



HAL
open science

Nouvelles approches de la lyrique persane

Justine Landau

► **To cite this version:**

| Justine Landau. Nouvelles approches de la lyrique persane. 2023. halshs-04407551

HAL Id: halshs-04407551

<https://shs.hal.science/halshs-04407551>

Submitted on 20 Jan 2024

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.

Copyright

Nouvelles approches de la lyrique persane

Justine Landau

Monsieur le Président,
Mesdames et Messieurs,
Cher Ali,

C'est une joie de participer à cette belle célébration, et à cet événement important qu'est l'inauguration du Centre Elahé Omidyar Mir-Djalali d'Études Persanes à l'École Pratique des Hautes Études – une avancée majeure pour les études persanes et iraniennes en France, et une fête pour nous tous qui sommes ici réunis. Je remercie son directeur, Mohammad Ali Amir-Moezzi, de me faire l'honneur de m'inviter à dire quelques mots à cette occasion de la discipline qui m'occupe.

Dans le temps qui m'est imparti, j'aimerais vous raconter une histoire, ou plutôt deux. Ces histoires, vous en êtes peut-être familiers ; elles sont fondatrices, à plus d'un titre, tant de la perception séculaire de ce qui fait le propre de la poésie persane, que de certaines représentations qui en définissent l'étude. Je conclurai sur quelques-unes des orientations les plus passionnantes parmi les approches récentes de la lyrique persane.

1. Le récit des origines

Mais voyons un peu cette histoire. Elle raconte la naissance de la poésie persane (*ebtedā'-e še'r-e pārsī*). Comme toute tradition pluriséculaire, la lyrique persane a son récit des origines ; elle en a même plusieurs. Dans différentes variantes, plus ou moins développées selon les sources, et selon les époques. Ces récits reflètent peu le souci de la cohérence historique, mais ils disent quelque chose de la perception, à une époque donnée, de la nature de la poésie, de son rôle dans son environnement social et culturel, et de ses fonctions dans la langue.

Dans son *Livre de la somme, sur les étalons des poésies des Persans* (*Ketāb al-mo'jam, fi ma'āyīr aš'ār al-'ajam*), manuel de référence de la poétique persane classique composé au XIII^e siècle dans la tourmente des invasions mongoles, l'artigraphe Šams-e Qeys de Rey (ca. 1175-1240) donne de ces origines une version singulière. Pour être exact, il fait de la naissance de la poésie persane un double récit, dont les épisodes, répartis dans son ouvrage entre des chapitres distincts, sont présentés comme relevant de deux époques différentes. Ainsi, ces deux « débuts » se donnent à lire non pas comme deux versions concurrentes d'un même événement, mais plutôt comme deux moments successifs dans la chronologie. Entre les deux intervient une fracture. De nature à la fois religieuse, culturelle, et prosodique, celle-ci est présentée comme ayant entraîné une conséquence dramatique : la disparition pure et simple de toute poésie en Perse, pas moins de cinq siècles durant.

Le premier récit rapporte l'invention de la poésie persane au souverain sassanide Bahrām V (*regn.* 420-438), fils de Yazdgerd I, et quatorzième souverain de la dynastie. Connu de la tradition par le surnom qui le commémore comme prince chasseur et ami des arts, Bahrām « Gūr » s'était, de fait, mué précocement en personnage de légende. À sa naissance, raconte Šams-e Qeys, il fut établi que le jeune Bahrām recevrait son éducation en terre Arabe, afin de développer les qualités requises d'un héritier au trône. L'enfant se voit ainsi confié par le roi Yazdgerd à ses vassaux, les Lakhmides d'al-Ḥīra. Cette dynastie cliente des souverains sassanides régnait alors sur un territoire qui s'étendait du sud de la Mésopotamie à l'est de la péninsule Arabique. À son apogée aux IV^e et V^e siècles de notre ère, la cour d'al-Ḥīra était de fait un formidable creuset de cultures, et l'un des foyers les plus actifs de la poésie arabe ancienne.

De retour à Ctésiphon pour succéder à son père, le prince est désormais un homme accompli, « héroïque et courageux », est-il précisé, mais aussi, poète – et poète bilingue : le jeune Bahrām compose des vers

avec autant d'aisance en arabe qu'en persan. Pourtant, de ses compositions, la tradition ne retient qu'un seul vers, que voici :

Man-am ān pīl-e damān-o man-am ān šīr-e yale
Nām-e man Bahrām-e Gūr-o konyat-am Bū Jabale

Je suis l'éléphant furieux et le lion déchaîné,
Mon nom est Bahrām Gūr et mon surnom Bū Jabale.

Le vers est en persan, et parfaitement bien formé, rythmé et rimé suivant les principes de la métrique persane classique, adaptée comme on sait de la métrique quantitative arabe, en l'occurrence sur le mètre *ramal-e moʿamman-e makhbūn maḥdūf* (– U – – / U U – – / U U – – / U U –). Or c'est bien là, précisément, un trait de la légende, puisque ces règles de composition classique n'entreraient en vigueur sur le plateau iranien qu'à des générations de distance, dans le sillage des invasions arabo-musulmanes des VII^e-VIII^e siècles. Mais il y a plus. Par-delà leur forme, nous dit Šams-e Qeys, les poèmes de Bahrām portaient encore, par leur contenu même, la marque de sa formation : le seul vers que la légende lui ait conservé est un éloge de soi du souverain-poète, et une exaltation de son nom. Ce vers unique, il faut le supposer, est représentatif de sa poésie, tout entière fondée sur le *fakhr*, terme que l'on traduit d'ordinaire par « jactance », ou « autocébration ». La poésie arabe de Bahrām, précise l'artigraphe, regorgeait elle aussi « de glorification et d'exaltation ». C'est cette orientation première de la poésie persane qui la condamnerait au silence.

Selon ce récit, à peine Bahrām intronisé à Ctésiphon, sa poésie se heurte aux réprimandes de la classe sacerdotale. « J'ai vu, dans certains livres en langue du Fars, poursuit Šams-e Qeys, que les clercs du temps de Bahrām n'avaient rien trouvé à redire dans la différence de ses mœurs, sinon le fait de dire de la poésie ». La poésie du roi déchaîne les foudres des clercs. La périphrase '*olamā-ye 'aṣr-e bahrām* (« les clercs du temps de Bahrām ») qu'emploie l'auteur pour les désigner appelle à ce titre une double lecture. Car, sous les traits de mages zoroastriens, représentants de l'autorité morale et religieuse de la Perse sassanide, ce sont les zélotes de son propre temps que Šams-e Qeys nous invite à reconnaître.

L'institution s'exprime ici sous les traits d'un *mowbed* du nom d'Āḍorbād, fils de Zarrādaštān le Sage. Celui-ci s'engage dans une véritable diatribe contre la poésie débutant par ces termes, dans la belle traduction qu'a donné Stéphane Diebler du *Livre de la somme* : « Ô souverain, sache qu'écrire de la poésie est un péché capital pour les rois et une pratique ignoble pour les souverains, pour la raison que le principe en repose sur le mensonge (*keḏb*) et sur la violence (*zarūr*), et les fondations sur l'exagération révoltante (*mobālegat-e fāheš*) et sur l'hyperbole démesurée (*golvv-e mofraṭ*) ». La diatribe, solennisée par le style élevé et la prose rimée, occupe à elle seule un bon tiers du récit. Elle culmine au moment où le mage en vient à attribuer l'invention du panégyrique à Eblīs – le diable de l'Islam –, « première créature à avoir, premièrement utilisé la poésie pour se louer elle-même, et ensuite consenti à flatter grâce à elle la vanité d'un autre – sur lui soit la malédiction ! ». Aux tenants de la source angélique de la louange, le prêtre remonte son double dégradé : les origines abjectes de l'éloge détourné par le Malin – parodie frappante, s'il en fût, du récit des origines.

L'interdit qui frappe la poésie s'avère dès lors irrévocable. Car la condamnation, de nature tant morale que religieuse, est totale. Bahrām Gūr se détourne par conséquent de la poésie. Il cesse d'en composer ; il n'en écoute plus. Il l'interdit enfin à ses enfants et à ses proches. Voilà comment la poésie en vint à disparaître de la surface de l'Empire. Une lecture attentive le confirme : Šams-e Qeys met dans la bouche du mage zoroastrien des propos que ne renieraient pas les rigoristes parmi ses contemporains. Le rejet inconditionnel de la poésie exprime en effet les positions les plus extrêmes défendues, à l'âge classique, par certains théologiens musulmans. Pour l'auditoire du poéticien, c'est à n'en pas douter sous cet éclairage que devait se comprendre la diatribe du mage Āḍorbād.

Chez Šams-e Qeys, le récit des origines reformule ainsi, projeté dans un passé lointain et fictionnalisé, le soupçon de mensonge qui pèse dans le Coran sur la poésie et les poètes (voir notamment Coran XXVI, « Les Poètes »), et à sa suite les débats associés, parmi les philosophes et théologiens

musulmans, à la question du littéralisme et du statut des produits de l'imagination – ou, comme on dirait aujourd'hui, des œuvres de fiction. Ce thème, constant, continuera à informer et à inquiéter la ligne de faille entre prophétie et poésie, discours de vérité et parole mensongère, poésie d'éloge et exagération, mais aussi poésie arabe et poésie persane, tout au long de l'âge classique.

Dans ces débats savants, la contribution d'Avicenne (980-1037) est inestimable. Je renvoie sur ce point aux travaux de Deborah Black et de Meryem Sebtî. En opérant une distinction tranchée entre les deux sources de l'imagination que sont, d'une part, la faculté humaine de la représentation, de l'autre l'inspiration divine, le philosophe entérine la séparation absolue entre l'origine divine de la prophétie et le caractère d'invention dont relève la poésie. L'affirmation de cette différence était d'une importance capitale pour combattre la défiance des rigoristes vis-à-vis des poètes. Elle permettait en outre d'envisager un espace et une dignité propres aux productions de la fantaisie humaine, en légitimant cette vertu singulière du langage poétique qui est d'éluder, par la grâce de l'imagination, la dichotomie simple entre vérité littérale et mensonge intentionnel – toujours suspect d'apostasie. À cet égard, on ne saurait s'étonner du parti que fait valoir Šams-e Qeys, lettré averti, polyglotte, et spécialiste de poésie.

2. La prose du monde

Le récit de la première naissance de la poésie persane faisait donc état d'un faux-départ et d'une création avortée. La poésie première était une poésie de cour ; c'est sa nature épidiétique qui lui avait valu l'anathème des dévots. La louange aristocratique ayant déserté le royaume de Perse, il s'ensuit une longue période durant laquelle les mélodies chantées, si elles subsistent malgré tout dans des formes dialectales (les *fahlaviyāt*, étudiés notamment par le linguiste Ali-Ashraf Sadeghi) ou de *khosravānī*, comme les compositions de Bābad, musicien de la cour attaché à Khosrow II Parviz (*regn.* 591-628), se voient purement et simplement ravalées au rang de « prose » (*naṭr*). C'est que celles-ci ne méritent pas, selon Šams-e Qeys, le nom de poésie.

Advenue seulement à l'issue de cinq longs siècles de silence, la poésie nouvelle serait bien différente : fondée sur la modération et la juste mesure, dans un langage adapté à son destinataire. Surtout, elle serait porteuse d'un espoir : que cette fois-ci serait la bonne. C'est tout l'objet du *Livre de la somme*, qui détaille de cette poésie « seconde » les principes et les usages. Or, le récit de la deuxième naissance de la poésie s'attache cette fois à un genre bien identifié, et spécifiquement persan : le quatrain, *robā'ī*. Cette poésie-là, c'est une certitude, ne s'est pas tue depuis.

Cette histoire est aussi fascinante que la première, mais sans doute mieux connue de cette assistance. Aussi je ne m'y attarderai pas longtemps. Dans la version de Šams-e Qeys, ce récit comporte lui-même deux variantes, puisque l'invention du *robā'ī* est associée, d'une part, au Sogdien Abū Ḥafṣ « en l'an trois cent de l'Hégire » (début du X^e siècle), et dans un autre passage, à son célèbre contemporain, Rūdakī (m. ca. 940). Gilbert Lazard a offert des vers attribués au premier une étude lumineuse qui justifie qu'ils aient pu incarner, aux yeux de l'auteur du XIII^e siècle, la quintessence de la poésie en persan :

Āhū-ye kūhī dar dašt cegūne davadā
Yār nadārad bī yār cegūne ravadā

Comment le chamois courrait-il dans la plaine ?
Il n'a point de compagnie : comment irait-il sans compagnie ?

Ce poème attribué, sans doute à tort précise Lazard, à Abū Ḥafṣ de Sogdiane, ne se conforme pas aux principes de la métrique arabo-persane quantitative. Y affleure à l'inverse un substrat moyen-iranien de prosodie syllabo-accentuelle, décrite par Walter Henning dans les années 1950. Comme le montre Lazard, le rythme de ces vers présente toutefois de fortes ressemblances avec un mètre bien connu de la poésie persane classique : cette variante du *hazaj* qui définit le mètre du *robā'ī*. La seconde naissance de la poésie se présente ainsi comme un surgissement *sui generis*, à cinq siècles de distance des vers d'autocélébration attribués au roi Bahrām, et à des milliers de kilomètres du siège du pouvoir sassanide.

Elle ne renaît de ses cendres qu'à la faveur d'un très long intermède, et d'un déplacement géographique, vers le nord et vers l'est. Pour Šams-e Qeys, l'histoire de la poésie persane recommence donc en Transoxiane, à l'autre extrémité du domaine iranien. Une telle localisation, il n'est pas indifférent de le remarquer, conforte les hypothèses aujourd'hui établies concernant le foyer d'émergence de cette nouvelle variante de la langue persane apparue à la suite des invasions arabo-musulmanes, appelée par les linguistes « nouveau persan ».

Rattachée à la période islamique, la seconde apparition de la poésie devait avant tout valoir, pour Šams-e Qeys, par son caractère persan. C'est pourquoi, à supposer que ce dernier ait pu établir, comme le linguiste, un lien entre ce vers et le quatrain classique, le « chamois d'Abū Ḥafṣ » incarnait le candidat idéal au titre de premier vers. Ancêtre irrégulier du célèbre *robā'ī*, il établissait l'antiquité d'une forme qui ne devait rien à l'influence arabe. S'il avait eu les outils pour le montrer, Šams-e Qeys aurait sans doute affirmé hautement ce que Lazard doit se contenter de suggérer, à savoir que le vers d'Abū Ḥafṣ « pourrait jeter quelque lueur sur l'origine du quatrain littéraire persan ou *robā'ī* », forme sans parallèle dans la poésie arabe dont « on admet généralement que c'est une création iranienne ». Établi sur deux vers seulement, « un vers hémistiché et un vers rimé », le petit poème incarne en effet, aux yeux de notre auteur, la perle de la création poétique en persan.

Dans la variante du récit qui en attribue la paternité au célèbre poète de l'époque Samanide, Rūdakī, Šams-e Qeys ne se prive pas de le souligner : « on n'a pas prononcé de poème en arabe sur ce rythme dans le passé ; mais aujourd'hui les maîtres modernes du naturel l'ont complètement accepté et les *robā'ī* en arabe sont répandus et courants dans tous les pays arabes ». Ainsi, le *robā'ī* n'offre pas seulement une alternative à la poésie panégyrique ; c'est d'abord une alternative strictement persane aux formes arabes dominantes. Improvisée un jour de fête sur une place arborée de la ville de Ġazna par un gracieux adolescent habile au jeu de noix, cette interjection avait interpellé Rūdakī qui passait par là :

Ġaltān ġalaṭān hamī ravad tā bon-e gav

Roulant roulant elle arrive au fond du trou

Tombé sous le charme du garçon et de son talent spontané, le poète consigna cette ébauche de vers, et s'attacha à en conformer le rythme aux règles de la prosodie classique arabo-persane.

Le récit de cette seconde naissance, qui mettait à l'honneur le naturel et la grâce d'un rythme natif, visait ainsi à dignifier la poésie persane tout entière. Il n'était plus question de concurrencer la poésie arabe sur son propre terrain. Du reste, pour Šams-e Qeys comme pour la tradition classique dans son ensemble, la présence de la poésie arabe est incontestable. Dans ses propres récits, magistralement étudiés par l'universitaire marocain Abdelfattah Kilito, la poésie arabe retraçait ses débuts mythiques à une figure coranique, que ce fût Adam, le premier homme, ou Ya'rab, descendant de Noé. En rapportant l'histoire de l'invention du *robā'ī*, dans ses deux variantes, il s'agissait bien plutôt pour Šams-e Qeys d'asseoir la tradition persane dans sa singularité historique, en lui offrant une origine à sa mesure, avec un « premier vers », et un commencement mémorable.

3. *Tavallodī dīgar*

À en croire les récits rapportés dans le *Livre de la somme*, la poésie persane, telle Dionysos, était deux fois née. On comprend que cette double « invention » nourrisse en définitive une seule et même narration. Dans les deux cas, la poésie s'invente au contact des Arabes, sinon directement, du moins à l'aune de leur prosodie. Pour autant, la séquence Bahrām –Abū Ḥafṣ (ou Rūdakī) ne délivre aucune généalogie. Tout au contraire : leur succession met en scène une solution de continuité douloureuse. Elle se donne donc plutôt à lire comme l'histoire tourmentée de la poésie lyrique et des soupçons qui l'environnèrent à travers les âges, avec des conséquences parfois désastreuses. Elle suggère, ce faisant, que la légitimité de la poésie doit chaque fois être renégociée, au gré des tabous et des interdits dans

l'air du temps. Du reste, la littérature bio-bibliographique le confirme, qui regorge de semblables histoires de souverains bigots empressés de faire taire les poètes pour complaire aux censeurs.

La légende, on le sait, doit être prise au sérieux. C'est l'une des vertus heuristiques de ce récit des origines que de nous mettre en garde contre le règne du soupçon et de la censure. De cette manière, la légende nous parle aussi de notre présent, et des enjeux de notre avenir – l'avenir de la poésie. Au sens strict, la légende – *legenda* – appelle toujours à être lue. Comme la poésie elle-même, susceptible à toute époque de nouvelles lectures et de nouvelles performances. Face à cette injonction, l'étude de la lyrique persane n'a cessé elle aussi de se réinventer, en développant une pratique que l'on serait tenté de qualifier de « lecture anamorphique », pour cette raison qu'elle découvre dans les poèmes des perspectives inexplorées, et met au jour des pans entiers du corpus que l'on n'avait pas soupçonnés. À la suite de Gilbert Lazard, Heshmat Moayyad, Hans de Bruijn, Jerome Clinton ou Franklin Lewis, Charles-Henri de Fouchécour, Julie Scott Meisami, Ahmad Karimi-Hakkak ou Paul Losensky sont des maîtres en la matière.

Sur ces fondements, les travaux développés au cours de ces dernières décennies témoignent que les chercheurs ont su entendre, à travers les âges, l'avertissement de leur collègue du XIII^e siècle. Prenant acte de l'efficace bien réel de la poésie et des pouvoirs de la fiction reconnus par Avicenne, les études récentes cherchent à rendre raison non seulement des évolutions de la langue et de la structure de la lyrique persane, mais aussi de ses effets sur son auditoire. L'actualité de la question du littéralisme et du statut de l'imagination, superbement reformulée par Jane Mikkelson, par exemple, dans un article consacré à Bīdel ; mais aussi la place des femmes, actives dans la production poétique depuis l'âge classique quoique invisibilisées jusque très récemment, définit aujourd'hui quelques-uns des axes de recherche les plus affirmés de nos collègues, en France et en Europe, comme aussi en Iran et aux États-Unis. On pense aux travaux de Dominic Brookshaw, qui ont mis au jour la contribution singulière de nombreuses femmes poètes, parmi lesquelles la princesse Jahān Malik Khātūn, qui entretint un dialogue littéraire soutenu avec son célèbre contemporain Hāfez. Les dernières années ont par ailleurs vu fleurir les études consacrées à la poésie féminine moderne et contemporaine.

Une autre entreprise essentielle consiste en la réaffirmation de la centralité du corps à toutes les échelles de la composition et de la performance poétiques. Certains travaux rétablissent la dimension physiologique de la pratique qui gît au cœur de la poésie spirituelle, notamment le rôle du souffle et la dimension physique de l'ascèse, comme l'a montré Mohammad Ali Amir-Moezzi dans un très bel article intitulé « Chanter la douceur de la prière », paru en 2014 dans le *Journal des Savants*. On songe aussi naturellement à la thèse de Franklin Lewis, ainsi qu'aux travaux d'Ève Feuillebois-Pierunek, Leili Anvar et Austin O'Malley, consacrés à Sanā'ī, 'Aṭṭār et Rūmī. D'autres recherches mettent au jour la part réelle du corps, de l'érotisme et de l'homoérotisme, ainsi que de la danse et de la musique, au cœur du rituel performatif associé au *ghazal* mystique. C'est tout l'objet du remarquable ouvrage de Domenico Ingenito, *Beholding Beauty*, sur Sa'dī. Ces interventions renouvellent en profondeur notre lecture et notre conception de la lyrique classique.

Le champ d'étude se voit lui-même salutairement élargi par la prise en compte des développements historiques de la poésie persane hors d'Iran, mais aussi dans d'autres langues du monde iranien à ses côtés. Qu'on la considère sous l'angle de la « Persophonie », après Bert Fragner, ou sous l'ombrelle des cultures « persianisées », pour adopter la terminologie en vigueur dans le monde anglophone (suivant l'expression « Persianate cultures » de Marshall Hodgson), ses productions – monumentales – à travers les siècles sont désormais reconnues comme indissociables de la constitution du patrimoine poétique iranien, et de sa définition même. Il n'est que de citer les noms de Sunil Sharma, Gabrielle van den Berg, Stefano Pellò, Prashant Keshavmurthy, Jane Mikkelson, Hajnalka Kovacs, Riccardo Zipoli, Samuel Hodgkin, Aria Fani, Kevin Schwartz, Evelin Grassi ou Thomas Loy, parmi tant d'autres de nos collègues qui envisagent la poésie persane dans ses diverses incarnations indo-persanes et centro-asiatiques, pour prendre la mesure de ce décentrement. Les travaux de chercheurs tels Julia Rubanovich sur la poésie en judéo-persan, Amr Ahmed sur la poésie kurde, Thibaut d'Hubert sur le bengali, Marc Toutant sur le chaghatay (*türki*), Matteo de Chiara sur le pashto, ou encore Agnes Korn et Maryam Nourzaei sur le baloutchi, participent aussi éminemment de cette entreprise, qui n'est rien de moins

qu'un tournant épistémologique. Parallèlement, ces nouvelles percées s'accompagnent d'un effort renouvelé de la traduction littéraire pour porter haut les voix de cette poésie séculaire à travers les continents, dans toute leur diversité, et dans leur urgence même.

L'établissement du nouveau Centre Elahé Omidyar Mir-Djalali d'Études Persanes à Paris est en soi un encouragement au développement de ces recherches, et à leur rayonnement à venir. C'est aussi la promesse que le *seh̄r-e halāl* continuera d'opérer sous bonne garde, et que la « magie licite » de la poésie sera toujours plus puissante que les fâcheux qui voudraient la faire taire.

* *
*