



**HAL**  
open science

# Les joutes de poésie zajal au Liban. Entre rhétorique du défi et expression des conflits

Jean Lambert

► **To cite this version:**

Jean Lambert. Les joutes de poésie zajal au Liban. Entre rhétorique du défi et expression des conflits. 2017. halshs-01359906v4

**HAL Id: halshs-01359906**

**<https://shs.hal.science/halshs-01359906v4>**

Preprint submitted on 16 Dec 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Jean Lambert**

**LES JOUTES DE POESIE ZAJAL AU LIBAN.**

**ENTRE RHETORIQUE DU DEFI ET EXPRESSION DES CONFLITS**

**El-Bâbiliyye, août 1989**

(In : Boustani, Sobhi, Karam Rizk et Joseph Chraïm, *Traditions poétiques et narratives arabes. Littératures dialectale et populaire. Actes du colloque international 2015-2016*. Beyrouth, USEK, 2017, Paris, INALCO, 113-161)

Les joutes de *zajal*, chantées dans le dialecte de la montagne libanaise, sont fameuses pour leur mise en scène de la parole poétique créée dans l'instant. Elles sont d'une grande importance pour l'anthropologie de la création, l'ethnopoétique et l'ethnomusicologie, ainsi que pour la connaissance de la culture et de la société libanaise. Cependant, elles ont peu fait l'objet d'études littéraires, musicologiques ou anthropologiques. En dehors d'une bibliographie fournie pour la poésie dialectale au Liban en arabe ('Awwad 1930, Hâter 1977, Nahleh 1944) et en langues européennes (Lecerf 1932-33, Abdennour 1966, Jargy 1970, Shiloah 1974), les joutes en elles mêmes n'ont véritablement été décrites que par un seul auteur, Adnan Haydar (1989), travail remarquable pour l'époque qui servira de point de départ à la présente réflexion. Profondément remaniée par l'apparition du *zajal* "de scène" (*zajal al-manbar*) au début du XXème siècle, cette forme de joute tire ses origines d'une part d'une tradition d'épopées et de poèmes religieux produits par des lettrés (Qârî 1998, Hūweyrî 2011), et d'autre part de joutes de poésie orale villageoise, *qawl*, au Liban ('Awwad 1930, Abû Samra 1999, Akiki 2010, El-Hajj 2015), en Palestine (Yaqub 2007) et en Syrie (Fakhr al-Dîn 2010). Ces joutes sont très populaires parce qu'elles recourent à la langue courante. Mais cette dernière a été magnifiée par une veine littéraire de lettrés, grâce à l'usage contemporain de l'écrit et de l'imprimé (Lecerf 1932-33, Abdennour 1966, Haydar 2013). Une dimension fascinante qui différencie les joutes de *zajal* des autres formes de poésie dialectale, c'est celle de l'improvisation : deux ou plusieurs poètes s'affrontent en créant instantanément au moins une partie de leur poésie, sur un thème choisi ou libre. Sur l'improvisation, Adnan Haydar a émis quelques observations et intuitions (Haydar 1989, 209) qui méritent d'être approfondies.

Recourant à plusieurs formes poétiques qui sont restées bien vivantes dans leur dimension rhétorique et d'improvisation, ces joutes se prêtent bien à l'évocation de questions d'actualité politique (Haydar 1989, Hazran 2013). Ceci en fait un genre à part dans la culture libanaise, et qui mérite une attention toute particulière. Récemment, en octobre 2014, le *zajal* du Liban ayant été inclus par l'UNESCO dans la liste du Patrimoine Culturel Oral et Immatériel de l'Humanité, cet enjeu est évoqué par l'attendu officiel :

"Al-Zajal est une forme de poésie populaire libanaise déclamée ou chantée lors de célébrations sociales et familiales et au quotidien. Lors des joutes poétiques, les troupes de poètes récitent des couplets, souvent sous la forme de défis, face à un public diversifié, au rythme du tambourin et de la derbouka. Ces échanges verbaux évoquent la beauté du Liban et l'importance de la tolérance et du dialogue entre les communautés et les religions. *Les joutes poétiques servent de soupape de sécurité et aident à résoudre les conflits et à renforcer la cohésion sociale* [je souligne]."<sup>1</sup>

Si ce point de vue rend compte effectivement d'une partie de la réalité<sup>2</sup>, à l'inverse, lors de mes

<sup>1</sup> [http://www.unesco.org/archives/multimedia/?s=films\\_details&pg=33&id=3667](http://www.unesco.org/archives/multimedia/?s=films_details&pg=33&id=3667)

et un film : <https://www.youtube.com/watch?v=2V8oJnOov2U>

<sup>2</sup> Il faudrait néanmoins faire la critique du concept de "poésie populaire", ainsi que celle du caractère fourre-tout du concept de *zajal* que favorise l'approche patrimoniale.

nombreuses discussions avec des intellectuels libanais depuis une quinzaine d'années, j'avais relevé l'existence d'une analyse sociologique totalement opposée : pour beaucoup de ces personnes, souvent des citoyens situés politiquement à gauche, le *zajal* était plutôt un phénomène qui avait contribué à envenimer les conflits entre les communautés pendant la Guerre civile et qui, au mieux, ne donnaient qu'une image irénique ou obséquieuse des relations sociales (le *tazallof* sur lequel nous reviendrons). Alors le *zajal* serait-il un facteur de cohésion nationale ou au contraire de division ? Il m'a semblé qu'il y avait là une interrogation qui méritait d'être approfondie, et ce d'autant plus que le Liban a choisi de manière officielle cette forme artistique pour le représenter dans l'arène culturelle mondiale.

### **Introduction : le *zajal* et l'expression politique au Liban**

Il n'y a pas de doute qu'un certain type de poésie dialectale a joué dans l'histoire du Liban un rôle d'expression des conflits politiques et religieux. Les premiers textes en dialecte<sup>3</sup>, qualifiés de *zajal* depuis le XVI<sup>e</sup> environ, racontent des événements ayant une dimension épique, c'est à dire à la fois tragique et héroïque : la chute de Tripoli à la fin des Croisades par Suleymân al-Ašlûhî (1281), la prise de Chypre par les Turcs par al-Samarjbaylî (au XVI<sup>e</sup> siècle) et bien d'autres (Qârî 1998, H̄uwayrî 2011). Ces textes sont surtout le fait d'auteurs chrétiens (Qârî 1998, 431–518), mais il y a aussi des musulmans et des druzes, parmi les plus tardifs<sup>4</sup>. Ces poèmes de formes très diverses étaient isolés, ils ne faisaient pas partie de joutes. De ces dernières, nous ignorons quasiment tout de leur histoire : la première joute historique documentée ne remonte qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (Sakanî 1893-94)<sup>5</sup>. Il faut donc bien faire la différence entre joutes et non-joutes<sup>6</sup>, et déceler leur articulation : d'une part, des poèmes épiques se suffisant à eux-mêmes, dans leur fonction de célébration des succès ou des défaites politiques d'une communauté, et d'autre part des joutes avec leurs caractéristiques propres d'affrontement et d'improvisation. Dans une joute réunissant plusieurs poètes (souvent de différentes communautés) et un public nombreux et hétérogène, les poètes doivent adapter leur expression en fonction de cette contrainte : le résultat formel en est nécessairement affecté. C'est du moins la situation au Liban au cours du XX<sup>e</sup> siècle. Simultanément, il est clair que ces textes de statuts différents (poèmes épiques vs joutes) entretiennent des liens d'inter-textualité. Nous y reviendrons.

A l'époque moderne, le *zajal* a joué un rôle important dans le nationalisme maronite qui visait à établir une entité politique centrée exclusivement sur le Mont Liban (souvent désigné dans un contexte populaire comme "la Montagne"). Selon Hazran, la carrière de Rašîd Naḥle (1873-1939) illustre bien cet aspect essentiel, puisque ce poète et intellectuel fut à la fois un grand poète, le

3 Nous éviterons de parler ici de "poésie populaire", à la différence de nombreux auteurs libanais, car cette poésie est, a minima, très influencée par l'écrit et le littéraire, à un niveau ou à un autre.

4 Hazran effectue quelques statistiques à partir du travail bibliographique de Qârî (1998) : pour la période allant jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, où les textes étaient principalement manuscrits, on constate que sur 284 auteurs cités, 221 étaient chrétiens (Qârî 1998, 431-518, cité par Hazran 2013, 174). Parmi eux, 23 ont été reconnus comme druzes et seulement 9 comme chiïtes. Il est probable que la poésie dialectale était tout aussi présente chez les autres communautés que les Maronites, mais elle n'était pas enregistrées par écrit, ce qui, avec la distance temporelle, produit une différence de perception pouvant être trompeuse. En même temps, le fait que les textes retenus par la mémoire collective ont été consignés par écrit en affecte aussi la nature (Ong 1982).

5 Cette joute entre deux poètes, Dawûd et Maḥmûd, est un bon exemple de controverse religieuse qui mériterait une édition critique. Il s'agit d'un Maronite qui attaque un Chiïte en l'accusant de ne pas être un bon musulman...

6 Ce que malheureusement la plupart des auteurs libanais ne font pas, confondant toute poésie dialectale dans la catégorie *zajal* (par exemple Wuhaybe 1952, H̄uwayrî 2011).

premier théoricien moderne du *zajal*, un haut fonctionnaire de l'administration du Mutasarrif du Mont Liban et du Mandat français, et l'auteur de l'hymne national. Hazran insiste sur la dimension linguistique : les premiers nationalistes du Mont Liban avaient cherché à souligner la spécificité du Liban par rapport aux autres pays arabes en promouvant un genre littéraire dialectal, par exemple, plus près de nous, le poète Sa'îd 'Aql. C'est ainsi que Hazran qualifie le *zajal* de "*nationalizing cultural agent*." (Hazran 2013, 174). A la lueur de ce constat, on peut mieux comprendre la teneur du texte de promotion du *zajal* sur la liste de l'UNESCO cité plus haut. Cependant, nous verrons que l'analyse de certaines joutes depuis les années 1980 ouvre de tout autres perspectives.

Si l'on essaie d'analyser les joutes de *zajal* d'un point de vue anthropologique, une double question se pose : comment l'expression agonistique instituée par cette tradition de confrontation entre deux poètes et attisée par l'auditoire peut être à même de refléter des enjeux réels d'une société comme la société libanaise qui est traversée par des conflits durables depuis au moins un siècle et demi ? Cette question n'avait pas du tout été posée par Haydar, dont l'article publié en 1989 mentionnait une joute qui datait d'avant la Guerre civile (Haydar 1989, 205-207). Dans un premier temps, il faut évidemment se la poser de la manière la plus neutre possible : comment la langue poétique (mais aussi toute la performance orale), peut exprimer ces tensions en créant une atmosphère émotionnelle bien particulière ? Pour étudier cette rhétorique du défi entre poètes, nous nous appuierons notamment sur les travaux de Maria Manca qui a analysé des joutes poétiques de Sardaigne (Manca 2009), joutes qui rappellent par bien des côtés le *zajal* du Liban. Mais on ne pourra pas ensuite éviter de recourir à une approche plus politologique : comment cette aptitude littéraire et performative de la joute s'articule avec l'expression des conflits qui jalonnent l'histoire du Liban au XXème siècle ?

Le *zajal* comme institution, serait-il capable à lui seul de contenir une violence existant en dehors de lui, dans la société globale (la fameuse "soupape de sécurité") ?<sup>7</sup> Indéniablement, il s'agit d'une institution qui a ses structures, ses comités d'organisation, ses aficionados, qui peuvent jouer une fonction d'encadrement et de modération ; c'est un espace public partagé avec des règles littéraires et éthiques particulières, même si certaines sont implicites. Mais les dérapages sont possibles, sans aucun doute il y en a déjà eu qui se sont produits<sup>8</sup>. On sait qu'à plusieurs occasions dans l'histoire, les poètes de *zajal* ont fait l'objet de pressions de la part des services de sécurité, notamment en 1958, lors des événements qui préfiguraient déjà la future guerre civile<sup>9</sup>. Il est donc probable que les poètes, à certains moments, savent s'auto-censurer pour ne pas attiser la violence. Autrement dit, si la forme d'expression agonistique du *zajal* est propice à l'expression violente de certains conflits, jusqu'où celle-ci peut elle aller ? Qui établit les limites ? Et peut-on aller jusqu'à parler de "résolution des conflits" ? On pourra aussi se demander ce que les événements de la Guerre civile (1975-1991) ont pu changer dans les structures du *zajal*.

\* \* \*

En ce qui concerne les matériaux sur lesquels est basé cet article, j'ai souhaité publier une

---

<sup>7</sup> Comparativement, ce ne serait pas le cas pour les joutes poétiques de Sardaigne, par exemple, où il n'y a pas de conflits politiques majeurs depuis plusieurs siècles.

<sup>8</sup> La joute de la fin du XIXème siècle entre Dâwud et Maḥmûd montrait par exemple qu'à l'issue de la rencontre, les deux poètes se séparaient fâchés et que c'est hors de la joute que se faisait leur réconciliation, grâce à des médiateurs extérieurs (Sakanî 1893-1894).

<sup>9</sup> Je remercie Abdallah Nooman pour cette remarque très pertinente.

joute complète (ou presque complète), car cela n'avait jamais été fait pour le Liban<sup>10</sup> : cela semblait absolument indispensable pour que le lecteur ait une vue d'ensemble d'un événement donné, même si celui-ci est résumé. Afin de pallier à cet inconvénient, le texte intégral de la joute dans la version originale et dans sa traduction française sont consultables sur internet, de même que les deux documents vidéo sur YouTube<sup>11</sup>.

Pour la traduction, je me suis appuyé sur les trois ouvrages de référence : Barthélémy (1936), Denizeau (1960) et Freyha (1973). Mais je n'aurais pas pu venir à bout de la tâche sans les compétences linguistiques exceptionnelles de Hana et Abdallah Nooman, ainsi que celles de Clovis Antoury. Leur patience fut infinie et leurs divers commentaires absolument décisifs<sup>12</sup>. J'espère pouvoir compenser dans des travaux ultérieurs les carences que présentera inévitablement ce premier travail<sup>13</sup>, si possible avec l'aide des lecteurs de ce premier article.

### La joute d'El-Bâbiliyye

La joute d'el-Bâbiliyye, qui eut lieu dans ce village situé au sud de Saïda (voir Carte), au Sud Liban le 26 août 1989, m'a paru particulièrement intéressante pour illustrer la problématique que je viens d'exposer. Elle met en scène quatre des plus grands poètes du *zajal* à cette époque, répartis en deux équipes, *jawqa*, qui sont les suivantes :

- *jawqat* Zaġlûl al-Damûr : Zaġlûl al-Damûr (Zaġhloul al-Damour), chrétien maronite de Dâmûr ; Zeyn Š'ayb (Zeyn Shu'ayb), chiite du Sud,
- *jawqat* al-Rabî' : Ṭalî' Ḥamdân (Tali' Hamdân), druze du Metn ; Ḥalîl Šaḥrûr (Khalîl Shahrour), chiite de la région même d'El-Bâbiliyye<sup>14</sup>.

Comme la plupart des joutes contemporaines, celle d'El-Bâbiliyye suit une division selon les formes poétiques suivantes :

1 / Une *Iftitâḥiyât*, "ouverture", c'est à dire un poème de mètre et de forme *qaṣîd*, probablement pré-composé, chanté *a cappella* et non accompagné par le chœur ;

2 / *Qarrâdî*, strophes, *raddeh*, très courtes et entièrement improvisées, avec refrain, chant mesuré accompagné par le chœur et le tambour sur cadre, *daff*, battu par les poètes eux-mêmes ; c'est là que commence véritablement l'affrontement entre les poètes ;

3 / *m'annâ*, strophes, *raddeh*, d'une dizaine de vers, alternant avec le chœur et qui poursuivent la joute en combats singuliers entre les poètes un contre un.

4 / *Beyt al-qaṣîd*, poèmes de conclusion, strophes, *beyt*, d'une vingtaine de vers, et probablement pré-composés, chant solo, non accompagné par le chœur. On notera que la

10 Pour une joute complète en Palestine, voir Yaqub 2007.

11 Documents vidéo :

A = <http://www.youtube.com/watch?v=I6pXWyS1yUg> (2 h)

B = <https://www.youtube.com/watch?v=EjtYzOE8mw> (27 mn)

Le *time code* est le suivant : A 00 : 22 : 42 = 0 heure, 22 minutes, 42 secondes

Transcription en arabe libanais : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01359906v2/document>

Traduction en français : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01360530v2/document>

12 Je remercie aussi pour leurs nombreuses suggestions François Aoun, Hani Feghali, Hani Hourani.

13 En raison du manque de temps imparti pour achever cette publication, il ne m'a pas été possible d'approfondir mon enquête, notamment avec les poètes eux-mêmes (deux d'entre eux sont encore actifs). J'espère mener à bien cet aspect de la recherche très prochainement.

14 On remarquera que ces deux équipes se distinguent par une différence de générations : Zeyn et Zaġlûl sont les deux plus âgés (tous les deux proches des 80 ans en 1989), alors que Ṭalî' et Ḥalîl ont la cinquantaine.

succession entre 3 / et 4 / suit la logique de la joute :

- d'abord les *m'annâ*, puis le *beyt al-qaşîd* entre Zağlûl et ʿĀlîʿ
- ensuite les *m'annâ* puis les *beyt al-qaşîd* entre Şaḥrûr et Zeyn

Les deux documents vidéo (très probablement à l'origine des cassettes VHS) sont malheureusement incomplets, l'enregistrement avait été interrompu deux fois. Cela nous prive de la plus grande partie du duel en *m'annâ* entre Zağlûl et ʿĀlîʿ (sauf trois *raddeh*), ainsi que de l'échange en *beyt al-qaşîd* entre Zeyn et Şaḥrûr (sauf la première tirade de Şaḥrûr). Concernant la structure de la joute, ces deux manques se compensent l'un l'autre ; ils ne nous interdisent pas de comprendre le déroulement type d'une joute moyenne. Il m'a donc paru qu'il était possible de se contenter de ces matériaux<sup>15</sup>, déjà suffisamment représentatifs (2h30 d'enregistrement).

Dans ma description de cette joute, je vais d'abord exposer les thèmes les plus conventionnels, sans me tenir particulièrement au déroulement chronologique. Puis pour l'exposé du contenu polémique (à la fois rituel et politique) de la joute, je suivrai fidèlement le déroulement chronologique tel qu'il vient d'être brossé brièvement, pour rester le plus près possible de l'atmosphère particulière du défi entre les deux *jawqa*. Comme la joute a lieu dans le Sud, elle tourne principalement autour de l'occupation israélienne du Sud Liban dans les années 80, ainsi que quelques autres événements politiques et militaires marquants de la guerre pendant cette décennie. A cette époque, le village d'El-Bâbiliyye, situé à quelques kilomètres au sud de Saïda, échappait à l'occupation. Etant originaire de cette région, Ḥalîl Şaḥrûr a une préséance d'hôte qui l'autorise à commencer la joute, et à intervenir à des moments clef de son déroulement.

### Les thématiques obligées de la joute

Je vais d'abord exposer des échantillons des quelques thèmes qui sont des passages obligés dans toute joute : la célébration du Liban et de la montagne, la célébration du village, les paroles d'accueil, la cosmologie. Je précise que ces thèmes peuvent être développés au début, mais pas toujours, ils peuvent resurgir dans la joute en relation avec d'autres thèmes ; ils ne seront donc pas présentés dans un ordre particulier.

#### - Eloge du Liban

Un des thèmes obligés les plus importants, ce sont de grandes tirades sur la beauté du Liban :

Vidéo A 00 : 22 : 42 Zeyn Ş'ayb

O cèdres du Liban, ô premier phare	Que Dieu a planté sur les montagnes désertes
Le ciel a fait pleuvoir des bijoux sur ses baies	C'est un trésor sans terre ni pierres
O Zağlûl, toi qui est mon frère et mon voisin	Et mon compagnon par le gel et dans la fournaise
Si tes maisons sont séparées de mes maisons	Je me couperai la langue, puisse l'expression suffire
Notre <sup>16</sup> montagne qui était un paradis pour les belles	Est devenue un monstre d'oppression et
	[ d'humiliation
Notre montagne qui était éduquée et civilisée	Est devenue vaine, plus de science ni de civilisation !

<sup>15</sup> Résignation toute provisoire qui vaut pour un appel aux amateurs pour me signaler éventuellement une version plus complète, dont la transcription et la traduction en ligne pourront toujours être complétées.

<sup>16</sup> Ce "nous" mériterait à lui seul une étude complète : du fait que les limites de la communauté concernée varient d'un poète à l'autre et d'une situation à l'autre, il faudrait s'interroger sur la nature de cette rhétorique du "flou".

Comme on le constate, cet amour du Liban est toujours lié à "notre Montagne", donc à la mémoire d'un certain nationalisme libanais centré sur les communautés du Mont Liban. On note aussi que cet éloge est quelque peu désenchanté, ce qui est typique des l'atmosphère de la fin de la guerre (avant la guerre, ces tirades étaient beaucoup plus idéalisées). On voit ainsi qu'une thématique aussi conventionnelle que celle-ci peut s'adapter au contexte : c'est un passage obligé pour chaque poète<sup>17</sup>, mais elle peut également être mêlée à d'autres thèmes plus circonstanciels (ici, le compagnonnage entre deux poètes). On peut donc confirmer que ce thème patriotique exerce une fonction importante dans la promotion d'une certaine conscience nationale dans le grand public, comme le suggérait Hazran (2013). Ceci devrait être étudié en particulier pour les nombreux spectacles de *zajal* organisés dans la diaspora libanaise dans les années 70-80<sup>18</sup>.

#### - Eloge du village et de ses habitants :

Au début de son ouverture, Zeyn Š'ayb fait un éloge extravagant des habitants du village de Bâbiliyyeh, comparant ce dernier à Babylone :

A 00 : 21 : 45 Zeyn Š'ayb

La terre de notre Sud est devenue boue      Où se mêlent la tourbe et le sang de ma soeur et de mon frère

Le martyr que vous avez pleuré de vos yeux tristes      Une fleur violette a éclo sur sa tombe

Et moi à El-Bâbiliyye je suis venu retrouver      Les légendes de l'époque de Babylone

Aussi élevée que soit la Tour de Babel      Son seuil n'aurait pas touché les nuages

Si elle n'avait pas été construite par quelqu'un qui venait d'El-Bâbiliyye

Cette pirouette vise directement à séduire le public, ce sont des "paroles de flatterie", *muṭāyaba* (Haydar 1986, 202, citant 'Awwad 502-503).

#### - Cosmologie et poésie naturaliste

La dimension cosmologique est illustrée de manière magistrale, ici par Ḥalīl Šahrūr :

A : 01: 36 : 15 Ḥalīl Šahrūr

Si Zû-l-Fiqâr<sup>19</sup> te donne de la voix et de l'écho      Tu vas reconstruire le Sud avec héroïsme et sacrifice

Des plantes, du bois, de la terre, des fleurs et de la rosée

[ Et un fusil, écarter vous de son chemin, les ennemis !

En astronomie, si ton cerveau n'est pas éclairé      Questionne moi, je te parlerai de la vitesse du son

La terre et le ciel depuis que l'univers a commencé      Le soleil et la pleine lune qui ont un caractère visible

Vénus et Mercure, les montagnes et ces vallées      Et tous ceux qui restent de côté

Les noms des astres et des étoiles pour se guider      Le Grand Architecte les a construits de sa main habile

Mais si les astres et les étoiles étaient déplacées      Sur terre il n'y aurait plus personne pour raconter quoi

[ que ce soit à qui que ce soit

17 Pour un autre exemple dans la même joute, voir : Ṭalī' Ḥamdân : B : 00 : 10 : 30

18 Dans les années avant guerre et pendant la guerre, l'Etat libanais s'efforçait de faire tourner ces troupes à l'étranger pour renforcer le sentiment national des émigrés : il y eu des joutes célèbres à Toronto, aux USA, en Australie, à Brazilia. La plupart de ces spectacles étaient des *ḥaflah*, "soirées" et non pas de véritables joutes, ne serait-ce que pour des raisons économiques : il était difficile d'inviter deux troupes complètes.

19 L'épée célèbre de l'imam 'Alī.

On voit ici qu'il s'agit d'une poésie qui fait largement appel aux éléments cosmiques et naturels, en particulier dans leurs oppositions complémentaires : la terre et le ciel, Vénus et Mercure, les montagnes et les vallées, etc... Il faut tenir compte du fait que ce sont les éléments grâce auxquels le poète souhaite reconstruire le Sud. Mais on retrouve peu ou prou ce thème chez tous les poètes, souvent mêlés avec d'autres thèmes plus ou moins circonstanciés<sup>20</sup>.

#### - Démonstrations d'orgueil du poète et défi lancé aux autres poètes :

Ce thème nous fait entrer dans la logique agonistique de la joute. Celle-ci se manifeste d'abord dans les démonstrations d'orgueil du poète, à propos de lui-même mais surtout de sa poésie. Zeyn Š'ayb était passé maître l'art de faire sa propre éloge :

A : 00 : 29 : 28 Zeyn

La victoire, depuis un mois, m'apporte son foulard Par ses yeux perçants qui visaient Zeyn Š'ayb<sup>21</sup>  
Elle est venue jusqu'à moi et s'est posée devant moi Et m'a délivré la couronne et son ...<sup>22</sup>  
J'ai été créé comme une référence pour les poètes Par mon nom le succès de la scène est assuré  
Grâce à Celui qui a créé la fronde pour les projectiles Et les bras solides pour déplacer des rochers  
Par bravoure (*marjaltuh*) quand on attaque un canon J'entre dans son coeur et je ressors par la blessure  
Un froncement de sourcils appuyé, et le lion de la forêt Se met à genoux tandis que les lionnes gémissent

La Victoire (*al-naṣr*) fait partie de ces concepts que les poètes personnifient fréquemment de manière allégorique (on le retrouvera avec Zaġlûl). On trouve donc le style typique de la fanfaronnade, *bahwara*, des poètes à propos de leurs supposée bravoure, *marjaleh*, concept qui revient comme une antienne. Son champ sémantique dessiné par les poètes pourrait être défini de manière assez large :

- *šaraf* : honneur
- *'izz* : orgueil
- *fahr* : la fierté
- *marjaleh* : de la racine *rajal*, homme : "masculinité" mais directement liée à l'héroïsme et à la bravoure (*baṭūleh*)
- *ḥamāsa* : sentiment épique
- *bahwarāt* : fanfaronnades, vantardises

Face à ces démonstrations qui paraissent souvent caricaturales, il convient de se demander si elles reflètent chez le poète un ego de nature psychologique, ou bien s'il ne doit pas être décrypté d'un point de vue totalement différent. En effet, sa dimension conventionnelle l'introduit dans une logique rhétorique, rituelle et symbolique propre à la joute (même si la dimension psychologique peut subsister sur un plan individuel). De plus, cette valorisation de l'ego fonctionne de manière dialectique : le poète qui lance un défi à un autre fait d'abord l'éloge de ce dernier, avant de lui lancer une pique qui sera d'autant plus vive qu'elle sera contrastée avec la grandiloquence de ce qui précède, jouant sur l'implicite et l'ironie. C'est ainsi que Šaḥrûr avait commencé à l'égard de Zeyn :

A : 00 : 18 : 00 Šaḥrûr

Notre frère Bû 'Alî<sup>23</sup>, Dieu m'en est témoin Je l'aime pour sa bravoure, c'est sa marque

20 Pour d'autres exemples dans la même joute, voir : Ṭalî' Ḥamdân : B : 00 : 10 : 28

21 Le fait que le poète parle de lui-même à la troisième personne renforce encore la vantardise.

22 Mot non compréhensible

23 Abû 'Alî est l'autre nom de Zeyn Š'ayb.



Son imagination est plus grande que d'ici aux étoiles La surface de la galaxie lui arrive à l'épaule  
 Mais aujourd'hui, sa nuit sera ténébreuse Si avec nous il ne cesse pas ses vantardises<sup>24</sup>  
 Zeyn je vais le pétrir comme une galette Pour que devant les gens à El-Bâbiliyye  
 Il jure sur sa vie qu'il est dégouté des joutes

Le fait de décrire d'abord l'adversaire comme très fort valorise naturellement la future victoire qui sera obtenue sur lui. On voit ici aussi la logique rhétorique toujours nécessaire à l'attaque : dans un premier temps, Šaḥrûr fait l'éloge de son opposant (les deux premiers vers), puis passe à l'attaque selon un motif rhétorique du genre : "Mais aujourd'hui..." Il renverse alors totalement le propos avec humour, et vise à produire un effet de surprise.

### - L'allégorie des oiseaux

On peut ajouter à ces thématiques une figure allégorique à laquelle les poètes s'identifient fréquemment, celle des oiseaux. Par exemple, Zağlûl :

A notre propos tu interrogés ceux qui portent le turban Et les jeunes, les proches et les lointains  
 Nous nous sommes envolés, un vol se pose et un vol plane Dans l'ambiance de la première improvisation

Lorsqu'ils veulent s'enorgueillir, cela passe évidemment par la figure de l'aigle, *nisr* (il arrive aussi que les poètes se comparent à des fauves). Les autres oiseaux sont plutôt utilisés dans des contextes élégiaques ou romantiques : rossignols, pigeons, merle, etc... Cette identification n'est certainement pas un hasard : comme on le sait, le mot *zajal* signifie en arabe le chant d'un oiseau<sup>25</sup>. Les connotations de ce symbole sont bien entendu la liberté, la légèreté, la grâce.

\* \* \*

Tirades patriotiques pour la Montagne, le Liban ou le villages, grandes tirades cosmologiques, puis fanfaronnades de poète et défi lancé aux autres poètes, ce sont là des passages obligés du genre, qui se répètent ou s'insèrent à plusieurs reprises dans chaque étape de la joute. Nous sommes donc ici dans les aspects les plus conventionnels, voire rituels, qui peuvent d'ailleurs être aussi les plus ludiques, voire les plus littéraires. Ces thèmes ne viennent pas seulement au début de la joute, mais ils sont des passages obligés pour chacun des poètes, à un moment ou à un autre. Ce sont donc des constantes qui sont constitutives du genre (au moins au niveau fonctionnel). Examinons maintenant le contenu circonstanciel de la joute d'El-Bâbiliyye du 26 août 1989, et les échanges politiques auxquels celle-ci donna lieu.

## La dispute politique

### 1. Les "ouvertures", *iftitâḥiyya*

Ces poèmes basés sur la forme *qaṣîd* se présentent comme d'une longue introduction d'une quarantaine de vers pour chaque poète, constituée de strophes d'une dizaine de vers chacune, en mètre *qaṣîr* (en arabe classique *wâfir*), ayant entre deux et quatre rimes seulement, avec toujours le

24 Comme on le voit, Šaḥrûr accusait déjà Zeyn de "fanfaronnades", *bahwarâtuḥ*, comme si c'était une caractéristique personnelle, alors qu'en fait, c'est clairement un jeu de rôles.

25 L'identification des poètes aux oiseaux va assez loin : le nom de scène de Zağlûl signifie lui-même "la palombe", Šaḥrûr signifie "le merle".



Comme si tu n'avais pas vu et pas entendu que nôtres	Dans la prison d'Atlit nous avons cinq cents des
Pour l'honneur de quelques personnes	Dont tu as fait toute une histoire
Tu as rameuté et affronté le monde entier	
Comme si l'Américain était l'oeuvre de Dieu	Et tous les autres n'étaient que de la plomberie

La chute de cette tirade, qui porte sur la valeur d'une vie américaine comparée à celle des autres peuples, est très intéressante : elle annonce une perception qu'auront beaucoup d'Orientaux à propos de l'intervention de Bush père au Koweït juste un an après, en 1990 (le fameux "deux poids deux mesures"). On remarque la violence de l'attaque, dont la tonalité est très présente dans toute la joute. Puis Ḥalîl Šaḥrûr s'en prend à la France, pour son rôle dans la création du système confessionnel :

**A : 00 : 10 : 15 Šaḥrûr**

Il paraît que la Mère Affectueuse <sup>29</sup> est revenue	De Marseille jusqu'aux rives de Jouniyeh
Comme si elle n'était pas la source de tout le crime	Dans sa fièvre de guerre et son vertige de maladie
Moi je suis le peuple résistant, Mme Ḥalîmeh <sup>30</sup>	Que veux-tu faire de cette réaction
maçonnique ?!	
Demande à Gûr <sup>31</sup> , demande à sa main vicieuse	Combien de venin tu as instillé entre Aḥmad et
Tony ?!	
Dis-moi qui donc t'a envoyé une invitation ?	Alors que ceux qui t'ont essayée et m'ont
essayé :	
Mes parents t'ont faite battre en retraite	Et tes soldats n'ont pas pu me faire exploser
Si le Liban, ô France glorieuse	Doit se soumettre à la protection et à l'aide
Et revenir à la "formule" ancienne <sup>32</sup>	
Le peuple du Liban tout entier te dit :	De sa vie cela n'advientra ni à lui ni à toi

C'est bien sûr une allusion à l'intervention française de 1983. La mention de "Jounieh", allusion au réduit chrétien pendant la guerre et la partie la plus francophile du Liban, est une attaque que Zaḡlûl va relever dans sa propre ouverture. On notera que cette tirade amalgame un peu facilement la France et Israël (Gur était le général israélien qui a conquis Jérusalem en 1967), ainsi que la franc-maçonnerie ("la réaction maçonnique" assez imaginaire), faisant porter l'accusation d'avoir créé des divisions entre chrétiens et musulmans, rejetant toute cause du conflit à l'extérieur du Liban. Enfin la tirade magistrale se termine par une allusion explicite à la "formule" (šîġa), ou Pacte National, accord oral conclu entre les fondateurs de la République libanaise en 1943, instituant la coexistence entre les communautés libanaises par partage du pouvoir entre les Sunnites et les Maronites.

A son tour, Zeyn Š'ayb évoque le Sud et insiste plus particulièrement sur sa confrontation avec Israël :

**A 00 : 19 : 00 Zeyn Š'ayb (Abû 'Alî)**

O mon Sud salutations de tout coeur	Salut de ma poésie à l'âme militaire
Toi qui soumetts les canons et les grenades	O forteresse solide face à la mort
O berceau béni ô terre des épis	O prairie de roses et aires à battre de velours

29 El-Emm el-Ḥanûn, Surnom de la France, utilisé ici de manière ironique

30 Equivalent de "Mme Dupont", ou "Madame Tout le Monde"

31 Général israélien

32 La "Formule", c'est-à-dire le Pacte national de 1943

Malgré les épreuves, tes cultures restent debout      Et résistent grâce cette jeunesse combattante<sup>33</sup>  
Mais tant qu'ils mélangent le vrai et le faux      Et envoient des commandos contre les anciens  
[ du Jebel 'Amel<sup>34</sup>  
Un jour ces rejetons de fainéants      Vont dormir sous la fêrule des partisans de Ḥaydar<sup>35</sup>  
La terre de notre Sud est devenue de la boue      Où se mêlent la tourbe et le sang de mes soeurs  
[ et de mes frères  
Le martyr que vous avez pleuré de tous vos yeux      Y a laissé une fleur violette

Sur le plan purement politique, Zeyn souligne ici, plus que Ṣaḥrūr, la spécificité religieuse (l'imam 'Alī) de la mobilisation de la communauté chiite contre Israël, préfigurant l'importance croissante du parti Hizbollah<sup>36</sup>. Mais sur le plan intérieur, il n'est pas aussi agressif, même s'il critique en termes vagues "les gouvernants corrompus" :

A : 00 : 25: 25 Zeyn

O palefrenier amène moi mon cheval      Alors que j'étais endormi, j'ai entendu un appel  
Je me suis réveillé un quart d'heure avant l'aube      Et j'ai couru avec le soleil de vallée en vallée  
J'ai demandé après les rois puissants      Il n'y a plus de légitimité chez les dirigeants  
J'ai visité leurs châteaux pièce après pièce      Ils ont disparu les souverains et les seigneurs  
Et en revenant, je n'ai trouvé que ces trois là<sup>37</sup>  
- Zaḡlûl reste de mon côté -      Ceux à qui j'ai donné leur diplôme de ma main

Cette strophe présente un intérêt méthodologique particulier pour l'analyse de la performance : lorsque Zeyn dit : "Je n'ai trouvé que cette marchandise", si on ne s'en tient qu'au texte, on ne peut pas comprendre, mais si on voit la vidéo, on voit les gestes de Zeyn qui montre les autres poètes (qui sont tous à sa gauche) en se tournant vers eux Vidéo B : 00:25: 25. Il y a donc une sémantique propre à la performance (nous y reviendrons).

A son tour, Zaḡlûl prend la parole. Il encense le Sud avec ses jardins, ses fleurs, etc... Comme il a été mis en cause implicitement par Ṣaḥrūr (allusion à Jounieh), il dit qu'il préférera toujours le Sud Liban à la France. A propos de Jounieh, il répond d'une manière quelque peu indirecte, en insérant sa critique dans le moule rhétorique habituel des poètes, en faisant d'abord l'éloge de son adversaire, puis faisant un assez long détour par des considérations cosmologiques peu claires, lâche les deux derniers vers très abrupts contre son adversaire :

A 00 : 41 : 50 Zaḡlûl

Abû Ibrâhîm<sup>38</sup> c'est un poète que je respecte      Grâce à son savoir il a devancé son temps  
Ses paroles sont comme le parfum du sorbier sauvage      Le parfum s'évapore quel dommage !  
Moi je veux que ceux qui me convient      A la guerre du défi<sup>39</sup> et à son festival  
Qu'ils sachent que je suis comme ça, qu'ils m'excusent      Et si c'est pas comme ça, qu'ils ne m'invitent  
pas  
Si on m'offrait tout l'univers      Et qu'on me donnait le trône de Khosraw<sup>40</sup> et ses fastes

33 *El-Ašbahiyeh*.

34 Allusion à une opération israélienne hélicoptée contre le Jebel 'Amel menée pendant la décennie.

35 Les partisans de 'Alī, c'est à dire les Chiïtes.

36 Le Hezbollah avait fait sa première apparition publique en février 1985.

37 *Illâ ha-l-badâ'a*. (littéralement : "que cette marchandise"). Le poète fait un geste condescendant de la main et du regard pour désigner les autres poètes.

38 Ṣaḥrūr

39 *Ḥarb al-taḥaddî* : expression des poètes eux-mêmes pour désigner la joute

40 Khosraw : le grand empereur de la Perse sassanide.

Si on m'envoyait un manteau depuis Vénus Si on me donnait tout le corail du génie<sup>41</sup>  
 Je n'accepterais pas qu'il m'envoient un contrat de 'Alib<sup>42</sup> Pour adouber un déséquilibré<sup>43</sup>  
 Je lui parle ici<sup>44</sup>, il me répond à Jounieh Il a deux oreilles qui se développent séparément  
 Et il dit n'importe quoi en tournant sa langue

Dans la chute qui répond à Šaḥrûr à propos de Jounieh, Zaġlûl se déplace quelque peu par rapport à la nature politique de l'attaque initiale : ici, il essaie de ridiculiser Šaḥrûr par de simples attaques personnelles : "Il a deux oreilles qui s'étirent sous mes doigts", il "dit n'importe quoi". En fait, si l'on regarde bien l' *iftitâḥiyya* toute entière de Zaġlûl, on s'aperçoit que même si celui-ci répond dans sa dernière strophe à Šaḥrûr, il ne se place pas du tout sur le même plan politique et n'en fait qu'une affaire personnelle. Nous y reviendrons.

Pour sa part, Ṭalī' Ḥamdân prend, comme à son habitude, des positions politiques très tranchées (comme son allié Šaḥrûr). Il encense le Sud<sup>45</sup>, et réclame lui aussi le retour de Moussa Sadr dans des termes émouvants. Il encense les martyrs et les prisonniers enfermés en Israël, puis s'en prend au porte-avions français Foch dans une tirade à la fois drôle et féroce :

**A 00 : 52: 08 Ṭalī' Ḥamdân :**

Moi j'ai construit le Liban en le reposant sur mes cils Les racines du Cèdre sont mes racines  
 Si ma blessure coule, mon coeur est satisfait Du moment qu'il est enduit de la terre de notre village  
 Notre montagne éternelle a chanté sa fierté Elle a crié plus fort que toute une armée  
 Je ne veux ni rois ni trônes dans notre patrie Mes rochers sont mes rois, mes collines sont mes trônes  
 O Foch<sup>46</sup> c'en est trop de l'agression occidentale Tu tomberas, malgré tous tes efforts<sup>47</sup>  
 Foch et Bush étaient loin de nous Ils nous sont venus sur la mer surnageant et détremés<sup>48</sup>  
 Renseigne toi sur l'histoire qui nous a éprouvés Le Pacha<sup>49</sup> a renvoyé ton armée dans les cercueils  
 Tu n'as pas soumis Sulṭan<sup>50</sup> le bien nommé Ni Adham Ḥanjar<sup>51</sup>, tu n'as pas réussi à l'attraper  
 Sur le rivage qui est maculé de ton sang Si tu ne repars pas, ô cuirassier, en flottant  
 Sur la mer bleue qui a peur de nous  
 Nous allons te raboter, ô Foch chez nous Et tu flotteras sur une mer de sang

La rhétorique de la violence est ici à son acmé. En deçà de son aspect politique, cette violence était déjà bien connue dans de nombreuses joutes, sous le terme de la "brûtalité", *jafâ* (Haydar 1989, 206). En même temps, la sonorité amusante de la rime en /-ûš/ est un élément efficace de cette attaque. Les allusions à Sulṭân al-Aṭraš et Adham Ḥanjar concernent clairement le Mandat français, la solidarité de beaucoup de Libanais avec l'idéal d'une Grande Syrie et le

41 Allusion aux *Mille et unes nuits*

42 Nom arabe d'une étoile mal identifiée

43 Allusion à Šaḥrûr, mais on ne va le comprendre que dans les deux vers suivants.

44 Zaġlûl se positionne comme si Šaḥrûr lui avait fait une réponse à un de ses propos précédents, alors qu'en fait, Šaḥrûr était bien le premier à parler...

45 Mais aussi Nabih Berri, leader du parti Amal, comme chef de la Résistance (nous ne sommes encore qu'en 1989)

46 Le porte-avions français

47 *Tlûšî*

48 Jeu de mot double : *fûše wu bûše* // Foch et Bush

49 Allusion à Sulṭân Bašâ al-Aṭraš (1891-1982), résistant syrien druze à la politique du Mandat français

50 Sulṭân al-Aṭraš, le même résistant syrien.

51 Adham Ḥanjar : héros de la résistance libanaise chiite au Mandat français, exécuté par les Français en 1923.

nationalisme arabe, donc une vision allant à l'encontre de l'existence du Liban comme état-nation. Puis Ṭalī' défie Zaġlûl en l'accusant de ne pas respecter les amateurs du *zajal*, et en profite pour relancer le défi que son équipe lance à l'autre :

A 01 : 01 : 00 Ṭalī'

Moi et toi, par ta vie, mon ami <sup>52</sup>	Nous sommes les poètes des grands espaces
Si les nuits de poésie nous avaient abandonnés	La parole serait tombée en martyr
La poésie de <i>zajal</i> , même s'ils la révèrent	Il faut la documenter avec des paroles nouvelles
L'inspiration ne vient pas de ta branche ni de son ombre	Ni un seul de mes poèmes
Notre estrade qui nous a donné la gloire	Toute entière, appelle tous les héros résolus
Deux contre deux arrivent sur la scène	
Celui qui ne pliera pas sous ta main	Je le ferai se plier sous la mienne

Comme on le voit, cette éloge des poètes est aussi l'occasion d'introduire à la "guerre du défi", qui va d'abord se concrétiser dans la série des *qarrâdî*, petits poèmes très courts se prêtant bien à l'improvisation du tac au tac.

## 2. La série des *qarrâdî*

Après une heure de poèmes introductifs où chacun s'est exprimé de manière séparée et assez longue, les *qarrâdî* introduisent une rupture brusque dans le rythme de la joute. En effet, ces courtes strophes de quatre à six vers, *raddeh*, alternant de poète à poète concrétisent véritablement l'affrontement : les quatre poètes vont participer ensemble à la confrontation, se répondre du tac au tac, deux à deux ou plus largement. Ils rivalisent d'humour, encouragés par le chœur qui reprend avec entrain chacun de leur dernier vers comme refrain. Comme au début de la soirée, c'est Šaḥrûr qui lance le premier défi : il accuse Zaġlûl de continuer à parler le français, en relation directe avec la période du Mandat français ("1920"). Zaġlûl se défend vigoureusement :

A 00 : 04 : 40 Zaġlûl

Dieu m'a créé artiste	De mon état je ne suis pas vermoulu
Je chante et je parle dans mille langues	Je ne flotte pas juste dans un peu d'eau <sup>53</sup>
Si les Américains essayaient de me séduire	Avec tout l'argent du monde
Je ne leur donnerais du Liban	Pas même deux poignées de nos mûres

On remarque que dans sa réponse, Zaġlûl utilise la même rime que celle que Ṭalī' avait utilisé lors de son attaque contre le porte-avion Foch (dans son ouverture) : ça n'est sans doute pas un hasard... Sur les Américains, il répond d'ailleurs plutôt à Ṭalī'. Mais Šaḥrûr rebondit en disant que le problème c'est que "vous avez amené le loup dans la bergerie" :

A 01 : 06 : 44 Šaḥrûr

Maintenant que les blessures de notre patrie augmentent	Toi et moi nous sommes dans le même sac
On en a marre de la judéisation et de l'arabisation <sup>54</sup>	Et de ceux qui s'américanisent, et de ceux qui se francisent
Le loup, tu l'amène sur tes brebis	Mets le renard dans une presse
Le caractère du loup ne changera pas	Mais la queue du renard, elle, n'arrêtera pas de remuer <sup>55</sup>

52 Il s'adresse à son co-équipier Šaḥrûr

53 Réponse allusive à Ṭalī' Ḥamdân, qui est également visible au choix de la même rime.

54 Variante : des variations et des abstractions

55 Proverbe populaire s'appliquant également à la queue du chien.

Ce "loup dans la bergerie" est certainement une allusion métaphorique à l'état d'Israël et à l'alliance que les Forces Libanaises avaient nouée avec lui en 1982-83, de même que le "renard rusé" est peut-être la Syrie de Hafez al-Asad. Zağlûl répond en filant la même métaphore :

**A 01: 07 : 47 Zağlûl**

Le Liban qui était plein de monastères	Et de parfums de fleurs dans ses jardins
Il n'y a plus de maison et plus de fleurs	Quelle perte ! Quel dommage !
Même l'aveugle voit la lumière	Il monte la garde devant le cèdre de son Liban
Pour le vignoble, ramenons le gardien	Qu'il éclaire la maison et son magasin <sup>56</sup>
Le loup imbu de lui-même	Nous voulons lui arracher les crocs
Et toi, si Dieu le veut, Şaħrûr	(J'espère) que tu vas tuer le renard

Cette rhétorique semble confirmer l'hypothèse selon laquelle le loup est Israël et le renard la Syrie (les Chrétiens étant supposés être alliés à Israël et les Chiites à la Syrie). Globalement, on remarque que Zağlûl est sur la défensive, et qu'il se contente de défendre le Liban et son Etat. Il ne répond pas sur ses liens avec la France ; en revanche, c'est Zeyn qui prend sa défense en réponse aux attaques de Şaħrûr, mais par une pirouette :

**A 01:10 : 00 Zeyn :**

Parle en français, O Zağlûl	N'aie pas peur des berceuses <sup>57</sup> (des boniments) !
Ĥamdân il parle en prononçant le <i>qâf</i> <sup>58</sup>	Et il n'y a pas de <i>qâf</i> en français !

Ensuite, les *qarrâdî* qui avaient commencé sur un plan politique, bien qu'avec légèreté, vont carrément tourner à la farce : Ṭalî' taquine Zeyn en disant qu'il chante comme le chanteur égyptien Mohammed Abd el-Wahab. Zeyn taquine Ṭalî' en lui disant qu'il n'a pas une voix aussi belle que celle de la chanteuse Fayrouz. Ṭalî' répond en essayant d'associer le *qâf* à la résistance aux Français (ce qui a une certaine pertinence du moins en Syrie, puisque cette résistance avait été en grande partie le fait des Druzes), puis passe de but en blanc à la plaisanterie pure, à la chanson et aux chanteuses :

**A 01: 12 : 20 Ṭalî'**

Miyyâda <sup>59</sup> qui est pleine de trésors	Elle demande après moi, pas après toi
Quand elle chante en juillet	Tes dents rient seulement en février
Et Fayrouz qui est un chapelet d'émeraude <sup>60</sup>	Ses mélodies sont plus fameuses que les tiennes
Ma poésie et la douceur de Fayrouz	Sont comme le bouton et la boutonnière

Zeyn tourne alors en dérision la prétention de Ṭalî' à se comparer à Fayrouz. Il l'associe aux femmes et le décrit comme efféminé. Dans sa réponse, Ĥamdân assume en détournant l'attaque de manière typique, en se comparant à une giroflée (*manṭûra*, féminin en arabe) qui enlace une rose, puis il se moque encore de Zeyn à travers un ami à lui, le chanteur Sâmi al-Şaydawî. Zeyn défend Sâmi al-Şaydawî et reprend sur le thème de la féminisation de Ṭalî'. Les deux poètes en s'affrontant citent des noms de musiciens de second ordre, de manière à tourner en dérision leur adversaire.

<sup>56</sup> Allusion à la restauration de la légitimité de l'Etat libanais.

<sup>57</sup> *Hâdâwî* : des berceuses, des boniments

<sup>58</sup> Allusion au fait que les Druzes prononcent le *qâf*, contrairement à tous les autres dialectes du Liban qui le marquent seulement par une attaque glottale. C'est une manière habile d'opposer d'une part les Druzes, et d'autre part rien moins que le Liban et la France réunis !

<sup>59</sup> Mayyâda al-Ĥennâwî, chanteuse de variétés

<sup>60</sup> *Fayrûz* signifie en arabe : émeraude

Même si cette partie semble anecdotique, en fait, elle pourrait bien avoir une fonction cachée, celle de désamorcer l'agressivité inhérente à la joute et aux défis politiques qui y ont été lancés, en les détournant vers des attaques personnelles dérisoires ou grotesques, ne portant finalement pas à conséquences. Ainsi ce clôt ce cycle des *qarrâdî*.

### 3. + 4. Les *m'annâ* + le *beyt al-qaşîd* : Šaḥrûr et Zeyn

Ensuite, c'est la série des *m'annâ*, basés sur le mètre *badâlî* ou *tawîl*, proche du *rajaz*. Le passage entre les *qarrâdî* et ces *m'annâ* se fait sans transition particulière, mais là encore, c'est Šaḥrûr qui lance la première strophe, *raddeh*. On remarque d'emblée que les interventions alternées sont plus courtes que dans les *iftitâḥiyya* : les strophes font de six à huit vers chacune, elles sont entrecoupées d'un refrain rythmé chanté par le chœur qui reprend le dernier vers, les poètes s'accompagnant là aussi du tambourin. Cette forme permet la continuation de la joute avec une autre ambiance que les *qarrâdî*, moins exaltée, du moins au début. Il s'agit d'une série de duels d'abord entre Zeyn et Šaḥrûr (de 01:20 à 02:00), puis entre Ṭalî' et Zağlûl (de 2:00 à 2:06). Mais la tonalité de ces duels change au fur et à mesure. Compte tenu de carences déjà signalées de notre document, pour les *m'annâ*, nous ne traiterons quasiment que de l'affrontement entre Šaḥrûr et Zeyn.

#### - les *m'annâ*: Šaḥrûr / Zeyn

On sent d'abord un retour à un certain sérieux : d'emblée, Šaḥrûr, qui reprend, s'excuse auprès de Zağlûl :

#### A 01: 16 : 01 Šaḥrûr

O Zağlûl, hôte du Sud d'une manière générale      Là où tu veux, roucoule, fais ton lit et dors  
Ne tiens pas compte des mots amers      Ni des reproches amers qui t'ont été adressés hier<sup>61</sup>  
Nous et vous, tous ces gens honorables      Notre plus grand problème, c'est le Régime

Le fait d'incriminer "Le Régime" est clairement une manière de détourner la violence exprimée précédemment vers un acteur extérieur à la joute et même aux communautés que les poètes représentent : un acteur mal défini, connotant un certain jargon politique, mais positionnant implicitement les communautés libanaises comme ayant pour adversaire commun la fêrûle de l'Etat. Pour sa part, Zeyn souligne surtout sa solidarité avec Zağlûl, et une attitude favorable à la bonne coexistence islamo-chrétienne :

#### A 00 : 01 : 19 : 05 Zeyn

Zağlûl n'est pas président, ni Zeyn gouverneur      Deux frères, si son prix monte, mon prix monte aussi  
A Jérusalem, un rocher imbriqué dans un rocher      Entre les cloches et la mosquée l'aloès s'est adouci  
Une église et une mosquée propriétés du Dieu Très Haut      Lui, c'est une église de poésie, moi une mosquée

Ces excuses et ces paroles de conciliation sont accompagnées de cette figure de rhétorique que les poètes appellent eux-mêmes la *flagornerie*, *tazallof* : pour montrer à quel point les excuses sont sincères, on va faire un éloge excessive, dithyrambique de l'adversaire. C'est donc un démenti apporté aux critiques précédentes, mais qui, comme on l'a vu peut aussi prélude à une nouvelle attaque surprise en fin de *raddeh*... De ce point de vue, le *tazallof* semble être l'exact inverse de la "brûtalité", *jafâ*, signalée par Haydar 1989 (voir plus haut).

<sup>61</sup> Vers intéressant, car la redondance de l'expression "mot amer" indique très probablement qu'il est improvisé, et non préparé.



En fait, ces excuses présentées et ces tentatives d'apaisement concernent surtout la dimension politique et religieuse. Il me semble très important de montrer ici que bien que les attaques aient été principalement politiques, les réponses insistent d'abord sur l'aspect religieux, en défense de la coexistence entre les communautés : "Nous sommes frères, chrétiens et musulmans", "Lui et moi sommes comme les rochers de Jérusalem". Or une telle réponse paraît assez ambiguë. Certes, le détour par la religion dans une discussion d'ordre politique rapproche les points de vue, mais en même temps, il souligne ces différences confessionnelles et consacre le confessionnalisme dans une relation identitaire d'autant plus rigide, de "nous" à "vous". En fait, on ne sait pas exactement si ce sont des arguments simplement en faveur de la paix civile, ou bien si, en même temps, ils ne tentent pas de désamorcer une tension confessionnelle qui s'exprimerait de manière plus insidieuse ou simplement cachée, mais auquel il faudrait répondre, même si la question n'a pas été posée. Cette question reste ouverte.

Comme précédemment, les interventions, toujours assez courtes, se terminent par des piques acérées, mais à titre plus personnel, de poète à poète. Les critiques concernent le vieillissement et la perte de la vivacité d'improvisation, le fait de ne pas être un bon poète, de ne pas bien chanter, de ne pas répondre à l'attente du public, d'avoir des mœurs dissolues, etc... Par exemple, après que Zeyn ait mentionné la religion, Şaḥrûr ironise sur Zeyn de la façon suivante :

A 01 : 20 : 25 Şaḥrûr

Ah si tu veux devenir le lieu de pèlerinage des deux *qibla* Prie deux prosternations plutôt qu'une  
 Mais d'où te viens toute cette piété, d'où ? Et cette pureté rituelle, où est-ce que tu l'as mise en toi ?  
 On savait que tu fais pleurer chaque oeil Et qu'il n'y a pas de natte qui ne t'ai été hospitalière<sup>62</sup>  
 C'est beau que ton estrade devienne une mosquée Et que Zeyn Ş'ayb devienne le sheykh Zeyn

Alors Zeyn lui répond du tac au tac :

A 01 : 22 : 50 Zeyn

Şaḥrûr cache tes plumes, on a posé des pièges De ceux qui arrachent le cou des oiseaux orgueilleux  
 Tu te pavanés devant les palais, espèce de demi-baraque Devant les géants, tu n'es qu'une scorie  
 Tu utilises trop le mot *şeyh*, moi j'élève des poules La 'abâya<sup>63</sup> de Zayn ne perdra pas ses couleurs  
 Si je ne deviens pas un *şeyh* de mosquée, un lettré De ceux qui te font tomber à genoux devant le savoir  
 Je serai *şeyh* dans l'Etat des hommes du *zajal* Et il n'y a pas d'état sans assemblée des sénateurs<sup>64</sup>

On parvient alors à un jeu purement littéraire et à des défis personnels. Cela ne signifie pas que les questions politiques soient absentes, mais elles sont plutôt évoquées par des images mythiques (comme les Pharaons) ou des considérations philosophiques, comme les Pyramides, etc.... Il semble donc que, d'une certaine manière, l'agressivité qui s'est exprimée au début de la joute est constamment redirigée des questions politico-confessionnelles vers un niveau d'argumentation plus ludique, imaginaire ou comique. Ainsi, vers la moitié des *m'annâ*, Zeyn lance un défi sur un sujet particulier, "la destruction", sur lequel il s'attarde longuement, manifestement parce qu'il l'avait préparé :

A 01 : 27 : 25 Zeyn

Ca suffit ! Arrête de mélanger des *şeyh* différents La 'abâya de *şeyh* d'ici bas avec ceux de la religion

62 Allusion aux conquêtes féminines de Zeyn, réelles ou supposées...

63 Son manteau d'apparat, d'origine bédouine, souvent brodée d'or. C'est le symbole de son honneur

64 Jeu de mot : "sénateur" en arabe, se dit aussi *şeyh*.

Quand tu parles des *šeyh* de la poésie      Il n'y a pas d'autre *šeyh* que Zeyn al-‘Abidîn<sup>65</sup>  
 Moi je détruis les vers qui sont défectueux      Et à la place je construis tanière sur tanière<sup>66</sup>  
 Le Liban résiste du Nord au Sud      C'est pas Abû ‘Alî<sup>67</sup> qui l'a détruit ni Abû Amîn  
 Cette année des criminels comme toi nous détruisent      Ils passent des munitions dans des sacs de farine  
 Vous avez essayé de détruire Beyrouth pour la huitième fois<sup>68</sup>      Nous nous avons brisé le cou des conjurés

Šaḥrûr lui répond en prenant le parti inverse, celui de la construction (éventuellement sans la destruction préalable...). Il essaie aussi de revenir de temps en temps au sujet politique, non sans parfois un grand sens de l'à-propos, si l'on se suppose que ces échanges sont véritablement improvisés :

A 01 : 42 Šaḥrûr

O Zeyn ne m'anéantis pas avec tes tas de sable      Questionne notre armée qui est indispensable  
 Sans le pont pour traverser, sans ‘Amer<sup>69</sup> pour y penser      La misérable ligne Barlev n'aurait pas été détruite

Malgré ces traits piquants et ces jeux de défis et de réparties, les échanges restent sur un plan assez anecdotique, non par une contre-argumentation cohérente, mais par une sorte de guérilla autour du même thème nominal. Zeyn y mêle des attaques burlesques contre Šaḥrûr qui ne contribuent pas vraiment à revenir à des argument plus sérieux :

A 01 : 28 : 50 Zeyn

Zeyn te demande ô compagnon<sup>70</sup> des amoureux      Quelle relation tu as avec Brigitte Bardot et Jacqueline<sup>71</sup> ?

On est donc en présence d'une forme assez classique de confrontation, centrée sur un thème littéraire choisi en commun, ici la destruction contre la construction, tel qu'il occupait la plus grande partie de la joute dans un passé pas si lointain (Haydar 1989). Toute cette partie entre Šaḥrûr et Zeyn (les *m'annâ* après A : 01 : 27 : 25 ainsi que le début du *beyt al-qašîd*) va correspondre à cette définition. La série de passes de *m'annâ* entre Zeyn et Šaḥrûr allant jusqu'à 02:00, elle est directement suivie du *beyt al-qašîd* des mêmes poètes.

#### - Les *beyt al-qašîd*: Šaḥrûr / Zeyn

Ce sont des poèmes de conclusion assez longs, délivrés en deux longues strophes, *beyt*, chacune de vingt vers environ et sur une rime différente, ceci pour chaque poète (en mètre *qašîd*, le même que dans l'ouverture, chacune). Là encore, c'est Šaḥrûr qui commence, il essaie de conclure le thème de la destruction en accusant Zeyn de ne plus avoir la force de détruire<sup>72</sup>, ce qui lui permet de revenir à

65 C'est à dire lui-même, mais c'est aussi le nom d'un des premiers imams du chiisme.

66 Jeu de mot sur *beyt* : à la fois vers de poésie et maison. La "tanière" suggère que le poète se compare à un fauve.

67 C'est à dire lui-même

68 Attaque adressée aux milices, notamment aux milices chiites et aux affrontements qui les ont opposées à Beyrouth en 1983-84. Šaḥrûr ne manque pas de se sentir visé et répond dans la strophe suivante.

69 Le Maréchal égyptien ‘Amer qui avait mené l'offensive égyptienne contre les lignes israéliennes et avait enfoncé la ligne Barlev en 1973. Jeu de mot, car ‘*amer* signifie aussi "bâtisseur, constructeur".

70 Jeu de mot : *Halîl* signifie en arabe : compagnon.

71 Probablement Jacqueline Onassis.

72 On trouve là une technique typique des *zajjâl* que Haydar avait déjà décrite : mettre des mots dans la bouche de

un sujet politique, mais en faisant un détour par l'histoire. A cette occasion, il évoque Salaheddin et sa reconquête victorieuse de Jérusalem, en lui donnant toute sa résonance contemporaine :

**A 01: 57: 12 Šahrûr**

Quand les Croisés cassaient tout à Jérusalem	Salaheddin, menant une puissante campagne
Est parti de chez nous et à reconquis Jérusalem	De la forteresse, de la citadelle Šaqîf <sup>73</sup>
Jusqu'à ce que notre Jérusalem soit purifiée par le soleil	Et débarrassée des voleurs de notre époque
Pour que nous fassions notre unité pour Jérusalem	
Il faut que l'armée de Moussa Sadr s'ébranle	De la forteresse jusqu'à la noble Jérusalem

Cette extrait est très intéressant, car il établit une continuité historique de l'époque des Croisades et de Salaheddin (Saladin) jusqu'à la nôtre, montrant à quel point celle-ci est ancrée dans l'imaginaire populaire.

Malheureusement, nous ne possédons pas les tirades suivantes, coupées à l'enregistrement, si ce n'est les deux premiers vers de celle de Zeyn : il y avait encore certainement deux *beyt* pour Zeyn et un pour Šahrûr.

### 3. + 4. Les *m'annâ* + le *beyt al-qaşîd* : Zağlûl et Ṭalî'

Ensuite, c'est le tour de Zağlûl et de Ṭalî' de s'affronter de la même façon, par des *m'annâ*, puis dans le *beyt al-qaşîd*.

#### - les *m'annâ*: Zağlûl et Ṭalî'

Suite à une interruption du document, nous n'avons malheureusement que trois strophes de cette série de *m'annâ*. Dans ces maigres éléments, nous constatons que Zağlûl attaque Ṭalî', il dénonce aussi "les plans de Sharon et de Bregin (sic) qui n'ont pas abouti" et il se défend d'éviter de répondre aux attaques de Ṭalî' (B 00 : 00 : 00 Zağlûl). A son tour, Ṭalî' célèbre la concorde religieuse entre les *şeyh* et les curés et attaque Zağlûl en l'accusant de créer du désordre avec son équipe de poètes dans un supposé pèlerinage (B 00: 02: 18 Ṭalî'). Zağlûl lui répond du tac au tac qu'il ne comprend pas comment Ṭalî' se met dans le rôle du pèlerin alors qu'il n'est pas connu pour avoir des convictions religieuses :

**B 00 : 04 : 00 Zağlûl**

Toi l'homme de l'Ascension vers le signe du Zodiaque	Monte et abreuve nous de ta source
Les mécréants, tous ceux qui, en passant par ici, suivent	Ce chemin, se dirigent vers l'anéantissement
Et nous, les pèlerins, nous ne te demandons pas	Pourquoi tu es parmi eux, qu'est-ce qui t'a amené là ?
Et pour que, toi qui ne distingue pas entre ta fin et ton début	Tu acceptes de séparer ma maison [ et la tienne
Que Dieu allonge ta vie, si elle me revient	C'est la tombe ! Que Dieu t'aie en sa Miséricorde, [ c'est toi à qui elle revient ! <sup>74</sup>

Chute étonnante, se concluant sur un défi qui souhaite la mort de l'autre poète ! Mais là encore, il faut avoir en tête que l'on n'est plus dans une phase sérieuse, et à l'évidence, le poète récepteur ne prend mal cette expression qui reste pourtant très violente ! On aurait aimé écouter la suite, mais ce

l'adversaire alors qu'il ne les a pas dit, et les attaquer (Haydar 1989, 208)

73 Célèbre citadelle du Sud-Liban connue aussi comme Château de Beaufort.

74 Sens difficile à distinguer (que désigne le féminin du verbe *ṭal'at* ?), mais semble indiquer que Zağlûl souhaite visiter la tombe de Ṭalî' en pèlerinage, donc qu'il souhaite sa mort.

sont malheureusement les seuls éléments dont nous disposons pour cette phase des *m'annâ* entre Zağlûl et Ṭalî'. Cette partie est assez courte, elle va seulement jusqu'à B 00 : 06 : 30. L'enregistrement a été coupé après la minute 02 : 15, et sans doute le duel en *m'annâ* était beaucoup plus long. Heureusement, nous disposons du *beyt al-qaşîd* complet entre ces deux poètes, qui suit immédiatement, et où l'on trouve une certaine continuité des thèmes.

### - Les *beyt al-qaşîd* : Zağlûl et Ṭalî'

Zağlûl et Ṭalî' continuent tous les deux avec le *beyt al-qaşîd*. Comme nous l'avons déjà vu, il n'y a plus de refrain repris par le chœur. Cette partie est composée de deux longues tirades pour chaque poète, qui ont à l'évidence été préparées (de 3 à 7 mn chacune, en alternance jusqu'à B 00 : 27 : 30). Ṭalî' lance un nouveau défi à Zağlûl puis l'entreprend lui aussi sur le confessionnalisme :

**B 00 : 06 : 30 Hamdân**

O nuit de notre Sud, ô prairie verte                    Je veux rendre Zağlûl jaune  
 Pour qu'il me crie sur le sol d'El-Bâbiliyyeh    Ô Bû Şâdî, tu es le plus doux et le meilleur poète  
 Toi, le premier, au nom du confessionnalisme    Supprime-le pour que nous vivions avec une seule  
 armée  
 Si tu perds un chrétien de tes ouailles            Hamze et Haydar<sup>75</sup> eux aussi sont perdants

En même temps que le défi politique, se joue aussi (comme nous l'avons vu entre Zeyn et Şaḥrûr) une joute thématique à la manière traditionnelle : Zağlûl à choisi d'être "le premier" et Ṭalî' de défendre "le dernier". Suit un nouveau plaidoyer pour la coexistence islamo-chrétienne. Les Druzes ne sont ici jamais mentionnés, mais Ṭalî' Ḥamdân se définit implicitement tantôt comme dans le camp musulman plutôt que comme appartenant à une communauté à part, tantôt comme un médiateur entre islam et christianisme). Puis Ṭalî' récite une magnifique tirade à la fois cosmologique et romantique, qui en même temps, participe toujours de la joute entre "le premier" et "le dernier" :

**B 00 : 06 : 30 Hamdân**

Moi, je suis la dernière histoire romantique    L'amour s'est transmis de cahier en cahier  
 Je suis la dernière vérité de Mars            Avant que toi, Avril, le mensonge n'apparaisse en ton premier  
 jour<sup>76</sup>  
 Je suis pour l'été la dernière pistache            Remplis tes réserves, ô aire à battre  
 Je suis la dernière rencontre : un garçon et une fille    Il est parti en écrivant un mot : Réfléchis !<sup>77</sup>  
 Je suis une soirée qui se termine par de la rosée    J'ai baigné la fleur dans mes larmes coupées  
 d'ambre

Ṭalî' termine par une nouvelle attaque contre Israël et appelle à la libération de la Palestine "le jour dernier" : comme la dernière tirade historique de Ḥalîl Şaḥrûr, celle de Ṭalî' établit un raccourci entre différentes temporalités, ici plutôt entre le présent et un futur eschatologique, qui a un poids politico-religieux très important. Zağlûl répond par une tirade très romantique et élégiaque, en continuant à prendre le parti du "premier", mais en évitant soigneusement le terrain politique. Ṭalî' fait alors son deuxième *beyt* qui semble s'adresser personnellement à Zağlûl, une histoire de séparation et d'amitié manquée<sup>78</sup>, et tout en se tenant au rôle du "dernier", mais de manière plus

<sup>75</sup> Deux noms musulmans

<sup>76</sup> Le premier avril : *Kizbet awwal Nisân*

<sup>77</sup> Var. : Explode ! ou : Fais-toi exploser !

<sup>78</sup> On sait que Ṭalî' s'était séparé de l'équipe de *zajal* dirigée par Zağlûl en 1975, au début de la guerre civile, pour divergences de vues.

distante. Mais la tirade dérive vers une histoire d'amour qui se révèle à la fin être celle du poète avec le Liban, dont c'est donc un nouvel éloge. Zağlûl clôt la joute en évoquant deux histoire bibliques, d'abord l'histoire de Noe et de son arche, puis diverses légendes miraculeuses autour du Christ, dont l'histoire de Lazare, toujours en jouant le rôle du "premier" :

**B 00 : 25 : 29 Zağlûl**

Le fils de Marie, comme le sait la majorité C'est l'âme de l'âme de la pureté  
 Il a délivré de son berceau ses paroles élevées Le premier jour, sa première révélation  
 Il leur a dit du giron de sa mère sans péché Des paroles qui contentent les musulmans et les chrétiens

Je suis Jésus, le salut de Dieu est sur moi Du jour où je suis né dans cette grotte  
 Jusqu'au jour où je vais mourir en toute sincérité Sur les larmes de Marie pleuraient toutes les vierges

Et le jour où je resterai vivant, non touché par la mort<sup>79</sup> Sur le monde entier s'allumeront les lumières

Quant à celui dont l'état était misérable<sup>80</sup> Pour qu'il guérisse de la maladie, il avait besoin de soins  
 Il avait passé toute sa vie dans le malheur Il avait atteint le dernier degré de la fièvre<sup>81</sup>

Comme on le voit, le *beyt al-qaşîd* final est l'occasion pour chacun des poètes représentés (ici seulement trois) de faire des longues tirades historico-légendaires qui renforcent leur argumentation (historique avec Salaheddin chez Şaḥrûr, eschatologique avec la Fin des Temps chez Ṭalî<sup>82</sup>, ou simplement réaffirment leur identité religieuse (chrétienne dans le cas de Zağlûl). Certaines au moins semblent bien avoir été pré-composées, comme celle de Zağlûl, par exemple.

La dernière tirade présente une particularité intéressante : concernant Jésus, elle cite un passage du Coran : "Je suis Jésus (Isâ), le salut de Dieu est sur moi", et présente Jésus comme n'étant pas mort (et pas crucifié), selon la croyance des Musulmans. La Vierge est "sans péché", ce qui est aussi accepté par l'islam. Ainsi, cette version "*islam compatible*" permet de réunir un consensus inter-religieux (par un plus petit dénominateur commun). Cette forme de présentation du christianisme était courante avant la guerre civile, et correspondait à une des pratiques de la coexistence islamo-chrétienne dans les villages libanais (Kanafani-Zahar 2005, 127-130).

\* \* \*

Les documents en notre possession nous fournissent environ deux heures et demi de joute. Compte tenu des coupures, la soirée réelle avait sans doute duré plutôt trois heures et demie. Je n'ai pas d'informations pour savoir si cette joute avait un comité d'évaluation et si un vainqueur y avait été proclamé. Il est probable que non.

La joute se termine donc sans conclusion formelle, mais par ces récits historico-légendaires, au moins chez Şaḥrûr, Zağlûl et Ṭalî<sup>83</sup>. Cela correspond à la perception des amateurs de *zajal* qui considèrent en général que le *beyt al-qaşîd* doit constituer un "résumé" des interventions de chaque poète<sup>83</sup>. Ensuite, il y a une série de *muwaşşah* et de *'atâba* qui ne font pas partie de la joute à

79 Version typiquement islamique de l'histoire de Jésus.

80 Allusion à Lazare de Béthanie

81 Commentaire d'un des autres poètes : "41 degrés !"

82 On retrouve ici des formes d' "élaboration imaginaire du temps" que j'avais analysées ailleurs, au Yémen (Lambert 1991) et en Jordanie (Lambert 1997).

83 Je remercie Clovis Antoury pour cette remarque importante.

proprement parler. C'est une coutume de faire ainsi pour la conclure. C'est ce que les *zajjâl* appellent leur "trésor", c'est à dire des poèmes parmi les plus beaux qui ont été composés dans d'autres circonstances et sur des thèmes différents. Ces poèmes sont essentiellement des poèmes d'amour romantique. Chaque poète chante un ou deux vers à tour de rôle, il est suivi d'un refrain par le chœur. Cette forme elle-même vaut pour une sorte de réconciliation, puisqu'elle représente une performance collective. C'est donc elle la vraie conclusion de la joute qui signifie d'une manière symbolique et implicite : "Nous avons exprimé nos différences, mais nous nous retrouvons ensemble autour de l'amour de la poésie".

\* \* \*

Nous avons enfin traversé le déroulement d'une joute complète, comme aucune description ne l'avait fait jusqu'ici. Que le lecteur se suffise de notre analyse résumée ou bien qu'il souhaite parcourir l'ensemble de la joute dans l'une ou l'autre langue (voir note 11), les jalons sont posés pour en avoir une vue d'ensemble. Comme nous l'avons vu, le déroulement de cette joute correspond à au moins deux logiques. D'une part celle des formes poétiques qui sont relativement immuables d'une joute à l'autre : au milieu, les parties que sont les *qarrâdî* et les *m'annâ*, sont les plus improvisées, alors que l'ouverture, *iftitâhiyya* et le *beyt al-qaşîd* final sont beaucoup plus préparés. Parmi ces formes conventionnelles, on retrouve, de manière assez dispersée, les thèmes communs à toutes les joutes : l'éloge du Liban, l'éloge du village, les tirades cosmologiques, les fanfaronnades des poètes, leurs allégories aviaires, les évocations légendaires du *beyt al-qaşîd*. Il y a aussi la forme traditionnelle de "combat singulier" sur un thème choisi et traité de façon littéraire, qui est lancé par Zeyn (la destruction et la construction), à cheval sur les *m'annâ*. et le *beyt al-qaşîd*, et par Zağlûl et Ṭalî' (le premier et le dernier) dans le *beyt al-qaşîd*. La logique de la "guerre du défi", *ḥarb al-taḥaddî* est donc assez complexe, car il y a des défis personnels et des défis politiques, et dans bien des cas, les deux s'interpénètrent. A El-Bâbiliyye - sans doute à la différence de beaucoup d'autres joutes-, on commença directement par la politique, ceci en grande partie du fait de Ḥalîl Şaḥrûr, hôte de la joute et en même temps poète "engagé", mais aussi du fait de Ṭalî' Ḥamdân, poète encore plus remarquable dans le champ politique libanais. Il y a donc grosso modo dans cette joute une tension très forte entre la tradition "littéraire" orale et la prise de parole politique. Après avoir parcouru la joute dans toute sa longueur, il nous est possible de tenter de répondre à certaines des questions que nous nous étions posées en introduction.

### **Improvisation / composition**

Une des questions qui affleurerait souvent dans notre analyse de cette joute était de savoir quelle est la part d'improvisation et quelle est la part de préparation. Cette question avait déjà commencé à être traitée par Adnan Haydar dans son article de 1989. Je suis bien loin de pouvoir y répondre de manière définitive<sup>84</sup>, mais je peux avancer quelques réflexions. Il apparaît en particulier que toutes les parties d'une joutes ne sont pas égales sur ce plan. On peut analyser les quatre étapes de la joute de manière différenciée :

- Dans les longues d' *iftitâhiyya*, l'improvisation semble peu présente, du moins sous sa forme agonistique (défi/réponse), en particulier pas dans la tirade du premier poète, ni dans celle de Zeyn, qui ne répond en aucun cas à Şaḥrûr, ni dans celle de Ṭalî'. Seul Zağlûl répond explicitement à Şaḥrûr dans sa troisième et dans sa dernière strophe, qui semblent bien avoir été improvisée dans l'urgence.

---

84 En particulier en l'absence d'enquête ethnographique approfondie.

- Dans les *qarrâdî* qui sont plus courts et de métrique plus facile parce que syllabique, la présence de l'improvisation est évidente dans le jeu défi/réponse, dans la rapidité avec laquelle chaque poète répond à l'attaque dont il fait l'objet, et dans le caractère quelque peu chaotique de la syntaxe des vers qui sont formés. Il est clair que la forme *qarrâdî*, dont le vers est de deux fois sept syllabes de même longueur, est choisie précisément parce qu'elle favorise la création instantanée<sup>85</sup>.

- L'improvisation dans le *m'annâ* est sans doute plus complexe, car on revient à une forme de métrique quantitative. En même temps, on sent bien que certains vers ont un mètre bien marqué, notamment à l'écoute de l'élocution du poète et dans sa gestuelle<sup>86</sup> alors que d'autres sont beaucoup plus incertains<sup>87</sup> ; mais le fait de bien sentir le mètre quantitatif est-il un signe de préparation ou un signe de bonne improvisation (la structure métrique soutenant certainement la création instantanée) ? On ne saurait répondre encore pour l'instant.

- Les longues tirades de *beyt al-qaşîd* semblent en grande partie pré-composées, même si elles présentent quelques parties dialogiques (par exemple lorsque Ṭalî' commence par répondre par deux vers à Zağlûl : "Je veux rendre Zağlûl jaune..."). Certains indices internes ont été déjà mentionnés : sujets historiques ou légendaires, grandes tirades romantiques qui ne peuvent pas s'improviser de manière cohérente sur vingt vers.

D'une manière générale, on reconnaît souvent les vers improvisés à leur simplicité, à une logique quelque peu "tirée par les cheveux", une syntaxe hachée, des accords de genre et de nombre peu précis, des redondances d'un vers à l'autre ou dans le même vers, alors que les vers préparés ont une syntaxe et une facture plus classique. De même, les vers accumulant les énoncés sur le même modèle syntaxique (par exemple Ṭalî' Ḥamdân dans sa dernière tirade cosmologique) sont sans doute eux aussi improvisés, car ils donnent au poète le temps et l'espace pour préparer le vers qui fait chute (Haydar 1989, 208). En tout état de cause, on peut noter que l'improvisation est un puissant stimulant sémantique puisque le caractère relativement chaotique des vers ouvre un champ immense à l'interprétation et à des nuances qui sinon, n'existeraient pas. Cela peut avoir des conséquences dans l'exacerbation des antagonismes, y compris dans les controverses politiques. Toutes ces questions nécessitent bien entendu des enquêtes plus approfondies.

## La sémantique de la performance

La particularité orale des joutes de *zajal* ne peut pas être comprise sans remarquer une sémantique de la performance propre à l'oralité et sa dimension musicale, aussi bien dans les interactions des poètes entre eux que celles entre les poètes et le public. D'une manière générale, certains poètes sont meilleurs chanteurs que d'autres : c'est indéniablement le cas de **Zağhlûl** et de

85 Dans la joute entre Dâwûd et Maḥmûd (Sakanî 1893-94), l'affrontement tout entier est en *qarrâdî*. De même, lorsque Ḥalîl Rawkoz et ses camarades improvisent devant l'écrivain égyptien Taha Hussein, c'est aussi un *qarrâdî* (Nu'mân 2013, 61) ; et l'on dispose d'un témoignage bien documenté certifiant que la rencontre était fortuite (comm. pers. Abdallah Nooman).

86 Par exemple, Zeyn (A : 01: 18 : 28):

Ġeyrek tarak li-š-še'er šûrah mukhjileh      Law 'anjâlâ faḥm el-ḥajar mâ btanjâlî  
Lâkin enet ba'd al-faḥaş wa-l-ğarbaleh      L'aynâ bi-dammek Kerbalâ wa-l-Jaljile

On sent bien la répétition du pied de base du mètre *rajaz* (- - u -), notamment grâce aux formules morpho-syntaxiques (Ġeyrek tarak / Law 'anjâlâ / faḥm el-ḥajar/ mâ btanjâlî / ba'd al-faḥaş / wa-l-ğarbaleh)

87 Yâ Zağlûl yâ deyf al-Janûb b-wajhe 'âm // Maṭraḥ mâ beddek ġarrid wu-freš wu-nâm (Şaḥrûr)

- - - - - u - - u - // - - - - - u - u -  
Ertadd al-kalâm el-murr wa-rtadd al-malâm Bi-l-ames ell-wajjah elek murr al-kalâm  
- - - u - - - - u - // - u - - - u - - u -

Ṭalī'. Par ailleurs, au fil de la joute, la musique crée une interaction différente entre les poètes et le chœur : dans l' *iftitâḥiyya*, strophes longues, pas de refrain et pas de chœur, mais des ponctuations magnifiques de la *derbakké* ; dans le *qarrâdî*, vers très courts et rôle très important du chœur et des battements de *daff* du chanteur ; dans les *m'annâ*, rôle du chœur, mais seulement tous les dix vers environ ; dans les *beyt al-qaṣîd* de conclusion, pas de refrain ni de chœur.

Par ailleurs, la gestuelle joue un rôle important. Comme nous l'avons vu lors d'une *raddeh* de Zeyn Š'ayb, la chute : "Je n'ai trouvé que cette marchandise" ne pouvait être comprise qu'avec le geste des mains, du corps et du regard du poète se tournant vers les trois autres poètes (A 00 : 26 : 50). Le public, bien sûr, réagit immédiatement en s'esclaffant... De même, dans une autre joute, Ṭalī' Ḥamdân fait monter l'attention du public en faisant des petits gestes des doigts qui accompagnent la logique de son raisonnement<sup>88</sup>.

Les poètes s'encouragent entre eux (par exemple A 00 : 26 : 05) ; ils sont encouragés par la foule (A 00 : 25 : 30). Souvent, le poète suspend le dernier mot du vers, et un auditeur le devine et le prononce à sa place, ce qui est une preuve d'attention extrême très appréciée par le poète. Celui qui est attaqué peut en particulier faire des compliments à celui qui l'attaque.<sup>89</sup> Ces aspects des joutes mériteraient eux aussi une étude beaucoup plus approfondie, mais je tenais à les signaler pour mémoire, car cela n'a jamais été fait jusqu'à présent. Bien loin de la conception lettrée d'un Abdennour ou d'un Amîn Naḥle, l'oralité et la gestualité sont au cœur du *zajal*, même dans sa version modernisée du *manbar*.

### Violence du langage et procédés rhétoriques

Sur le plan de l'analyse politique, il est clair que les deux *jawqa* ont chacune une coloration politique propre : Ṭalī' et Šaḥrûr sont clairement engagés aux côtés de la Résistance du Sud contre l'occupation israélienne, et plus largement dans ce qui fut longtemps appelé "le camp islamo-progressiste" ; pour leur part, Zeyn et Zaḡlûl ont un positionnement politique plus flou, que l'on devine comme "partisans de la légalité", donc de l'Etat libanais, qui avait fait l'objet de nombreuses attaques pendant les quinze ans de guerre civile. En tout état de cause, malgré les attaques dont il est l'objet, Zaḡlûl ne prend jamais une position que l'on pourrait qualifier de "chrétienne irrédentiste". Je ne peux pas généraliser ce constat sur les autres joutes, je n'en connais pas encore assez pour le faire, et manifestement, cette joute en particulier fut plus politisée que beaucoup d'autres. Mais nous avons là une première réponse à la question de la relation entre la polarisation des poètes inhérente à la joute et la polarisation politique : au moins dans ce cas, les deux équipes s'opposent à la fois selon les lois agonistiques du genre et selon une polarisation réelle de la société globale. Cette joute a donc un sens politique et social, elle n'est pas qu'un simple jeu littéraire. Ce n'est certainement pas le cas de toutes les joutes, mais c'est bien le cas de celle-ci.

Pour mieux comprendre la portée anthropologique de ce langage de la violence, on peut s'inspirer de l'analyse faite par Maria Manca du procédé de la transgression (Manca 2009) : selon cette auteure, l'expression poétique dans la joute permet de transgresser des règles sociales de retenue ou de bien-séance, elle permet de dire des choses peu agréables à entendre par d'autres (*al-*

88 <https://www.youtube.com/watch?v=2mCLOjqvaJo> : 01:43 (joute 'Ayn Sa'âde). La fin de sa *raddeh* est à chaque fois accompagnée d'une ovation !

89 Ex : Ṭalī' Ḥamdân écoutant Mûsâ Zḡayb :

<https://www.youtube.com/watch?v=2mCLOjqvaJo> : autour de 25:00



*jafâ*) sans que cela porte trop à conséquence. Par exemple ici, Zağlûl souhaite la mort de Ṭalî' Ḥamdân (B 00: 04 : 00 Zağlûl). Dans la joute citée par Haydar, c'était le cas de Ṭalî' Ḥamdân qui souhaitait celle de Jiryis al-Bustânî (Haydar 1989, 206). Mais ici, ces choses difficiles à entendre par l'autre partie sont aussi de nature politique. Ainsi, Şaḥrûr attaque violemment l'Amérique, ce qui fait plutôt le consensus (du moins en apparence...) ; mais la tirade de Ṭalî' contre la France, qui menace de faire couler le sang à flots, n'aurait pas pu être prononcée publiquement par les hommes politiques libanais dont il est proche...

Parallèlement, il y a clairement dans la rhétorique du *zajal* des procédures de contrôle de la violence. C'est la question que s'étaient posée des ethnohistoriens américains qui étudiaient les *soundings*, des duels verbaux afro-américains (Labov, Kochman). A la différence de Labov qui considérait que les insultes dans les *soundings* ne faisaient pas à proprement parler du duel, Kochman considère au contraire, en se basant sur ses propres enquêtes, que celles-ci font partie du cadre du jeu, que ce soient des insultes rituelles ou des insultes personnelles (Kochman 1983, 329-330). Sa conclusion était que le fait de décider si l'attaque était acceptable revient en dernier ressort à la personne qui la subit : le silence vaut acceptation<sup>90</sup>. En fait, les poètes de *zajal* s'adressent des attaques qui sont moins violentes que les participants aux *soundings*. Mais le même mécanisme est à l'oeuvre : un poète ne doit jamais prendre une critique de front, il doit toujours l'accepter, tout en lui apportant un autre éclairage, du type, "Tu as raison, je suis comme ça, mais...". Les attaques peuvent aussi être euphémisées, comme quand Şaḥrûr utilise l'expression el-Emm al-Ḥanûn pour désigner la France, ou lorsqu'il taquine Zağlûl sur le fait qu'il parle le français (donc l'accuse d'être nostalgique de la période du Mandat). L'humour est un autre de ces mécanismes : le poète attaqué doit toujours répondre avec humour, donc dédramatiser la charge émotionnelle de la critique et éventuellement la détourner vers un autre sujet (ce que Haydar avait déjà noté) : par exemple, après que Şaḥrûr ait attaqué Zağlûl sur le fait qu'il parlait encore le français, Zeyn, prenant la défense de Zağlûl, se met à attaquer Ṭalî' : "Il n'y a pas de lettre *qâf* dans la langue française". On trouve aussi un autre procédé qui est plus littéraire : il tend à esthétiser la violence, par exemple en comparant les poètes à des combattants (pour le Liban, mais aussi pour la poésie), mais aussi les auditeurs eux-mêmes comme à des soldats de la poésie :

A 00 : 58 : 15 Ṭalî'

A la fin de cette soirée extraordinaire, ils passent	Par cent barrages, où à chaque fois, il faut attendre
Cela, ils le supportent comme leur part du destin	Ils pleurent du sang pour venir écouter de la poésie
Parce qu'ils se considèrent dans le même bataillon	Combattants du <i>zajal</i> , tout comme ces jeunes
Qui vont se battre pour l'honneur de notre patrie	

Comme nous l'avons vu dans le déroulement de la joute, l'agressivité politique qui s'est exprimée d'une manière très sérieuse au début, puis comique, mais non moins agressive dans les *qarrâdî*, est régulièrement redirigée vers un niveau d'argumentation plus ludique et imaginaire, déjà dans les *qarrâdî* puis dans les *m'annâ*. Adnan Haydar avait déjà remarqué que "le sujet principal est souvent évité, et à la place, des sujets secondaires sont mis en valeur" (Haydar 1986, 208). Dans notre joute, c'est le cas plus particulièrement de Zağlûl et de Zeyn qui sont tous les deux sur la défensive, contrairement à Şaḥrûr et Ṭalî' qui ne manquent pas une occasion de relancer leurs attaques politiques. Dans les *qarrâdî*, les attaques recourent facilement à la dérision en particulier

<sup>90</sup> En s'appuyant sur un raisonnement logique, mais aussi sur ses matériaux de terrain, Kochman montre qu'une insulte peut être personnelle ET non déniée (ou pas l'objet d'une excuse), et alors elle fait *ipso facto* partie du jeu (Kochman 1983, 333).

contre la personnalité truculente mais vaine du poète adverse, ses "vantardises", *bahwarât*, etc... Elle sont aussi plus légères. On remarque sur le plan rhétorique que ce processus de dérivation de la violence se produit en particulier à travers la dérive sémantique de certains mots qui vont passer d'un sens à un autre : par exemple, dans les *m'annâ*, le mot *šeyh*, utilisé d'abord dans le sens politique (les *šeyh* du Golfe, dont Šaḥrûr accuse Zeyn d'être leur obligé) puis religieux (*šeyh* de mosquée) puis littéraire (*šeyh* de la poésie) (échange entre Shahrûr et Zeyn : entre A 01 : 20 : 00 et 27 : 25). D'une certaine manière, ces mots sont ainsi tournés en dérision, ou vidés de leur sens. De même, cela peut être le filage d'une métaphore dont le sens va dériver, par exemple celle du loup et du renard dans les *qarrâdî* entre Šaḥrûr et Zaġlû I (A : 01: 07 : 45) : à la fin, on ne sait plus très bien quel acteur politique est symbolisé par ces deux animaux... Cette dérive sémantique fait donc partie à part entière des procédés rhétoriques des poètes, voire de mécanismes plus ou moins incontrôlables de la joute elle-même, en tant qu'interaction. C'est ainsi que l'acceptation toujours renouvelée de l'attaque, l'humour, la dérive sémantique nous permettent de discerner où passe, en pointillés, la limite entre le jeu et le sérieux.

En conséquence, le *zajal* permet de donner une représentation des conflits de la vie réelle qui est à la fois imaginaire et consensuelle. Consensuelle dans le sens où l'auditoire qui peut être très important en nombre, et très varié en opinions politiques, va écouter poliment des points de vue non partagés : tout le contraire d'un meeting politique. Imaginaire au sens fort du terme : les poètes vont donner à leur argumentation la forme la plus recherchée, la plus littéraire, la plus innovante possible (c'est une règle : un poète ne doit jamais se répéter). Ceci est rendu possible grâce à la rhétorique poétique, la beauté des *raddeh*, l'humour qui impose un certain *fair play*, les flagorneries et exagérations diverses. La transgression permet clairement d'exercer une certaine violence du langage et d'exprimer une agressivité qui est tue habituellement, mais qui trouve ses limites dans ce qui précède. En même temps, les exagérations font aussi subir au langage une certaine violence, et produisent un effet de loupe remarquable : par exemple, lorsque Ṭalî' dit que l'Orient tout entier est prêt à échanger ses dirigeants contre la libération de Moussa Sadr, c'est évidemment une exagération, mais qui peut avoir des conséquences importantes sur la conscience qu'a un large auditoire des véritables enjeux politiques. Dans le cas de controverses politiques les plus brûlantes (dans quelle mesure est-ce que les Libanais sont engagés dans le combat de la Résistance contre Israël ? Dans quelle mesure soutiennent-ils leur état légitime ? Quels sont leurs soutiens politiques extérieurs ?), l'expression politique de la violence et la violence de l'expression littéraire peuvent donc être étudiées ensemble, dans une relation dialectique ou dialogique. Pour nuancer cette hypothèse, il faut seulement rappeler que la joute d'El-Bâbiliyye avait lieu dans le Sud chiite, et que le public était donc acquis aux thèses de Šaḥrûr et de Ṭalî' : dans la montagne chrétienne, une telle joute n'aurait certainement pas eu le même contenu ni la même atmosphère. Nous avons aussi vu que Šaḥrûr profitait de son statut d'hôte pour imprimer à la rencontre sa coloration politique, puisqu'il avait le privilège de chanter le premier à chacune de ses phases.

Ces mécanismes de détournement des attaques que nous avons repérés et baptisés "dérive sémantique" ne constituent-ils pas un élément essentiel de la joute, bien au-delà de leur aspect littéraire ? La violence sociale ou politique est redirigée vers une violence interpersonnelle ritualisée, faisant appel à cette valeur communément célébrée, la *marjala*, c'est-à-dire un mélange de bravoure, de virilité et de fanfaronnade. Les attaques comiques contre les particularités individuelles de chaque poète, leurs cheveux blancs, leur immaturité supposée, leurs frasques sexuelles et leur hypocrisie en religion sont toujours prises avec le sourire par celui qui en est l'objet ; c'est d'ailleurs un trait culturel largement partagé du peuple libanais, bien au-delà des joutes de poésie... Mais plus profondément, sur le plan politique cette dialectique rhétorique tend à rejeter la cause des malheurs

du Liban sur des acteurs étrangers ou "autres" : Israël, bien sûr, mais aussi les Américains, la France, "le Régime", "la Franc Maçonnerie", ce qui a pour résultat de cimenter les communautés du pays, ou de tenter de le faire. En conséquence, la joute ne donne-t-elle pas lieu à un mécanisme que l'on pourrait qualifier de "cathartique", transformant le public grâce à l'expression canalisée de ses sentiments latents ?<sup>91</sup>

Bien entendu, cette hypothèse anthropologique doit être confrontée aux données historiques et politologiques. Si l'on reprend l'histoire du *zajal* depuis la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, c'est-à-dire de l'administration du Mutasarrif jusqu'au Mandat français pour enfin arriver aux trois premières décennies du Liban indépendant, le *zajal* semblait contribuer à une certaine concorde nationale. En revanche, la situation de discorde généralisée existant depuis 1975, et que notre joute exprime, a complètement changé la donne. L'importance de cette dimension cathartique doit aussi être nuancée pour une autre raison : ce mécanisme de dérive est lié, dans notre joute, à la tactique de défense de Zağlûl et de Zeyn, qui est à mettre en parallèle avec la position défensive de l'Etat libanais face au développement des diverses milices qui ont continuellement entamé son autorité et sa légitimité pendant toute la Guerre Civile. Il est donc nécessaire d'appréhender le *zajal* dans le cadre de l'histoire contemporaine du Liban.

### **Intertextualité et histoire du *zajal***

Dans un article récent (2013), le chercheur Yusri Hazran s'intéresse tout particulièrement à la poésie de Ṭalī' Ḥamdân dont on a vu qu'il jouait un rôle très important dans la joute d'El-Bâbiliyye. Hazran insiste tout particulièrement sur l'identité druze de ce poète, et sur le fait que toute sa carrière est construite sur l'expression des positions politiques de sa communauté. Membre de la *jawqa* de Zağlûl al-Damûr jusqu'en 1975, Ṭalī' s'en sépara, pour des raisons politico-confessionnelles (Hazran 2013, 174) (qu'il faudrait documenter plus précisément). Proche de Walîd Joumblat dans les années 80, il a effectivement pris position dans sa poésie contre les Forces Libanaises (chrétiennes) lors de la Guerre de la Montagne (1983), dans des soirées organisées par le Parti Socialiste Progressiste<sup>92</sup>, dont certaines sont citées par Hazran (2013, 176-186). Dans ces poèmes qui, en majorité, ne font pas partie de joutes, Ḥamdân affirme explicitement un "caractère druze" très marqué. Or, note Hazran, cette position est totalement en harmonie avec la manière dont les Druzes souhaitent réécrire l'histoire de la Montagne, au moins depuis Kamal Joumblat. En s'inspirant de l'idée d'inter-textualité développée par Mikhaïl Bakhtine et Julia Kristeva, cet auteur insiste sur les vases communicants

---

91 Même si les interventions étrangères pendant la Guerre civile étaient une réalité observable, il est certain qu'il y avait là une dimension rhétorique qui, en accentuant le trait, jouait un rôle politique important, en même temps qu'un mécanisme de manipulation psychologique bien connu. Il faudrait alors comparer plusieurs formes de catharsis, celle susceptible de renforcer les communautés "sectaires" en les opposant entre elles (Salloukh et alq 2015, 7), et au contraire, celle qui serait susceptible de renforcer leur coexistence. Mais est-on certain qu'il n'existe pas des combinaisons subtiles entre les deux ?

92 A la suite de la guerre de la Montagne en 1982-83, remportée par les Druzes du PSP, Ṭalī' Ḥamdân avait composé plusieurs *qaṣīda* violentes contre les Forces Libanaises (chrétiennes), accusées d'avoir voulu conquérir le Chouf : <http://www.youtube.com/watch?v=5eR8hn3VBI> (*Ḥarb al-Jabal* : "La guerre de la Montagne").

Ce poème n'avait pas été improvisé dans le cadre d'une joute, mais composé pour une soirée communautaire organisée par le PSP. Hazran cite plusieurs autres poèmes similaires (1989). Par ailleurs, Ṭalī' Ḥamdân participa à plusieurs joutes pendant la guerre (Beyt al-Dîn 1985.) et après ('Ayn Sa'âdeh 1991, Télévision du Liban 1993 : <https://www.youtube.com/watch?v=VFvLVb4IfsQ>

Il y évoque le conflit de manière beaucoup plus diplomatique. De même, dans cette dernière joute Zayn Š'ayb également présent, défend avec beaucoup plus de véhémence la légalité de l'Etat libanais, sans doute rasséréiné par les Accords de Taef (octobre 1989).

qu'établit ainsi Ṭalī' Ḥamdân entre l'oralité et l'historiographie druze (2013, 185 ; 2009, 460-461<sup>93</sup>).

Ces remarques vont nous permettre de mieux comprendre le rôle complexe de Ṭalī' Ḥamdân dans le paysage du *zajal* libanais et de son histoire récente. En effet, contrairement à l'image que nous en donne Hazran, dans une joute comme celle d'El-Bâbiliyye, Ṭalī' Ḥamdân ne s'affirme pas en tant que druze<sup>94</sup> (à la différence de Zaġlûl, de Zeyn et de Šaḥrûr qui n'hésitent pas à exposer leur appartenance confessionnelle). En revanche, dans notre joute comme dans les joutes citées par Hazran, notamment la première joute ayant eu lieu dans le palais de Beyt al-Dîn en 1985<sup>95</sup> après que celui-ci soit passé sous le contrôle du PSP (Hazrân 2013), ainsi que celle de 'Ayn Sa'âde<sup>96</sup>, Ṭalī' se présente d'une manière plus elliptique, comme "fils du Chouf"<sup>97</sup> (Hazran 2013, 178) et dans une position plutôt centriste entre chrétiens et musulmans. Comment expliquer ce contraste entre joute et poèmes hors-joutes ?

L'idée d'intertextualité me semble pouvoir être exploitée plus précisément à l'intérieur de l'oeuvre de Ṭalī' Ḥamdân elle-même, qui est aujourd'hui, grâce à Hazran, l'une des mieux documentées. Du fait que les positions de ce poète ne se construisent pas seulement dans les joutes, mais aussi dans ces autres poèmes (eux aussi habituellement classés sous l'étiquette *zajal*, mais qui ont pour public plus restreint la communauté druze ou les partisans du PSP), la manière de s'adresser à ces deux types de publics n'est pas du tout la même : l'affirmation par Ṭalī' Ḥamdân de son identité devant sa propre communauté peut être beaucoup plus conflictuelle. Ainsi, Hazran relève que dans un de ses poèmes où il revendique une plus grande ancienneté des Druzes sur la terre du Mont Liban, Hamdan s'adresse aux Maronites en leurs disant : "Vous étiez nos serviteurs sur nos propriétés / Vous n'étiez que des métayers (*murâba'in*) sur une terre fertile"<sup>98</sup> (Hazran 2013, 179). Dès lors on imagine que la question de la réception de cette poésie par les chrétiens maronites est une question très sensible ; et en effet, d'après certains d'entre eux, Ṭalī' Ḥamdân aurait insulté la Vierge, ce qui semble bien peu probable, ni dans une joute ni dans d'autres poèmes... Mais le mal avait été fait !

Encore une fois, une telle déclaration n'aurait jamais été possible dans les joutes où, comme on l'a vu, Ṭalī' Ḥamdân se présente surtout comme médiateur entre les chrétiens et les musulmans. Ce positionnement là, de nature politique, avait été celui des Druzes depuis le XVIème jusqu'au XIXème siècle. Les événements tragiques de la Montagne en 1840 et 1860 étaient d'ailleurs liés à la rupture de cette position d'équilibre (Picard 1993, Salloukh et alq 2015)<sup>99</sup>. En revanche, ceux qui connaissent l'ensemble de l'oeuvre de Ṭalī' Ḥamdân et peuvent prendre en compte ces différents contextes sont certainement peu nombreux, et en fait, on ne sait quasiment rien de ces circulations.

93 Cet auteur cite notamment Ahmed Beydoun, Kamal Salibi, Wajih Kawtharani (Hazran 2009).

94 Tout au plus en tant que "fils du Chouf" dans la joute de Beyt al-Dîn de 1985.

95 Joute Beyt al-Dîn 1985 : <https://www.youtube.com/watch?v=1QeplF1ylj4>

96 Autre joute très importante sur le plan historique, puisqu'elle fut baptisée "la joute de la Réconciliation", *al-Muṣâlaḥa*.

97 Détail piquant, puisque Ṭalī' Ḥamdân n'est pas du Chouf, mais du *qaḍâ* de 'Aley voisin, où existent aussi de nombreux villages druzes.

98 Au XIXème siècle, de nombreux Maronites étaient employés comme paysans par les grands propriétaires terriens druzes. On notera l'ironie involontaire de ce propos quand on sait qu'il est soutenu par le Parti "Socialiste" et "Progressiste"...

99 Il suffit de rappeler que pour les Druzes (contrairement aux Maronites), l'émir Bachir II (1767–1850) ne fut pas un grand souverain, mais un tyran et un traître (Hazran 2013, 183). L'autre point important que Ṭalī' défend, comme toute l'historiographie druze, c'est que les Maronites ne sont pas les "pères fondateurs" du Liban, puisque les Druzes y étaient avant eux (Hazran 2013, 176).

Dans cet esprit, il conviendrait de faire une comparaison entre des poètes de plusieurs communautés, pour voir si une telle articulation "inter-textuelle" entre genres littéraires véhicule de telles différences de sens, et quels effets socio-politiques peuvent avoir ces dernières. Mais ces éléments nous permettent déjà d'établir quelques constantes, notamment pour esquisser une histoire socio-politique du *zajal*.

Comme nous l'avions vu en introduction, les poèmes dialectaux conservés sous forme manuscrite jusqu'à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle (et qui n'étaient pas des joutes) étaient surtout l'oeuvre de chrétiens maronites, et le plus souvent d'ecclésiastiques. En ce qui concerne le *zajal* de scène au XX<sup>ème</sup> siècle, dans sa dimension publique de spectacle telle qu'elle s'est affirmée au moins depuis les années 1920 (et à la différence du *qawl* traditionnel)<sup>100</sup>, la grande majorité de ces poètes étaient issus de la communauté maronite, et dans une moindre mesure de la communauté chiite, c'est-à-dire les deux communautés majoritaires de "la Montagne"<sup>101</sup>. En tout état de cause, avec la figure de Šaḥrūr al-Wādī (1894–1937) puis de Ḥalīl Rawkoz (1922-1962), il était dominé par les Maronites<sup>102</sup>. On pressent d'ailleurs déjà une telle relation dans la joute de *qawl* entre Dâwud et Mahmūd (Sakanī 1893-1894). En tout cas, bien peu des poètes de *manbar* étaient issus de la communauté druze. Le livre d'Abū Zakī (2008), qui cite de nombreux poètes de *qawl* dans le Chouf tout au long du XX<sup>ème</sup> siècle, comme il en existe dans les autres communautés de la Montagne, ne cite pas un seul poète druze qui soit devenu célèbre sur le *manbar* (Ṭalī' Ḥamdân n'étant pas du Chouf, il n'est pas cité). Cela montre a contrario comment le *zajal minbârî* s'est dissocié du *qawl* sur un plan sociologique et médiatique, sans pour autant le faire disparaître. Ainsi, il en allait du *zajal*, comme de beaucoup d'autres institutions du Mutasarrif puis du Liban sous Mandat français puis du Liban indépendant.

En revanche, comme le souligne Hazran, toute la carrière de Ṭalī' Ḥamdân concrétise une rupture de cette hégémonie symbolique des Maronites. C'est ce que montre bien la joute d'El-Bâbiliyye : d'une part Zağlûl et Zeyn, qui défendent l'Etat libanais dans sa continuité, sont nettement sur la défensive ; d'autre part, on voit que la percée de Ṭalī' s'est faite en alliance avec un poète chiite, Khalīl Šaḥrūr, partisan d'une position militante, ce qui établit clairement un parallèle avec les alliances politico-militaires qui se sont nouées pendant la même période<sup>103</sup>. Selon cette hypothèse, les Druzes seraient, pour le *zajal* de scène, des outsiders qui y ont fait leur entrée fracassante à la faveur des événements de la Guerre, mais aussi grâce au génie de Ṭalī' Ḥamdân. Parallèlement, des poètes issus de la communauté chiite au caractère bien trempé comme celui de Ḥalīl Šaḥrūr, ont également affirmé plus clairement sur le plan politique l'existence de leur communauté, ce qui n'était pas le cas avant la Guerre, avec une personnalité beaucoup plus consensuelle comme Zeyn Š'ayb. Ces constations ne sont évidemment pas particulièrement originales, puisqu'elles reviennent à établir un parallèle entre la scène du *zajal* et la scène politique libanaise, en particulier avec la redistribution du pouvoir consacrée par les Accords de Taef de 1989.

100 Ce qu'on appelait le *qawl*, qui est l'ancêtre direct du *zajal* de scène, continuait à se pratiquer localement dans les villages de manière traditionnelle jusqu'à la fin du XX<sup>ème</sup> siècle. En même temps, on ne peut pas établir une séparation étanche entre le *qawl* et le *zajal* : les étoiles du *zajal* ont souvent été découvertes dans des joutes de village ou familiales, comme ce fut le cas du premier grand poète de *manbar*, Šaḥrūr al-Wādī.

101 Encore faudrait-il s'entendre sur les termes : "la Montagne" puisque, comme on le sait, la définition du libanisme de l'époque du Mandat Français n'incluait pas le Sud et ni le Jebel 'Amel dans cette définition. La question du Chouf est encore plus épineuse.

102 Quant aux participants chiites aux premières joutes de *zajal* (notamment 'Alī al-Ḥâjj dans la *jawqa* de Ḥalīl Rawkoz), il conviendrait d'en étudier le positionnement politique, qui n'était sans doute pas très marqué.

103 Dans un passage non cité de la joute d'al-Bâbiliyya, Ṭalī' fait un éloge dythirambique de Nabih Berrī (A 00 : 44:00).

Mais on peut aussi dire que le *zajal* d'aujourd'hui, avec des poètes comme Ṭalī' Ḥamdân et Ḥalīl Šaḥrûr, à côté de la génération plus ancienne (Zaġlûl al-Damûr et Zeyn Š'ayb, mais aussi d'autres poètes comme Moussa Zġayb et Mohammed Mustafâ), consacre une plus grande intégration culturelle des différentes communautés libanaises dans un cadre national, du moins celui de "la Montagne".

### **Conclusion : pour une histoire socio-politique du *zajal***

A l'issue de nos premières analyses, il semble que la joute d'El-Bâbiliyye d'août 1989 était particulièrement bien choisie pour illustrer notre questionnement sur la place du *zajal* dans la société libanaise aujourd'hui. Comme nous l'avons vu, les procédés rhétoriques de la joute, au nombre desquels il faut compter l'humour, les fanfaronnades, la brutalité, *jafâ*, la flatterie, *muṭâyaba* et le flagornerie, *tazallof*, de même que la "dérive sémantique", donnent lieu à un voyage poétique de l'épique au comique puis au romantique. Cette traversée qui fait appel à ce qu'on appellerait d'habitude plusieurs "genres littéraires" traditionnels en est peut-être l'un des traits les plus caractéristiques. Mais loin de se faire au hasard, cette articulation semble répondre à certaines fonctions psychologiques et sociales clairement présentes, bien que de manière sous-jacente. Ce parcours en trois étapes, qui se réalise dans l'interaction et l'antagonisme, nous a suggéré de revisiter l'hypothèse aristotélicienne de la catharsis : d'une certaine manière, la joute de *zajal*, avec ses dimensions à la fois littéraire, musicale et théâtrale, fait vivre aux auditeurs des émotions qui vont plutôt du collectif vers l'individuel, et qui tendent à désamorcer une certaine tension collective. C'est du moins un mécanisme qui caractérisait sans doute les joutes du *qawl* traditionnel, au niveau du village. Mais comme nous l'avons vu, le *zajal* ayant pris son essor dans la sphère médiatique nationale, et ayant été happé dans le tourbillon de l'histoire du Liban, il convient aussi de l'étudier d'un point de vue socio-politique.

Ainsi, comme le montre la joute d'El-Bâbiliyye, le *zajal* est soumis à la fin du XXème siècle à une transformation historique très importante, de manière similaire à d'autres joutes de la même période (Beyt al-Dîn 1985, 'Ayn Sa'âde 1990 ?), ainsi que d'autres textes de poésie dialectale produits dans d'autres contextes<sup>104</sup>. En d'autres termes, on ne peut pas seulement étudier les joutes de *zajal* d'une manière anthropologique, il est nécessaire d'y introduire le politique et l'historicité. A la question principale posée par la nature nationale du *zajal*, nous constatons qu'en effet, celui-ci peut être qualifié d' "agent culturel nationalisant", selon les termes de Yusri Hazran, mais dans un sens plus spécifique. En effet si, à ses débuts, ce nationalisme restait bien étroit puisqu'il ne concernait que le Mont Liban et se situait dans une perspective d'hégémonie maronite, les développements ultérieurs ont montré un élargissement progressif de sa base sociologique : les chiïtes avaient été inclus dans le *zajal* de scène au moins dès l'époque de la fin du Mandat, mais curieusement, pas les Druzes, du moins jusque dans la période précédant la Guerre civile. En revanche, la joute d'El-Bâbiliyye nous montre une confrontation où Druzes et Chiïtes tiennent la corde et où leur revendication politique principale à l'adresse de l'Etat libanais est la suppression du confessionnalisme. Ainsi, de fait, cette transformation du *zajal* consacre une intégration politique croissante, puisque désormais les trois communautés "de la Montagne" participent à égalité au débat poétique public. Cette intégration se fait dans la douleur, dans le sens où les nouveaux acteurs (Ṭalī' et Šaḥrûr) interpellent avec véhémence les poètes plus âgés, installés dans leur notoriété poétique ou

104 Il devient indispensable de distinguer sur le plan terminologique les joutes de *zajal* avec les autres textes dialectaux composés dans d'autres contextes, de la même façon qu'il est indispensable de bien distinguer entre le *zajal* de scène et le *qawl* traditionnel.

plus tièdes politiquement. Cela fait-il pour autant du *zajal* une forme d'expression tout-à-fait nationale ? Certes pas encore ! Pour leur part, les citoyens de la côte, s'ils goûtent eux aussi le *zajal* à la télévision, ne fournissent pas les mêmes contingents de poètes, ni le même type de poésie<sup>105</sup>...

Pour les raisons qui ont été exposées, le *zajal* a donc à la fois une capacité certaine d'expression des conflits, peut-être de nature cathartique, et une capacité d'inclusion de nouveaux acteurs politiques et confessionnels. Pour une raison qu'il est encore difficile à comprendre, le *zajal* semble être placé dès sa naissance au coeur du système confessionnel, de ses enjeux et de ses controverses, (même s'il faut constamment lire entre les lignes de la poésie chantée). Est-ce à dire que cela en fait un phénomène dont il faudrait souhaiter la disparition pour hâter celle du confessionnalisme ? Ou bien au contraire, faut-il espérer que le *zajal* s'adaptant toujours plus à l'évolution des médias<sup>106</sup>, et occupant une place toujours plus grande dans l'espace national libanais, pourra finir par représenter toutes les communautés du pays et favoriser ainsi l'émergence d'une agora et d'un dialogue politique généralisé sur un plan artistique et culturel ? La moindre des qualités du *zajal* n'est-il pas de porter sur la place publique et devant des masses populaires les divergences de vue de l'historiographie du Liban ? La joute d'El-Bâbiliyye, en particulier, n'est-elle pas une manière admirable d'évoquer la mémoire collective de la Guerre civile et le bilan que chaque communauté pourrait en tirer ? Transformé, adapté, développé, le *zajal* ne pourrait-il pas être utilisé, dans un pays où tant de traumatismes politiques restent à vif, comme une forme littéraire de la justice transitionnelle ?

Pour approfondir ces intuitions et d'autres pistes de recherche, il nous faudra encore étudier de nombreuses autres joutes pour éclaircir des aspects restant presque totalement dans l'ombre : comment s'organisent les joutes ? Quel rôle y jouent véritablement l'improvisation et la préparation ? Quel rôle y jouent la musicalité et la théâtralité ? Comment d'autres joutes peuvent éclairer les différentes étapes de la Guerre civile et de ses suites (notamment les Accords de Taef) ? Quelle est l'état de dynamisme du *zajal* aujourd'hui, entre *manbar*, télévision et réseaux sociaux ? Et quelles sont ses relations avec le *qawl* traditionnel ? Le présent article aura rempli sa fonction s'il a permis modestement d'ouvrir certaines de ces pistes de recherche.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

### 1 / Langue arabe

‘Abbûd, Marûn

1968 *Aš-ši'ru l-‘ammî*, (La poésie populaire), Beyrouth, Al-Thaqâfât-M. Abboud.

Abû Zakî, Ṭâriq

2008 *Šu‘arâ al-zajal fî qaḍâ al-Šûf* (Les poètes de *zajal* dans la région du Chouf). S.l., à compte d'auteur.

Abu Sa‘d, Aḥmad

---

105 Comme on le sait, les Sunnites de Beyrouth sont surtout amateurs de poésie dialectale comme celle de 'Umar Zu‘ennî, qui ne se sont jamais intégrés à l'institution des joutes (voir la contribution de Nader Sraje dans le même volume).

106 Depuis plusieurs années, la chaîne de télévision OTV a un programme de joutes de *zajal* animé par le grand poète Mûsâ Zġayb.

1987 *Qâmûs al-muṣṭalaḥât wa-l-ta'âbir al-ša'biyya* (Dictionnaire des termes et expressions populaires). Beyrût: Maktabat Lubnan

Abû Samra, Niḍāl

1999 *Aġānī wa-musiqa l-a'rās fī ba'ḍi l-qurā l-masīḥiyyā fī l-janūbi l-lubnānī* (Chants et musique de mariage dans quelques villages chrétiens du Sud Liban). Maîtrise, Jûniyeh, Jâmi'at Kaslik.

'Awwad, Tawfīq

1930 *Aš- šī'ru l-'Ammī* (La poésie populaire), *Al Mašriq* 28, 436-444, et 501- 509.

Fakhr al-Dīn, Yūsuf

2010 *al-Zajal fī Bilād al-Shām* (Le *Zajal* dans la Grande Syrie). Al-Quds, Dār al-Hudā, 2010),

Ḥamūd, Muḥammad et Dezîrî al-Saqqâl (ed)

2013 *Rawâyi' al-zajal* (Les plus beaux *zajal*). Beyrût, al-Jâmi'a al-Lubnâniyya

Ḥâter, Laḥd

1977 *Al 'Ādāt wa-t- Taqālīd al Loubnāniyya* (Mœurs et coutumes libanaises), vol.1 et 2, Beyrouth, Dār Laḥd Ḥâter.

Ḥuwayrî, Antoine

2011 *Tārīḥ al-zajal al-lubnānī* (Histoire du *zajal* libanais). Ghazîr, al-Markaz al-duwalī li-l-'ulûm al-taqaniyya.

Naḥle, Amīn,

1944 *M'annā Rašīd Naḥlé* (Les *mu'annā* de Rašīd Naḥlé), Beyrouth.

Nu'mân, 'Abdallah

2013 *Naqadât 'âbir sabīl*, (Critiques d'un passant ordinaire), al-juz' al-ṭânî, Beyrût, Dâr al-Nu'mân li-l-Thaqâfa.

Qârî, Amīn al-

1998 *Rawâi' al-zajal al-Lubnânī* (Les merveilles du *zajal* libanais). Tarabulus: Jarrus Priss

Sakanî, 'Alī Ḥamad al-,

S.d. (années 1930) *Qiṣṣat Maḥmūd Ḥadâthâ ma'a Dâwûd*. (Histoire de M. Ḥ. avec D.). Şayda, Maṭba'at 'Urfân.

Wuhaybe, El Ḥāzen

1952 *Az-Zajal, tārīḥuhu, adabuhu, a'lāmuhu, qadīman wa ḥadīṭan* (Le *zajal*, son histoire, sa littérature, ses célébrités, hier et aujourd'hui). Ḥarīsa, Imprimerie St Paul.

## 2 / Langues européennes

Abdenmour, Jabbour

1966 *Etude sur la poésie dialectale au Liban*. Beyrouth, Université Libanaise.



Akiki, Marcel

2010 Les chants syllabiques de mariage au Mont Liban. Une première approche ethnomusicologique. Thèse de doctorat, Université Paris Ouest-Nanterre-La Défense

Barthélémy, Arnold

1936 *Dictionnaire arabe- français. Dialectes de Syrie : Alep, Damas, Liban, Jérusalem*. Paris, Geuthner

Denizeau, Claude

1960 *Dictionnaire des parlers arabes de Syrie, Liban et Palestine (supplément au dictionnaire arabe-français de A. Barthélémy)*. Paris, G.P. Maisonneuve.

El-Hajj, Badih

2015 *Musique traditionnelle du Liban : Collecte, histoire, analyse* (1CD audio). Préface de Jean Lambert. Paris, Geuthner

Freyha, Anis

1973 *Dictionary of Non-Classical Vocables in the Spoken Arabic of Lebanon*, Beirut, Librairie du Liban

Gilsenan, Michael

1996 *Lords of the Lebanese Marches: Violence and Narrative in an Arab Society* by Tauris, 377 pp

Haydar, Adnan

1989 "The Development of Lebanese Zajal: Genre, Meter, and Verbal Duel ", *Oral Tradition*, 4/1-2 (1989): 189-212

Hazran, Yusri

2013 "The Zajal: Popular Poetry and the Struggle over Lebanon's History", *Middle Eastern Literatures, Volume 16 2013 - Issue 2. Orality and Textuality*

2009 "Between Authenticity and Alienation: The Druzes and Lebanon's History", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, University of London, 1/1/2009, Vol. 72, Issue 3, p. 459-487  
[http://www.jstor.org.gate3.inist.fr/stable/40379029?seq=8#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org.gate3.inist.fr/stable/40379029?seq=8#page_scan_tab_contents)

Jargy Simon

1970 *La poésie populaire chantée du Proche-Orient*. Paris, La Haye, Mouton.

Kanafani-Zahar, Aïda

2005 *Liban : Le vivre ensemble. Hsoun, 1994-2000*. Paris, Geuthner.

Kochman, Thomas

1983 "The boundary between Play and Nonplay in Black Verbal Dueling ", *Language in Society* [Cambridge University Press], Vol. 12, No. 3 (Sep., 1983), pp. 329-337

Lambert, Jean

1991 "Sabâ et le barrage de Mareb. Récit fondateur et temps imaginé", *Peuples de la Méditerranée*, 56-57, juill-déc 1991, 141-176.

<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uiuo.ark:/13960/t56d75c2s;view=1up;seq=145>

1997 « Il vit, il est encore vivant ». Rumeurs et légendes urbaines jordano-palestiniennes", *Palestine, Palestiniens. Territoire national, espaces communautaires*, Amman, CERMOC, 367- 390.

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01259795/document>

Lecerf, Jean

1932-1933 Littérature Dialectale et Renaissance arabe moderne, *Bulletin d'Etudes Orientales*, t.II, fasc.II, 179-258; t.III, 43-174.

Manca, Maria

2009 *La poésie pour répondre au hasard. Une approche anthropologique des joutes poétiques en Sardaigne*, CNRS Editions, Maison des Sciences de l'Homme

Ong, Walter

1982 *Orality and Literacy: the technologizing of the word*. New York: Methuen Press.

Picard, Elisabeth

1993 *Liban, Etat de discorde : Des fondations aux guerres fratricides*. Paris, Flammarion

Salloukh, Bassel, Rabie Barakat, Jinan Al-Habbal, Lara Khattab, Shoghig Mikaelian

2015 *The Politics of Sectarianism in Postwar Lebanon*. London, Pluto Press

Shiloah Amnon

1974 "Le poète-musicien et la création poético-musicale au Moyen-Orient". *Yearbook of the International Folk Music Council* : VI, nov. 74 : 52-63.

Yaqub, Nadia

2007 *Pens, Swords, and the Springs of Art: The Oral Poetry Dueling of Palestinian Weddings in the Galilee* (Brill Studies in Middle Eastern Literatures). Brill, Leiden, Boston.

## ANNEXES

Annexe 1 : Transcription intégrale de la joute en arabe libanais (caractères latins) :

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01359906v2/document>

Annexe 2 : Traduction en français : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01360530v2/document>