrement détruite durant les troubles du début du XI^e siècle (401/1010) (*Fīma* de Cordoue)⁷⁸. Sa mise à sac fut l'œuvre des partisans de l'esclave Wāḍiḥ, devenu chef militaire durant la *Fīma*, qui alla jusqu'à faire abattre ses arbres. Seul le nom fut conservé. Ces lieux devinrent un motif de nostalgie pour les poètes, et, à l'époque almohade, ceux-ci se retrouvaient encore en face de ce site, pour boire et réciter des poèmes.

Yāqūt ne fait pas mention, en revanche, de la *Ruṣāfa* de Valence. On sait néanmoins que ce domaine était un lieu de belles perspectives avec jardins et cours d'eau abondants, qui sans doute subsista jusqu'à la prise de la ville en 636/1238 par Jacques d'Aragon.

Revenons à présent au second terme de l'expression poétique *al-ḡisr wa-l-Ruṣāfa*, *ḡisr*, qui, des deux noms, est celui qui pose problème. Il désigne un « pont de bois ou de barques », et s'oppose ainsi à *qantara*, le pont de pierres. Or, il n'y a aucune trace, dans les sources, de l'existence à Valence d'un quelconque pont de bois ou de barques.

Térès découvrit la clé du mystère en se penchant sur un vers cité par Yaqūt dans sa notice sur la *Ruṣāfa* de Bagdad dont il a été question plus haut. Ce vers est le premier d'une *qaṣīda* d'un poète irakien du XI^e siècle⁷⁹, 'Alī b. al-Ḡāhn, et qui est le suivant :

Les yeux des antilopes, entre la *Ruṣāfa* et le pont, ont apporté la passion, en provenance d'un lieu que je connais et que j'ignore [en même temps]⁸⁰.

C'est donc dans ce vers que se trouve, selon toute vraisemblance, l'origine de cette locution poétique tant prisée par les Andalous. Térès put en conclure que « le pont et la *Ruṣāfa* » avait en réalité une origine « purement littéraire et était prise, comme en tant d'autres occasions, à un poète oriental. » Peu importait donc aux Andalous que cette expression fit référence à des lieux totalement étrangers à ceux qu'ils chantaient, puisqu'elle leur permettait de placer, sur le plan symbolique, leur ville au même degré que la prestigieuse capitale abbasside.

Plus généralement, les Andalous introduisirent, dans leurs descriptions paysagères, nombre de toponymes faisant référence à l'Arabie, lieu premier de l'arabité et de l'islam, et l'on ne compte plus, par exemple, les occurrences du nom Naḡd, plateau de l'Arabie centrale et emblème de l'arabité. Ce phénomène s'intensifie même à mesure que nous avançons dans le temps et que la civilisation d'al-Andalus s'éloigne de ses racines bédouines. Tout se passe comme si les poètes souhaitaient conjurer tant l'éloignement du temps où une dynastie arabe régnait sur une péninsule unifiée, que la progression de la Reconquista, par des incantations tenant lieu de revendication identitaire. Dans le même temps, plus l'islam reculait dans la Péninsule, plus les poètes exprimaient leur aspiration à se



rapprocher symboliquement des Lieux saints de l'Arabie, à travers des compositions appartenant au genre *hiğāziyyat*, lui aussi né en Orient. Ainsi, al-Ruṣāfi al-Balansī, dont il a été question à propos du « pont et de la Ruṣāfa », commence l'évocation de Valence, sa ville natale, par quelques vers qui ne manquent pas de « détoner » dans cet environnement andalou :

Mes amis, qu'arrive-t-il au désert pour qu'il soit tout imprégné de parfums ?
Et qu'est-ce qui fait dodeliner la tête aux hommes de la caravane comme sous l'effet de l'ivresse ?

Du musc aurait-il été émiété sur le trajet de la brise venant de l'Est, ou bien quelqu'un aurait-il prononcé le nom de Valence ?

Mes amis ! Faites halte avec moi [pour parler d'] elle, ce sont là des paroles comme eau fraîche versée sur un cœur brûlant !⁸¹

Le sujet semble parler depuis un espace désertique, comme si une distance incommensurable le séparait de sa terre natale. Pourtant, on l'a vu, le poète ne quitta pas al-Andalus, et sa vie se déroula à Malaga, ville n'ayant rien, en réalité, à envier à Valence. Le désert fonctionne donc comme une métaphore de l'exil. Tout se passe comme si cette mise en scène, ou plutôt cette mise à distance, était nécessaire pour que l'évocation de la ville natale soit possible, et comme si l'expression du sentiment de nostalgie devait nécessairement faire référence au lieu premier de l'arabité, la Péninsule arabique⁸². Ibn Zamrak, le poète de l'Alhambra, introduit à son tour une *qaṣīda* dédiée à Grenade par un prologue « arabe » dont voici les premiers vers :

Toi qui te languis pour le Nağd et ses lieux de rencontres, [sache que] le

Nağd a élu domicile dans la vallée de Grenade.

Fais halte sur la Sabīka et contemple tout ce qui se trouve sur son esplanade : une femme vertueuse que la dune, à nul autre pareille, dévoile.

(...)

Le Hedjaz a ses demeures en al-Andalus : les mots [les nommant] s'y accordent parfaitement aux motifs [poétiques] qui leur sont liés⁸³.

Cette fois, l'objet de la nostalgie n'est pas la ville andalouse, mais l'Arabie elle-même, représentée par ses deux régions les plus emblématiques : le plateau du Nağd et la région des Lieux saints de l'islam, le Hedjaz. Grenade nous est montrée, dans ces vers, comme une sorte de miroir ou de concentré de l'Arabie susceptible d'apaiser la nostalgie de cet Orient lointain. Autrement dit, elle ne séduit pas pour elle-même, mais pour sa similitude, établie par le poète, avec cet ailleurs. Il ne saurait être question de se satisfaire des commentaires qui précisent que Nağd était le nom d'un quartier de Grenade. L'isotopie des lieux du désert se développe en effet aussi, dans ce prologue, à travers le toponyme « Hedjaz » et l'emploi du lexème « dune » (*kaṭīb*) pour désigner la Sabīka, hauteur sur laquelle est érigée l'Alhambra, là où nous aurions plutôt attendu « plateau » ou « colline ». Comme s'il fallait instaurer une atmosphère « arabe », avant de s'autoriser à évoquer la ville nasride. Dans ce contexte, nous ne serions guère étonnés de voir surgir des chamelles, au détour d'une allée !

Au terme de ce tour d'horizon des représentations des paysages princiers andalous, nous constatons que celles-ci ne cherchent guère, en réalité, à « capter » la réalité andalouse, dont elles apparaissent détachées. Observons à présent si les paysages naturels installés dans la poésie andalouse échappent à ce processus de déréalisation.



III. La nature aride et les évocations du milieu arabe

Parallèlement à ces descriptions de paysages princiers calqués en grande partie sur les descriptions orientales, une poésie prenant pour objet des paysages naturels se développa progressivement en al-Andalus. Or, ces paysages, comme nous allons le voir, doivent également beaucoup aux descriptions vouées, dans la poésie arabe depuis l'Antéislam, à l'espace aride arabe. Et cette influence va bien au-delà du procédé consistant à émailler les descriptions de toponymes arabiques.

Cette poésie paysagère est surtout le fait de poètes connus pour s'être tenus, autant qu'ils le pouvaient, à l'écart des centres de pouvoir. C'est le cas d'Ibn Ḥafāḡa (m. en 533/1139), originaire de la région de Valence, le Levant andalou. Surnommé « le jardinier » (*al-ġannān*), il fut sans aucun doute le plus grand poète paysager d'al-Andalus, et les critiques n'ont cessé de vanter l'art avec lequel il sut chanter la beauté de sa région d'origine.

En réalité, deux types de paysages coexistent cependant dans son œuvre. Le premier type est représenté par les paysages que l'on pourrait qualifier, selon la classification thymique, d'« euphoriques » : associés à une atmosphère festive, ils sont très proches du *locus amoenus* qui domina les compositions occidentales depuis l'Antiquité, même s'ils sont très fortement inspirés des représentations du paradis musulman. Ils conjuguent principalement les lignes douces d'un relief protecteur (vallon, colline, ombrages) et l'élément aqueux sous toutes ses formes. Ce sont les descriptions de ce premier type de paysages qui prétendent capter la magie des espaces naturels andalous. Néanmoins, outre le fait qu'elles reprennent de nombreux motifs abbassides, ces descriptions intègrent des éléments appartenant au milieu désertique. On y note, par exemple, la présence

fréquente de l'*arāk*, épineux appartenant à la famille de l'acacia et poussant en Arabie. En réalité, il s'agit de paysages composites ou hybrides mêlant des éléments appartenant à des milieux presque antagonistes.

Le second type est représenté par des paysages « dysphoriques », associés à une atmosphère lugubre ou angoissante. Ces paysages – qui ont beaucoup moins suscité l'intérêt des critiques – sont, quant à eux, beaucoup plus marqués par l'influence de la poésie orientale du désert et puisent dans le réservoir des motifs du *raḥīl*, le périple, partie de la *qasīda* traditionnellement vouée à la peinture des lieux épouvantables. Un espace naturel est en particulier convoqué dans ce type de représentation, le *ḥarq*. Sa particularité, d'après les dictionnaires, est d'être à la fois vaste et ouvert à tous les vents, et donc balayé par ceux-ci⁸⁴. Le lexème renferme également le sème /distance/ : il s'agit d'un territoire éloigné, que l'on est amené à traverser lors des pérégrinations⁸⁵. Dès la période préislamique, cet espace est marqué du sceau de la dysphorie et devient l'emblème du lieu d'épouvante par excellence, dans lequel le poète-héros est amené à faire la démonstration de son courage et de sa détermination. Les poètes archaïques ont parlé du danger mortel qu'il y avait à se risquer dans ce type d'espace. C'est le cas d'Abū Qays b. al-Aslat, dans le vers suivant :

Et je traverse le *ḥarq* dans lequel rôde la mort, avec comme monture une chameille blanche, ardente à la marche⁸⁶.

Le sentiment de solitude ressenti par le voyageur y est encore exacerbé par une atmosphère tout aussi inquiétante sur le plan sonore, comme dans ce vers d'al-Aswa' b. Ya'fur :

Des solitudes et de vastes espaces désertiques balayés par les vents, sans



autre compagnon que les glapissements des renards, et les hululements des chouettes et des hiboux⁸⁷.

Des cris et des bruissements de créatures invisibles, animaux sauvages ou djinns, transportent dans un univers proprement « immonde », situé en-dehors du territoire de l'humain. On voit bien que ce type de paysage fait avant tout partager une expérience de la liminalité.

L'Andalou Ibn Ḥafāḡa mobilise le *ḥarq* pour élaborer, lui aussi, des scènes dysphoriques. Dans l'une d'entre elles, le lieu est chargé d'une telle puissance d'épouvante, que même des éléments cosmiques en ressentent les effets :

Dans une solitude ouverte à tous les vents, où le cœur de l'éclair tressaille d'épouvante, et où l'astre lui-même ne peut fermer l'œil, [condamné à] l'insomnie⁸⁸.

Dans d'autres vers, l'accent est mis sur l'éloignement de cet espace, qui crée en celui qui s'y aventure un puissant sentiment de solitude :

Une solitude ouverte à tous les vents, qui gonfle la poitrine d'un sentiment de mélancolie, et où résonnent sans relâche les hennissements du noble coursier, comme autant de soupirs, Lointaine, les vents y font office de montures, et les nuages sont les seules outres que l'on peut espérer y trouver Enveloppé dans les entrailles du pays, Il me semble être le secret [bien gardé] d'un amour confiné dans le cœur des ténèbres.⁸⁹ »

On voit bien, à travers ces exemples, ce que de tels paysages doivent aux représentations archaïques. Pourtant, chez un

andalou tel qu'Ibn Ḥafāḡa, leur fonction est très différente de celle qui était la leur dans la poésie ancienne. Ce poète qui, fait exceptionnel, ne quitta que très rarement sa région natale, les mobilise avant tout pour rendre compte, sur un plan métaphorique, de ses angoisses existentielles. L'analyste aurait néanmoins tort de négliger ces représentations qui appartiennent pleinement à l'univers du poète, sous prétexte qu'elles ne reflètent pas la réalité andalouse. Il doit au contraire tenter de comprendre les raisons qui les font si présents, et les intégrer à sa vision du paysage poétique andalou.

À l'issue de cette étude, il nous semble avoir montré que l'utopie était au centre des représentations paysagères d'*al-Andalus*. Celles-ci jouent avant tout sur l'intertextualité, et leur objectif n'est pas tant de rendre compte de la réalité d'un lieu que s'insérer dans la longue histoire de la poésie descriptive arabe. Il ne s'agit pas là d'une spécificité andalouse puisque, comme l'a bien montré Philippe Hamon, la description est toujours peu ou prou le lieu d'une réécriture, *de-scribere* signifiant, étymologiquement, écrire d'après un modèle⁹⁰. « Décrire, ce n'est jamais décrire le réel, c'est faire preuve de son savoir-faire rhétorique »⁹¹.

Notes

¹ 711-1492.

² Roger, Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 8.

³ Baridon, Michel, *Les jardins*, Paris, Robert Laffont, 1998, p. 244.

⁴ *Ibid.*, p. 255.

⁵ *Ibid.*, p. 257.

⁶ Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, PUF, 1956.

⁷ Michel Zink, *Nature et poésie au Moyen Âge*, Paris, Fayard, 2006.



⁸ Celui-ci fut instauré en 317/929 et fut abrogé en 422/1031.

⁹ Ibn 'Abd Rabbih, *Dīwān*, éd. Muḥammad Riḍwan al-Dāya, Damas, Dār al-Fikr, 1979. Né à Cordoue, Abū 'Umar Aḥmad b. Muḥammad Ibn 'Abd Rabbih devint l'un des panégyristes officiels des Omeyyades, sous les règnes des émirs Muḥammad I^{er}, al-Munḍir, 'Abd Allāh et 'Abd el Raḥmān III al-Nāṣir, fondateur du califat.

¹⁰ Au premier rang desquels figurent al-Aṣma'ī, Abū 'Ubayda, al-Ġāhiz et Ibn Qutayba, respectivement morts en 828, 867 et 865.

¹¹ Les Būyides furent une dynastie de vizirs persans shī'ites qui exercèrent la réalité du pouvoir, de 947 à 1055, à la place des califes abbassides de Bagdad, maintenus dans leur dignité, mais relégués à un rôle d'apparat.

¹² Ceci peut sans doute expliquer l'attitude d'Ibn Ḥazm qui, dans son épître vantant les productions andalouses, passe sous silence l'ouvrage d'Ibn 'Abd Rabbih, auteur majeur de la période du Califat.

¹³ M. 542/1148.

¹⁴ Abū 'Ubāda al-Walīd b. 'Ubayd.

¹⁵ Al-Buḥturī, *Dīwān*, Beyrouth, Dār Ṣādir, 2005, I, p. 35, v.12 : « [mètre *basīf*] Bi-ḥasbi-hā anna-hā, fī-faḍli rutbati-hā tu'addu wāḥidatan wa l-baḥru ṭānī-hā ».

¹⁶ *Ibid.*, v.13 : « Mā-bālu Diḡlata ka-l-ḡayrā tunāfisu-hā fī l-ḥusni ṭawran wa-aṭwāran tubāhī-hā ».

¹⁷ *Ibid.*, v. 22 : « Lā yabluḡu l-samaku l-maḥṣūru ḡāyata-hā li-bu'di mā bayna qāṣī-hā wa-dānī-hā ».

¹⁸ *Ibid.*, v. 21 : « Iḡā-n-nuḡūmu tarā'at fī-ḡawānibi-hā laylan ḥasibta samā'an rukkibat fī-hā ». Voir sur ce concept, Anna Caiozzo, « Le bassin miroir des cieux dans les miniatures orientales », dans *Le miroir, une médiation entre imaginaire, sciences et spiritualité*, éd. Claude Fintz, Presses de l'Université de Valenciennes, 2013, p. 155-168.

¹⁹ Selon Yi-Fu Tuan, l'un des précurseurs de la géographie culturelle, cette organisation verticale du paysage est caractéristique des sociétés pré-modernes organisées autour de la notion de cosmos (voir Yi-Fu Tuan, *Topophilia, A Study of Environmental Perception, Attitudes and values*, New York, Columbia University Press, 1974, chapitre X, *From cosmos to landscape*, p. 129-149.

²⁰ Al-Buḥturī, *Dīwān*, op. cit., I, p. 35, v. 29 : « Maḥfūfatun bi-riyāḍin lā tazālu tarā rīṣā l-ṭawawīs taḥkī-hi wa-taḥkī-hā ».

²¹ *Ibid.*, v. 27 : « Ka'anna-hā ḥina laḡḡat fī tadaffuqi-hā yadu l-ḥalīfati lammā sāla wādī-hā ».

²² *Ibid.*, v. 26 : « Taḡnā basāṭīnu-hā l-quṣwā bi-ru'yati-hā 'ani l-saḥā'ibi munḥallan 'azālī-hā ».

²³ *Ibid.*, v. 17-18 : « Taṣabbu fī-hā wufūdu l-mā' i mu'ḡilatan ka-l-ḡayli ḥāriḡatan min ḥabli muḡrī-hā Ka'anna-mā l-fiḡḡatu l-bayḡā'u sā'ilatan mina l-sabā'iki taḡrī fī-maḡārī-hā ».

²⁴ *Ibid.*, v. 19 : « Iḡā 'alat-hā l-ṣabā abdat la-hā ḥubukan miṭla l-ḡawāṣīni maṣḡūlan ḥawāṣī-hā ».

²⁵ *Ibid.*, v. 20 : « Fa-ḡāḡibu l-ṣamsi, aḡyānan, yuḡāḡiku-hā wa-rīqu-l-ḡayṭi, aḡyānan, yubākī-hā ».

²⁶ *Ibid.*, v. 20.

²⁷ On sait que les termes mêmes de *ṣarḥ* et de *qawārīr* sont équivoques et peuvent donner lieu à plusieurs interprétations. En ce qui concerne le *ṣarḥ*, Valérie Gonzalez rappelle, dans son ouvrage : *Le piège de Salomon*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 28, que cet élément architectural peut être, soit bidimensionnel et s'entendre dès lors comme une surface plane, un sol ou une cour dallée, soit tridimensionnel et s'entendre alors comme une construction complète en élévation. Quant au terme *qawārīr*, il dénote une « espèce de verre transparent ayant subi un modelage ».



²⁸ La référence coranique est la suivante : XXVII/44 : « Qīla la-hā : 'Udhulī l-ṣarḥ !' Fa-lammā ra'at-hu ḥasibat-hu luġġatan wa-kaṣafat 'an-sāqay-hā. Qāla : 'Inna-hu ṣarhun mumarradun min-qawārīra' ».

²⁹ Al-Buḥturī, *Dīwān*, op. cit., v. 15-16 : « Ka'anna ġinna Sulaymāna llaḏīna walū ibdā'ahā fa-adaqqū fī ma'ānī-hā/ Fa-law tamurru bi-hā Bilqīsu 'an 'araḏin qālat : hiyya l-ṣarḥu tamṭīlan wa-tašbīhan ».

³⁰ Valérie Gonzalez, *Le piège de Salomon*, p. 31.

³¹ *Ibid.*, p. 36.

³² *Ibid.*, p. 116 : « Partant du motif du pavement de verre, se crée toute une chaîne imaginaire de compositions matérielles et sensorielles, riches d'oppositions et de contrastes entre liquide et solide, matité et brillance, opacité et translucidité, fluidité et dureté, profondeur et aplat... »

³³ *Ibid.*, p. 39.

³⁴ Al-Nābiġa al-Ḍubyānī, *Diwān*, Le Caire, Dār al-Ma'ārif, 1990, n° 1 [mètre *basīf*], p. 20-21, v. 21- 23 : « Wa-lā arā fā'ilan fī l-nāsi yuṣbihu-hu wa-lā uḥāšī mina l-aqwāmi min aḥādī/ Illā Sulaymāna in qāla l-ilāhu la-hu qum fī l-bariyyati fa-ḥdud-hā 'ani l-fanadī/ Wa-ḥayyisi l-ġinna innī qad aḏintu la-hum yabnūna Tadmua bi-l- ṣuffāḥi wa-l-'amadī ».

³⁵ Trad. De Pierre Larcher, in *Le guetteur de mirages*, Paris et Arles, Acte Sud, 2004, p. 47.

³⁶ Ibn 'Abd Rabbihi, *Dīwān*, n° 91, p. 83 [mètre *tawīl*].

³⁷ *Ibid.*, p. 83 : « istad'ā šu'arā' ābā'i-hi li-waṣf munyaṭ ḥāḏihi wa-l-ṭanā' 'alā ḥsun istinbāṭi-hi la-hā ».

³⁸ *Ibid.*, v. 1 : « Alimmā 'alā qaṣri l-ḥalīfati fa-nzurā ilā munyatīn zahrā'a šīdat li-azharā ».

³⁹ *Ibid.*, v. 2 : « Muzawwaqatin tastawdi 'u l-naġma sirra-hā fa-taḥṣabu-hu yuṣġī ilay-hā li-tuḥbarā ».

⁴⁰ Voir Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 122.

⁴¹ *Ibid.*, v. 6 : « Ta'ālā 'uluwwan fāta 'an-kulli wāṣifin idā aḳtarū fī-waṣfi-hi kāna aḳtarā ».

⁴² *Ibid.*, v. 10 : « Wa-dūna-ka fa-nzur hal tarā min tafāwutin bi-hi aw-ra'at 'aynā-ka aḥsana manzarā ? »

⁴³ *Ibid.*, v. 14.

⁴⁴ *Ibid.*, v. 17-18 : « Tafakkah amīna llāhi wa-bna amīni-hi bi-ġannati dunyā ra'iḥan wa-mubakkiranImāma l-hudā lā zilta fī ḏilli ḥabratīn wa-lā ziltu aksū-ka l-ṭanā'a l-muḥabbarā ».

⁴⁵ Abū 'Abd Allāh Muḥammad b. al-Ḥasan b. al-Ḥusayn al-Kittānī, *Kitāb al-Tašbīhāt min-aš'ār ahl al-Andalus*, ed. Iḥsān 'Abbās, Dār al-Ṭaqāfa, Beyrouth, 1966.

⁴⁶ Versé à la fois dans la médecine, la logique et l'astronomie, il servit le ḥāġib al-Manšūr et son fils al-Muzzafar, puis dut, durant la *Fitna*, émigrer à Saragosse où il s'installa. Il mourut vers l'an 420. La plupart des poètes cités dans son ouvrage appartiennent à la période califale ou 'āmiride.

⁴⁷ *Kitāb al-Tašbīhāt*, op. cit., p. 66 à 79.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 77-79, n° 126, 12 vers sur le mètre *ṭawīl*.

⁴⁹ *Ibid.*, v. 6 : « A yab'ā Sulaymānun bi-ṣarḥin mumarradin wa-qaṣru-ka fī-hi kullu-ṣarḥin mumarradin ».

⁵⁰ Abū Bakr Yaḥyā b. Huḏayl b. 'Abd al-Malik b. Huḏayl, né à Cordoue en 305, mort en 389.

⁵¹ Abū 'Abd Allāh Muḥammad b. Muṭṭarīf b. Šuḥayṣ : membre d'une famille de notables, il fut l'un des panégyristes en vue sous le règne d'al-Ḥakam al-Mustanšir. Il vécut ensuite la période 'āmiride, et mourut avant l'an 400.

⁵² *Kitāb al-Tašbīhāt*, n°123, p.73, 15 vers sur le mètre *basīf*.

⁵³ *Ibid.*, v. 4 : « Fātat maḥāsinu-hā ġuhūda wāṣifi-hā fa-l-qawlu ka-s-sakti wa-l-iġāzu ka-l-ḥaṭālī ».

⁵⁴ *Ibid.*, v. 5 : « Bal faḏlu-hā fī-mabānī-l-arḏi ».



ağma'i-hā ka-faḍli dawlatin bānī-hā 'alā-duwalī ».

⁵⁵ *Ibid.*, v. 14 et 15 : « Iḍā-stawat fawqa-hu zuhru l-nuğūmi ġadat taṭūru min-mā'i-hi nārūn bilā šu'alī. Wa in ḥadā-hu našīmu l-rīḥi taḥbasu-hu šafḥata l-sayfī hazzat-hā yadu-l-baṭālī ».

⁵⁶ *Ibid.*, n°127, p. 79, 4 vers de *ṭawīl*.

⁵⁷ *Ibid.*, v. 1 : « Wa-lammā-mtarā fi-ğannati-l-ḥuldi ba'ḍu-hum aqāma li-abšāri-l-ğamī'i miṭālu-hā ».

⁵⁸ *Ibid.*, n° 124, p. 75-76 [mètre *ṭawīl*].

⁵⁹ *Ibid.*, v. 1 : « Quṣūrun iḍā qāmat tarā kulla qā'imīn 'alā-l-arḍi yastahḍī ṭumma yaḥša'ū ».

⁶⁰ *Ibid.*, v. 3 : « Tarā nūra-hā min kulli bābin ka'anna-mā sanā-š-šamsi min-abwābi-hā yataqaṭṭa'ū ».

⁶¹ *Ibid.*, v. 8 : « Ka'anna l-šahārīğā-l-laṭī min amāmi-hā biḥārūn walākin ġūdu kaffay-ka awsa'ū ».

⁶² La ville avait été fondée au XI^e siècle, à proximité de l'ancienne Elvira, par les Berbères Zirides.

⁶³ Le nom *al-Ḥamrā'* apparaît dans les chroniques dès la fin du III^e/IX^e siècle, désignant une petite forteresse. Celle-ci fut sans doute, après avoir été abandonnée, reconstruite et agrandie au milieu du XI^e siècle par le vizir juif des Zirides, Samuel b. Negrello, puis par le dernier émir de la dynastie, 'Abd Al-lāh. C'était alors une forteresse bâtie sans luxe. Ce sont les Nasrides qui, au XIII^e et XIV^e siècles, en firent une cité royale.

⁶⁴ Muḥammad b. Yūsuf al-Surayḥī, né en 733/1333, dans une famille de réfugiés modestes qui avait fui la Reconquista dans l'Est andalou et avaient élu domicile dans le faubourg grenadin d'al-Baycine. Ayant très tôt joui de la protection du très puissant vizir Ibn al-Ḥaṭīb, il partagea avec lui les vicissitudes de la vie politique grenadine. Lors du renversement de Muḥammad V, en 760/1359, il suivit celui-ci à la cour mérinide de Fès, et,

lorsque le souverain récupéra son trône, en 763/1362, il fut promu au poste de secrétaire particulier du souverain. Durant les dix années suivantes, il entretint d'excellentes relations tant avec le souverain, qu'il loua dans de nombreux panégyriques qu'avec le vizir Ibn al-Ḥaṭīb. Lorsque ce dernier tomba en disgrâce, il fut nommé vizir à sa place et instruisit, sur les ordres du souverain, le procès en hérésie de son ancien protecteur, qui finit assassiné en 776-1375. Ce fut alors l'apogée d'Ibn Zamrak, homme fort du régime et poète officiel. Mais après la mort de Muḥammad V, en 793/1391, la situation se compliqua pour lui, et après plusieurs rebondissements, il fut assassiné à son domicile en 798/1398. Voir : la notice « *Ḡhamāṭa* » de l'Encyclopédie de l'Islam, Deuxième édition, composée par H. Terrasse, la notice « Ibn Zamrak » de F. de la Granja (E12), H. Hadjadji, *Le poète vizir Ibn Zamrak, du faubourg d'al Baycine au palais de l'Alhambra*, Beyrouth, Dār al-Bouraq, 2005.

⁶⁵ Ibn Zamrak, *Dīwān*, éd. Aḥmad Salīm al-Ḥimṣī, Beyrouth, al-Maktaba al-'aṣriyya, 1998.

⁶⁶ Ce poème épigraphique est en partie composé de vers appartenant à un long panégyrique (*Dīwān*, p. 137 à 143, et *Naḥḥ al-Ṭīb*, X, p. 44 à 51 [mètre *ṭawīl*]). Voir E. G. Gomez, *Cinco poetas musulmanes*, p. 287, qui établit que, sur les 12 vers épigraphiques, 6 sont extraits de ce panégyrique, dont 4 totalement et 2 partiellement.

⁶⁷ « Tabāraka man a'ṭā l-imāma Muḥammadan ma'āniya zānat bi-l-ğamāli l-mağāniyā Wa-illā fa-hādā l-rawḍu fi-hi badā'i'u abā Allāhu an yalfā l-ḥusnu ṭāniyā/ Wa-manḥūtatun min lu'lu'in šaffā nūru-hā tuḥḥalī bi-marfaḍḍi l-ğumāni l-nawāhiyā*/ *Iḍā mā ġarat fi l-ğawwi ṭumma taḥaddarat tuḥḥalī bi- bi-marfaḍḍi l-ğumāni l-nawāhiyā (en partie, v. 74)/ Bi-ḍawbi luğaynin sāla bayna ġawāhiri ġadā



miṭla-hā fi l-ḥusni abyada ṣāfiyā*(v.75)/
*Tašābaha ḡarin li-l-'uyūni bi-ḡāmidin fa-lam
adri ayyan min-humā kāna ḡāriyā (v.76)/ A lam
tara anna l-mā'a yaḡrī min ṣafḥi-hā wa-lakinna-
hā saddat 'alay-hi-l-maḡāriyā/ Ka-maṭali
muḥibbin fāḍā bi-l-dam'i ḥafnu-hu wa-ḡḍa
ḍāka-l-dam'u iḍā ḥāfa wāšiyā/ Wa-hā hiya fi l-
taḥqīqi ḡayru ḡamāmatin tuḥḍu ilā l-āsādi min-
hā l-sawāqiyā /Wa-ḡad ašbahat kaffa l-ḥalīfati
iḍā ḡadat tuḥḍu ilā usdi l-ḡihādi l-ayādiyā/ Wa-
yā man ra'ā l-āsāda wa-hiya rawābiḍu'adā-hā l-
ḥayā'an an takūna 'awādiya.

⁶⁸ *Ibid.*, v. 9 à 11.

⁶⁹ *Ibid.*, v. 2.

⁷⁰ Traduction citée par Henri et Anne Stierlin, *Alhambra*, Imprimerie nationale, 1991, p. 132. Variante : * v. 143 : « Fa-yā wāriṭa l-anṣāri lā'an kalālatin turāṭa ḡalālin yastaḥiffu l-rawāsiyā » ; v. 146 : « 'alay-ka salāmu llāhi fa-slam mūḥalladan tuḡaddidu a'yādan wa-tublī a'ādiyā » ; v. 94 (en partie) : « Ma'āniya min nafsi l-kamāli ntaḡayta-hā wa-zayyanta min-hā bi-l-ḡamāli l-maḡāniyā ».

⁷¹ Emilio García Gómez, *Cinco poetas musulmanes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1959, p. 287 : « La obra de Ibn Zamrak es una especie de museo donde estan expuestos y catalogados, aunque un poco empalmeados, todas los temas de la lírica anterior : un vasto cementario donde en tumbas perfectamente alineadas yacen todos los tópicos de la poesía arábigoandaluza ».

⁷² Elias Terès (1915-1983), « Textos poéticos sobre Valencia », *Al-Andalus*, XXX, Madrid, 1965.

⁷³ Muḥammad b. Ḡālib al-Ruṣāfi, m. 572/1177. Al-Ruṣāfi quitta très jeune sa région natale pour une raison inconnue. Iḥsān 'Abbās, dans l'introduction de son édition de son recueil (al-Ruṣāfi al-Balansī, *Dīwān*, Beyrouth et Le Caire, Dār al-Šurūq, 1983) explique que les troubles ayant touché la région de Valence ne sont sans doute pas

étrangers à la décision prise par le père du poète, qui pratiquait le métier de raccommodeur, de quitter la ville (p.11). Néanmoins, la situation n'était guère plus stable dans les autres centres du Levant andalou, et I. 'Abbās estime que ce départ peut aussi avoir été motivé par des soucis économiques. D'après Lisān al-Dīn Ibn al-Ḥaṭīb, sa famille aurait alors séjourné quelques années à Grenade, avant de s'installer à Malaga, mais il semble que ce soit l'inverse, et que le poète soit demeuré le plus clair de son temps à Malaga (qu'il aurait quitté pour quelques séjours à Grenade et au Maroc), où il exerçait le même métier que son père dans une échoppe du souk, assez loin du centre du pouvoir et réunissant autour de lui un cercle de lettrés.

⁷⁴ Abū 'Abd Allāh Muḥammad b. 'Abd Allāh b. Abī Bakr b. 'Abd Allāh b. 'Abd al-Raḥmān b. Ahmad b. Abī Bakr al-Ḳudā'i, historien, traditionniste, littérateur et poète, naquit en *rabi'* II 595/1199 à Valence, où il passa sa jeunesse. Il occupa les fonctions de secrétaire auprès des gouverneurs mu'nimides de Valence. Après avoir été prise par Ibn Mardanīš, la ville fut assiégée, en Ramadan 635/avril-mai 1238, par Jacques (Jaime) I^{er} d'Aragon. Ibn al-Abbār fut alors envoyé avec une députation pour demander du secours au souverain hafside de Tunis, Abū Zakariyyā'. Devant la cour de ce dernier, il récita un poème dans lequel il brossait un émouvant tableau de sa ville natale assiégée. Rentré à Valence, il en repartit quelques jours après la prise de la ville par Jacques I^{er}, en septembre de la même année. Il se rendit alors à Tunis où, accueilli avec faveur par Abū Zakariyyā', il fut nommé chef de sa chancellerie. Mais il tomba par la suite en disgrâce et fut mis aux arrêts dans sa propre maison. Il obtint cependant son pardon et fut réintégré dans ses fonctions. Après la mort d'Abū Zakariyyā', son successeur al-Mustansir



le garda auprès de lui, mais son attitude indisposa le souverain et ses courtisans à tel point que sa mise à la torture fut ordonnée. Ses écrits ayant été confisqués, on découvrit une satire contre l'*amīr*. La lecture de cette pièce exaspéra celui-ci, qui ordonna de tuer l'auteur à coups de lance. Ibn al-Abbār mourut en Janvier 1260. Le lendemain, son cadavre, ses livres, ses poésies et ses diplômes furent brûlés ensemble sur le même bûcher (Voir la notice de l'*Encyclopédie de l'islam* (EI²) de M. Ben Cheneb et Ch. Pellat).

⁷⁵ Né en 574 ou 575/1179, m. 626/1229, à Alep.

⁷⁶ Yāqūt, *Mu'ğam al-Buldān*, Beyrouth, Dār Šādir, s.d., III, p. 46 à 49.

⁷⁷ À l'époque de Yāqūt ne subsistent, de cette *Ruṣāfa*, que la mosquée et la nécropole abritant les tombeaux des califes abbassides.

⁷⁸ Voir la notice de Manuela Marin dans l'*Encyclopédie de l'islam* (EI²).

⁷⁹ Voir la notice de l'*Encyclopédie de l'islam* (EI²). Né sans doute vers 188/804, il devint poète de cour sous le califat d'al-Mutawakkil (232-47/847-61). Tombé en disgrâce, il fut emprisonné puis déporté dans la province orientale du Ḥurāsān. Revenu à Bagdad, il pleura l'assassinat d'al-Mutawakkil. Lui-même périt assassiné en 249/863 sur les frontières syriennes.

⁸⁰ Le vers figure dans Yāqūt, III, p. 46. « Uyūnu l-mahā bayna l-Ruṣāfa wa-l-ğisri ġalabna l-hawā min haytu adrī wa-lā adrī ».

⁸¹ Al-Ruṣāfi al-Balansī, *Dīwān*, op. cit., n° 26, p. 67 à 83, v. 1 à 3 [mètre *ṭawīl*] : « Ḥalīliyya mā li-l-bīdi qad 'aqabat našran wa-mā li-ru'ūsi l-rakbi qad runniḥat sukrā/ Hal l-miskū maftūqan bi-madragati-l-šabā ami l-qawmu aġraw min balansiyyatin dīkrā/ Ḥalīliyya 'ūġā bī 'alay-hā fa-inna-hu ḥadīṭun ka-bardi l-mā'ī fi l-kabidi l-ḥarrā (...) Inna l-Ḥiġāza maġānī-hi bi-Andalusin alfāzu-hā ṭabaqat min-hā ma'ānī-hā ».

⁸² Voir à ce sujet : *L'écriture de la nostalgie dans la littérature arabe*, éd. B. Foulon,

Paris, L'Harmattan, 2013.

⁸³ Ibn Zamrak, *Dīwān*, Saïda et Beyrouth, al-Maktaba al-'ašriyya, 1998, p. 121, v. 1-2 et 13 [mètre *basīl*] : « Yā man yaḥinnu ilā Naġdīn wa-nādī-hā ġamāṭatun qad ṭawat Naġdun bi-wādī-hā/ Qif bi-l-Sabikati wa-nzur mā bi-sāḥāti-hā 'aqīlatun wa l-kaṭību l-fardu ġālī-hā (...) Inna l-Ḥiġāza maġānī-hi bi-andalusin alfāzu-hā ṭabaqat min-hā ma'ānī-hā ».

⁸⁴ *Lisān* : « Wa-l-ḥarq al-falāt al-wāsi'a, summiyat bi-dālīka li-nḥrirāqi al-rīḥ fi-hā, wa-l-ġam'u ḥurūq ; (...) Qāla al-Mu'arriġ : Kull balad wāsi' tataḥarraqu bi-hi al-riyāḥ fa-huwa ḥarq. Cette définition est reprise par le scholiaste sous la forme : al-ḥarq al-muttasa' min al-arḍ ṭaḥtariqu fi-hi al-riyāḥ ».

⁸⁵ *Idem* : « al-ḥarq al-arḍ al-ba'īda mustawiya kānat aw ġayr mustawiya. Yuqālu : qaṭa'nā ilay-kum arḍan ḥarqan wa-ḥarūqan. (...) Al-ḥarq al-bu'd, kāna fi-hā mā' aw-šaġar aw-anīs aw-lam yakun ». En revanche, ce type de contrée n'est pas nécessairement dépourvue en eau, ni aride.

⁸⁶ *Al-Mufaḍḍaliyyāt*, Beyrouth, Dār Šādir, 2003, II, p.114, n° 75, v. 19 [mètre *sarī*] : « Wa-aqṭa'u l-ḥarqa yuḥāfu l-radā fi-hi, 'alā admā'a hilwā'ī ».

⁸⁷ *Al-Mufaḍḍaliyyāt*, op. cit., II, p. 414, n° 125, v. 11 [mètre *basīl*] : « Mahāmahan wa-ḥurūqan lā anīsa bi-hā illā l-ḍawābiḥa wa-l-ašdā'a wa-l-būmā ».

⁸⁸ Ibn Ḥafāġā, *Dīwān*, op. cit., n° 82, p. 132, v. 9 -11 [mètre *ṭawīl*] : « Bi-ḥarqin li-qalbi l-barqi ḥafqatu raw'atin bi-hi wa-li-ġafni l-naġmi fi-hi suhādu/ Saḥīqin fa-lā ġayra l-riyāḥi rakā'ibun hunāka wa-lā ġayra l-ġamāmi mazādū/ Ka'annī wa-aḥšā'u l-bilādi tuġinnunī sarīratu ḥubbin wa-l-ḍalāmu fu'ādū ».

⁸⁹ *Ibid.*, n° 149, p. 194, v. 4 [mètre *ṭawīl*] : « Wa-ḥarqin saḥīqin yamla'u l-šadra waḥšatan fa-raġ'u ṣaḥīli l-ṭirfi fi-hi tanahhudū ».

⁹⁰ Philippe Hamon, *Du descriptif*, p. 48.

⁹¹ *Ibid.*, p. 13.