

a leitura, processo em debate

«POÉTIQUE D'UN POÈME»

0. ABŪ TAMMĀN concilie deux tendances: une tendance au classicisme qui se caractérise dans sa grammaire par la volonté de l'ordre, par l'extrême attention donnée aux rapports des formes avec la pensée ... et une tendance au flou, au vague, au mystérieuse, à l'aspect suspensif et suggestif donné à certains tours de la syntaxe. Bref, c'est une conciliation entre le traditionnel et le nouveau qui oriente l'acte créateur chez ABŪ TAMMĀN .

Une mémoire sans faille, une intelligence perspicace et une imagination puissante ont permis à ABŪ TAMMĀN de transformer la culture de son époque en création qui, par sa perfection et par son extraordinaire bonheur d'expression, prend place parmi les plus grands chefs - d'œuvre de la poésie arabe. Mieux que dans n'importe quelle œuvre de son époque, on y reconnaît la sagesse de son contemporain, le philosophe arabe Al-Kindi (mort en 260/873) qui concevait «le développement de la pensée humaine comme un progrès continu, une croissance sans rupture ni détour; chaque auteur nouveau, reprenant à son compte les résultats acquis après ses précécesseurs, s'en sert comme point de départ en vue d'une nouvelle étape dans la marche humaine vers la vérité»*.

* Cf. Michel Allard, (SJ), «Comment Al-Kindi a-t-il lu les philosophes?» in *Mélanges de l'Université Saint-Joseph*, T. XLVI, p. 459.

1. Une recherche sur la poétique qui se veut d'inspiration moderne doit avant tout considérer l'œuvre comme un but ultime. Une telle étude voit le discours comme une construction verbale dont on doit chercher à expliquer les particularités à partir des relations qu'entretiennent ses éléments constitutifs; cette étude reste, en récréant un simulacre de l'œuvre - objet, en mettant à nu son organisation, aussi proche que possible de sa réalité; elle la fait voir, mieux, sans porter profondément atteinte à son autonomie objective, met l'accent sur sa singularité et en propose, si possible, une théorie. Dans cette perspective, le texte qui suit ne sera qu'un exemple qui nous permettra de décrire les propriétés de la poéticité.

Nous vous proposons donc d'examiner un courte pièce et cet examen nous permettra d'avoir une image de l'art de la cohérence qui régit la technique poétique dans un poème d'Abū Tammān et d'en proposer une méthode d'analyse.

* *Diwān*, n.° 348, 4/308-09, sq. bī, Hafīf, 11 vers.

Voici maintenant la traduction de cette pièce* qui aurait pu avoir comme titre *Agréssion*

- 1 - Qui sont Banu Amir?
Qui est-ce Ibn al.. Hubab?
Qui sont Banu Taglib
Le lendemain d'al Kulab?
- 2 - Qui est-ce Tufayl?
Qui est-ce Amir?
Et qui est-ce al-Harit?
Ou plutôt qui est-ce Utayba ibn Sihab?
- 3 - Le lion écrasant, père des lionceaux
Qui défend avec courage
Son repaire et sa forêt.
- 4 - C'est celui dont les cavaliers
Entreprennent des invasions
Contre les libres troupeaux de ma poésie.
C'est celui qui jouit jusqu'à la mort
Des richesses de mon ouvrage.
- 5 - C'est une invasion qui a fait pleurer
Les yeux d al-ma ani et rendu licite
Des lettres la violation du sacré.
- 6 - Si tu vois mon discours souffrant
Comme un captif tu seras captif
[Ô lecteur] des larmes et des chagrins
- 7 - Ô! vierges de la parole! après moi
Vous êtes devenues femmes en captivité
Celles que l'on vend parmi les bédouins.
- 8 - Parfums qui dans l'audition s'exhalent
Et qui dévoilent des visages
Semblables à ceux des jeunes vierges
Dont les seins sont saillants
Et qui sont du même âge.
- 9 - Certes dans leurs textures
Des bijoux l'eau a ruiselé
Pareille au coloris de la jeunesse.
- 10 - C'est une erreur de ma part
De reprocher à Muhammad ibn Yazid
Ce qu'il a accaparé.
- 11 - Laisse le jouir parmi les gens
De ma poésie de mes poèmes
C'est la voie la plus aisée
[Pour que j'atteigne la liberté].

EXAMEN GENERAL

L'ambiguïté est le caractère frappant, qui déconcerte le lecteur pour la première fois en contact avec le texte. Cette ambiguïté, dont la sensibilité se diminue avec le processus de l'acte créateur, provient, avant tout, au début du texte, de l'usage réitéré d'un pronom

interrogatif, dont le sujet parlant est inconnu. Est-il le sujet écrivant ou un autre?

Avec le vers (n° 4) une vague lueur surgit. On sait que le relatif **man** «qui» se réfère à un agresseur dont l'agressé est le sujet écrivain; mais on ne sait pas encore l'identité de cet agresseur ironiquement mis en cause!

Cette ambiguïté ne s'éclaire nettement qu'avec le dernier souffle. C'est là où l'attente du lecteur qui était en suspens tout au long du déroulement trouve sa satisfaction. En effet, l'expression (**'inna ḡammī Muhammada bna Yazīdin**) (v. 10), a été dictée par le sujet écrivant lui-même, et l'objet patient qui a subi ce reproche n'est que **Muhammad**. C'est ainsi que l'ambiguïté posée par le relatif s'éclaire nettement. Cependant l'éclairage total ne pointe qu'avec l'analyse.

NIVEAU DU VOCABULAIRE

Les thèmes tels qu'ils se présentent dans ce texte dépendent du vocabulaire qui les porte et du sens figuratif que le poète donne à quelques lexèmes de ce vocabulaire. A cet égard on note:

Ḥayl	«chevaux»	→	«chevaliers»
Rāti'	«qui paît»	→	«exploitateur»
Kitāb	«ouvrage»	→	«poésie»
Al-Kalām	«parole»	→	«poèmes»
'adāra	«vierges»	→	«originales»
'abiqāt	«exhalant»	→	«saisissant»
Mutūn	«visages»	→	«texture poétique»
mā'	«eau»	→	«splendeur, éclat»

Au demeurant, un grand nombre de vocables formant le tissu du poème représente des actes accomplis par un agent et subis par un patient. Ces actes dont le nombre s'élève à (16) sont indiqués par les lexèmes:

haṣūr	«écrasant» qui évoque l'acte haṣara «écraser»
mannā'	«défenseur avec vigueur et efficacité» du verbe mana' a «défendre»
Rāti'	«qui paît» du verbe rata'a «paître»
ḡāra	«expédition contre une tribu» dont le verbe aḡāra signifie «lancer ses hordes sur le territoire d'une tribu»
'aṣḡana	«faire pleurer»
istaḡalla	«rendre licite»
'asīr	«captif lié aux cordes» évoquant l'acte asara «emmener» quelqu'un comme captif»
sabāyā	«femmes en captivité» évoquant l'acte sabā «mener en captivité»
tuba'na	: forme passive de bā'a «vendre»
'abiqāt	«qui exhale» forme exagérée provenant du verbe 'abiqā «exhaler»
tubdī	inaccompli de 'abdā «montrer»
ḡarā	: «couler»

ḍamm	«n. d'action de ḍamma «blâmer, reprocher»
nāla	«accaparer»
da'	: impératif de wada'a «laisser»
yahzā	inaccompli de ḥaḏiyā «jouir d'une grande estime»

TABLEAUX SYNTHETIQUES

Un premier tableau synthétique nous montre bien le caractère homologique des thèmes, comment ils s'organisent l'un à l'autre en fonction du motif essentiel de la création et d'une vision du monde propre à A. T.

N° du vers	Nbre des rapports	Agent	Acte ou état	Patient ou attribut	isotopie
3	1	Lion	écraser	[Proie]	écrasement
	2	Lion	défendre repousser	Repaire et forêt Ennemi	défense protection
4	1	cavaliers du lion	attaquer	Troupeau de la poésie d'A.T.	double (attaque vol poétique)
	2	Lion-chef	paître	Poésie du poète A. T.	double (exploitation agricole vol poétique)
5	1	Lion-chef	lancer ses hordes sur	Poésie du poète A.T.	double (attaque brusque vol poétique)
	2	Expédition de ce lion-chef	faire pleurer	mā ānīs précieuses du poète A. T.	écoulement des larmes
	3	Expédition de ce lion-chef	rendre licite (violer)	lettres sacrées (inviolables)	double (violation du sacré vol poétique)
6	1	Expédition de ce lion-chef	captiver	langage du poète (poésie)	double (asservisse- ment vol poétique)
	2	Larme et mé- lancolie du lecteur	captiver	le lecteur	asservissement
7	1	Expédition de ce lion-chef	captiver	vierges des poèmes tammamiens	double (asservisse- ment vol poétique)
	2	Expédition de ce lion-chef	vendre	vierges des poèmes tammamiens	double (vente commerce vol poétique)

8	1	vierges des poèmes d'A.T.	exhaler (saisir)	sens auditif	exhalation (saisissement)
	2	vierges des poèmes d'A.T.	montrer	visages	manifestation
	3	visages	[être]	visages des filles dont les seins sont arrondis	manifestation d'une beauté fraîche
9	1	Eclat des bijoux	couler	joues	écoulement splendide
	2	Eclat des bijoux	[être]	splendeur de la jeunesse	splendeur éminente
10	1	Poète sujet écrivant	reprocher	Muhammad b Yazid	reproche
	2	Muhammad b Yazid (impli-cite)	accaparer	Poésie d'A.T.	double (accapuration (vol poétique)
	3	Reproche d'A.T. adressé à Muh. b Yazid	[être]	Erreur irrai-sonnable	erreur
11	1	Poète A.T.	laisser	Muḥ. b. Yazid	Relâchement (tolérance du poète)
	2	Poésie d'A.T.	fait jouir	Muḥ. b. Yazid	jouissance d'estime
	3	dāka (tolérance)	[être]	Porte facile	facilité

INTERPRETATION DU TABLEAU : NIVEAU THEMATIQUE

Une série d'actes (v. 3 - 7) est accomplie par un seul agent Lion-chef et subie par un seul patient, le poète. Une exception faite (v. 6, R 2) : là, un lecteur dont l'acte est réfléchi fait irruption.

Une deuxième série (v. 8 - 9) consacre l'acte aux vierges des poèmes et à un élément d'extension, à savoir l'éclat qui les qualifie de son acte. Le patient en est le sens auditif, et une partie physique d'un corps féminin : le visage.

Une troisième série (v. 10-11) confie l'acte au poète A.T. lui-même, alors que le patient en est Muhammad b, Yazid. Exception faite (v. 10, R.2) où ce dernier joue le rôle d'un agent dont l'acte, en revanche, s'exerce sur le poète. Pareil aux actes accomplis par le lion-chef, l'acte d'accaparer (nāla) de Muhammad donne l'impression que l'image de l'animal sauvage le symbolise.

A ce niveau on constate que le développement dans la première et la troisième série se caractérise par deux procédés: la similarité et le renversement des fonctions. Chacune

des deux séries nous offre une règle et une exception; et l'agent de la première devient patient dans la deuxième et vice-versa.

Un troisième procédé, à savoir l'opposition, caractérise ce renversement des fonctions. En effet l'attitude du poète envers Muḥammad b. Yazīd est indiquée nettement (v. 10, R. 1). Il s'agit d'un reproche. Or, tout ce qui a été attribué au lion-chef comme agent exerçant des actes sur le poète est reproché. Ses attributions relèvent des isotopies: attaque, exploitation, attaque brusque, écoulement des larmes connotant une douleur provoquée, violation du sacré, asservissement (2 fois), vente liée au commerce des esclaves, accaparement, jouissance d'estime. Un seul champ sémantique: le thème de l'agression est susceptible de grouper tout cet ensemble d'isotopies. Or, le rapport de Muḥammad b. Yazīd avec le poète est un rapport antithétique qui peut être indiqué ainsi:

A		P
agresseur	vs	agressé

A l'exception de (v. 10, R. 2), la troisième série renverse les rapports de force; c'est le poète maintenant qui joue le rôle d'un agent, tandis que Muḥammad joue celui du patient. Selon le (v. 10, R. 1) le rapport se fait ainsi:

A		P
reprochant	vs	reproché

mais le reproche, selon la relation d'état (v. 10, R. 3), est annulé. Seulement, l'acte accompli suivant (v. 11, R. 1) met en œuvre l'isotopie du relâchement impliquant une tolérance, d'où la formulation:

A		P
tolérant	vs	toléré

Mises l'une en face de l'autre, les deux isotopies d'agression et de tolérance peuvent être représentées ainsi:

A		P
agresseur	vs	agressé
tolérant	vs	toléré

De cette corrélation on déduit:

- 1 - que l'agresseur devient toléré
- 2 - que l'agressé devient tolérant

Ces deux déductions expriment implicitement la soumission de l'agressé à l'injustice pratiquée par l'agresseur. Prenant en considération l'isotopie de défense, de protection qualifiant cet agresseur (v. 3, R. 2), on se rend compte qu'on est en présence d'une nouvelle opposition:

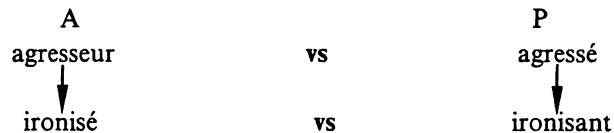
défenseur	vs	soumis.
-----------	----	---------

NIVEAU IRONIQUE

En effet, cette soumission de la part du poète n'est qu'apparence pour deux raisons:

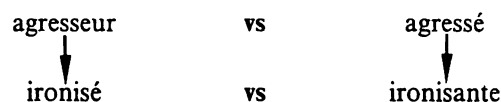
- 1 - La tolérance ne se réalise que par une jouissance que l'agresseur peut avoir parmi le public grâce à la poésie voilée d'A.T. (v. 11, R. 2).
- 2 - Cet agresseur ne mérite pas que le poète prenne la peine de l'attaquer: la tolérance est une facilité pour le poète (v. 11, R. 3) et le reproche qu'il avait adressé à l'agresseur n'est qu'erreur (v. 10, R. 3).

Ainsi le rapport thématique nous confie l'ironie du poète qu'on peut indiquer comme suit:



Autrement dit, une opposition de genre implicite fonctionne ici pour faire éclater un ton ironique qui achève le déroulement: une attitude fataliste s'exprime apparemment; le poète accepte ce qu'il refuse en réalité d'où une opposition entre l'affirmation au niveau du discours et la dénégation au niveau d'une réalité interne qui ne s'exprime pas clairement.

Ailleurs, l'opposition à valeur ironique est nettement sensible. Elle se réalise au niveau des quatre premiers vers du poème, là où deux composantes s'affrontent pour constituer un premier ton ironique. La première met en œuvre un premier thème: la jactance de supériorité (v. 1, 2) dont l'adversaire - nous allons le voir -est le sujet parlant. La deuxième (v. 3, 4) annihile la première, et marque le message d'une négativité qui qualifie ironiquement l'adversaire de plusieurs isotopies: sous l'image d'un lion-chef de cavaliers qui écrase sa proie, défend son refuge en repoussant son ennemi, et comme envahisseur qui attaque brusquement son adversaire pour exploiter son terrain. Ces isotopies doublées du thème du vol poétique font naître dans l'imagination une grande distance entre l'image gonflée de l'agresseur et sa proie: la poésie d'A.T. d'où le ton ironique qui peut être signalé ainsi:



Ces deux tons ironiques que nous venons de dégager sont distancés au niveau du déroulement par la deuxième série (v.8-9) qui chante — nous l'avons vu — certaines qualités des poèmes tammamiens.

CONSTRUCTION TONALE DU POÈME

Ainsi la construction du poème se discerne d'après la modulation tonale du poème et on distingue nettement trois tons qui se lient à plusieurs thèmes:

I - Un premier ton ironique lié à deux mouvements dont les thèmes sont:

- 1 . La jactance de la supériorité (v. 1-2)
- 2 . L'invasion violente et l'occupation (v. 3-4)

II - Un ton sérieux lié également à deux mouvements qui mettent à jour deux thèmes:

- 1 . L'effet sentimental et social de l'invasion (v. 5-7)
- 2 . La beauté formelle de l'objet agressé (v. 8-9).

III - Un deuxième ton ironique mettant en relief le thème de la soumission apparente à l'acte de l'agression (v. 10-11).

Cette division tripartite tonale subit nettement une trichotomie asymétrique, du fait que le nombre des rapports isotopiques varie d'un ton à l'autre (voir tableau). Mais le thème général de l'agression donne au développement une certaine unité. Ce thème n'est bien sûr qu'une transposition poétique d'un problème qui a tant préoccupé A.T., à savoir, le thème du vol poétique.

Au demeurant, cette division met en œuvre deux caractères qui marqueront le déroulement de l'acte créateur, à savoir l'alternance et l'opposition.

Ces séquences ne sont rien d'autre que les tons déjà dégagés qu'on va analyser pour identifier les caractéristiques du texte.

RYTHME QUANTITATIF : DISTRIBUTION ET FONCTION DES MESURES

Dans la trame rythmique de tout le texte, le nombre de mesures ne dépasse pas (5) dont les schémas:

— ◡ — — , ◡ — ◡ — , — ◡ — ◡ , ◡ ◡ — — , — — —

A l'exception du dernier chaînon, les quatre premiers se manifestent en nombre, dans le premier ton, comme suit:

1^{er} vers (2), 2^e vers (4), 3^e vers (3), 4^e vers (2).

Deux remarques s'ensuivent à propos de cette distribution:

- 1 - Les vers (n° 1) et (n° 4) se présentent comme similaires.
- 2 - Le vers (n° 2) représente le point culminant dans cette distribution et doue le tissu rythmique de ce vers d'un écart par rapport aux autres, une variation extraordinaire.

Dans la trame rythmique du 2^e ton, les 5 chaînons, qui opèrent dans le texte, se manifestent en nombre comme suit:

5^e vers (3), 6^e vers (3), 7^e vers (3), 8^e vers (5), 9^e vers (3).

Cette distribution impose deux remarques:

- 1 - Tous les vers de ce ton, sauf le 8^e, entrent en relation symétrique qui pourrait être signe d'une paisibilité violée par le 8^e vers.

- 2 - Ce 8^e vers représente le moment crucial, non pas seulement dans la distribution des chaînons sur l'espace de ce ton, mais aussi dans le tissu du poème tout entier. Il représente donc un écart maxima qui pourrait indiquer par sa variation une certaine agitation émotive.

Au niveau du 3^e ton, la distribution des chaînons se fait ainsi: 10^e vers (3), 11^e vers (3). Cette distribution sigillaire opérant au niveau du vers représente une continuité de l'aspect dominant dans le 1^e, 2^e ton et un écho du 3^e vers du premier. Seulement, on doit constater que le dernier hémistiche de ce ton nous offre un écart métrique; il se constitue uniquement de 2 chaînons: ◡◡-- y suppléant à ◡-- représente une déviation métrique correspondant syntaxiquement au syntagme *waqasī dī* «et mes poèmes» qui représente le cœur du tissu thématique.

Sur l'axe paradigmatique l'extrémité des 2 hémistiches souffre le plus de déviation. Mais celle du vers (*al-darb*) est plus variée que celle du premier hémistiche (*al-'arūd*). La parution régulière du chaînon rythmique ◡◡- occupant la 5^e mesure de chaque vers donne au poème tout entier un dénominateur métrique commun. Ce dénominateur est suivi immédiatement par la sixième mesure où la rime unique se manifeste, douant le texte d'un nouveau dénominateur. Mais cette mesure — nous l'avons dit — subit la variation maxima dans le texte. C'est ainsi que cette succession donne l'impression d'une opposition forte fondée sur une stabilité rythmique produite par le chaînon ◡◡- suivi par une variation de 3/5 chaînons unifiés par un élément récitatif, la rime.

DISTRIBUTION ET FONCTION DES SERIES

La distribution des mesures en série se répand au niveau du 1^{er} ton comme suit:

1 ^{er} vers:	◡	◡	◡	◡	◡	◡
2 ^e me vers:	◡	◡	◡	◡	◡	◡
3 ^e me vers:	◡	◡	◡	◡	◡	◡
4 ^e me vers:	◡	◡	◡	◡	◡	◡

au niveau du 2^eme

5 ^e me vers:	◡	◡	◡	◡	◡	◡
6 ^e me vers:	◡	◡	◡	◡	◡	◡
7 ^e me vers:	◡	◡	◡	◡	◡	◡
8 ^e me vers:	◡	◡	◡	◡	◡	◡
9 ^e me vers:	◡	◡	◡	◡	◡	◡

au niveau du 3^eme

10 ^e me vers:	◡	◡	◡	◡	◡	◡
11 ^e me vers:	◡	◡	◡	◡	◡	◡

Il s'ensuit de cette distribution que le texte se compose de huit séries structurantes dont les schémas se succèdent respectivement ainsi:

- A) — ◡ — — ◡ — ◡ — — — ◡ — —
 B) — ◡ — — — — — ◡ — — ◡ ◡ — —
 C) ◡ ◡ — — — ◡ — ◡ — — ◡ ◡ — —
 D) — ◡ — — — ◡ — ◡ — — ◡ ◡ — —
 E) — ◡ — — — ◡ — ◡ — — — — — —
 F) ◡ ◡ — — — ◡ — ◡ — — — ◡ — —
 G) ◡ ◡ — — — — — ◡ — — — ◡ — —
 H) ◡ ◡ — — — ◡ — ◡ — — — — — —

Au niveau du premier ton, si le premier mouvement se compose de trois séries (A), (B), et (C), la deuxième de deux seulement (A) et (D). De cette distribution il s'ensuit que le premier mouvement est plus agité que le deuxième, et cette agitation se concentre au deuxième vers dont les deux séries se constituent — nous l'avons vu — de quatre mesures différentes; ce qui met ce vers en relief dans le tissu métrique du ton.

Si on prend en considération la répétition et la place qu'occupe la chaîne (A) dans l'espace du premier ton, on observera une grande richesse provenant de son usage: c'est elle qui domine le premier ton; sa fréquence par rapport au nombre des chaînes qui s'y opèrent remonte à 5/8. C'est elle qui dote les deux hémistiches du premier vers, étant composés d'elle, d'un parallélisme rythmique parfait. C'est elle aussi qui donne au premier et au quatrième vers l'aspect d'un parallélisme, et accorde, le cas échéant, au premier ton l'aspect d'un cercle qui s'harmonise et même justifie notre division thématique. Par sa répétition dans ce ton, deux fois dans le vers (n° 1) et trois fois dans le deuxième hémistiché du vers (n° 3) et dans le vers (n° 4); et du fait qu'elle insère en les embrassant les 3 autres séries variées: (B), (C) et (D); cette série exprime une émotion qui s'achemine vers une tension agitée et qui cherche par la suite à se calmer.

Dans le tissu rythmique du poème tout entier la chaîne (B) représente une déviation; elle n'y fonctionne qu'une seule fois. Par cet écart elle évoque un esprit agité.

La chaîne (C) ferme le premier mouvement du premier ton; et par sa structure fondée sur la reprise du premier chaînon ◡◡ — — qui clôt aussi la chaîne précédente (B) dans le même vers (n° 2), elle atténue l'acuité du premier mouvement, et par là s'harmonise avec d'autres facteurs de genre syntaxique. La chaîne (D) est unique dans le premier ton; elle en occupe le premier hémistiché du deuxième mouvement. Mais elle rejoint la précédente pour assurer au rythme quantitatif — nous allons le voir — son aspect circulaire marquant le déroulement.

Dans le 2^{ème} ton, 6 séries de chaînons sont mises en œuvre, deux parmi elles, nous les avons déjà observées opérer dans le 1^{er} ton, à savoir (A) et (D); et quatre nouvelles: (E), (F), (G), (H). Cela donne à ce ton une nouvelle couleur rythmique, correspondant à l'activité intense de l'imagination.

Si le premier mouvement occupant 3 vers se constitue de 3 séries dont deux (E) et (F) sont nouvelles, le 2^{ème} occupant 2 vers se constitue de 4 séries dont deux aussi (G) et (H) sont nouvelles. Or, la variation de l'activité rythmique se concentre dans ce deuxième mouvement et notamment dans le vers (n° 8); ce qui correspond à l'activité imaginative parvenant à son zénith à ce moment du déroulement.

La série (A), fondamentale dans la structure du 1^{er} ton, étend sa prégnance à ce deuxième ton: par rapport au nombre des hémistiches composant ce ton, sa fréquence vaut (4/10). Pareillement à sa fonction dans le 1^{er} ton, elle prélude ce 2^{ème} et le ferme en accordant ainsi au développement l'aspect d'un cycle rythmique nouveau. Au niveau de la structure rythmique, elle sert aussi comme transition du 1^{er} ton à ce 2^{ème}, et indique par sa reprise une émotion qui se tranquillise.

Dans la clôture du 2^{ème} ton, la série (D) rejoint la chaîne (A) et constitue avec elle un vers métrique (n° 9) en parallélisme rythmique avec le vers (3) du 1^{er} ton. Reprise au début du 3^{ème} ton et dominante dans son tissu, elle participe ainsi à la clôture circulaire du déroulement.

La série (E) est une structure nouvelle qui n'apparaît que (2/10) fois dans le tissu du 2^e ton; mais qui entre dans les deux vers où elle apparaît (n° 5, 7) en combinaison avec la série (A) pour donner à ce ton un certain équilibre et diminuer, par conséquent, l'acuité d'une expression émotive.

La série (F), qui apparaît dans le 2^e h. du vers (n° 6) est une structure unique dans la grille rythmique du texte. Elle représente un écart qui se reflète au niveau grammatical par la présence unique du pronon (tu), se rapportant à un lecteur auquel le sujet écrivain s'adresse, et lui consacre uniquement ce vers.

La série (G) est une séquence unique (1^{er} h. v. 8) qui détonne par rapport à toute la structure rythmique du texte, et correspond à l'image irrationnelle évocatrice 'abiqâtin bi s-sam'; mais qui entre en contraste avec la série (B) du 1^{er} h. du vers (n° 2), et de ce fait met face à face les deux voix, celle du poète fier de son originalité, et celle de l'adversaire imaginé vaniteux et imbu de lui-même.

A cette série s'ajoute la série (H) d'usage aussi unique, dans le 2^e h. du même vers (n° 8) pour le qualifier d'un écart maximum où figurent tous les 5 chaînons formant le tissu rythmique du poème. Cette déviation rythmique s'harmonise avec la parution de cette image anomalique fondée sur la correspondance des sens, et qui apparaît dans un tissu — nous allons le voir — d'images rationnelles fondées sur l'analogie, et avec le frémissement de l'âme soumise à la puissance du souvenir lié à l'objet du désir du sujet écrivain.

Au niveau du 3^e, ton, la série (D) rejoint (C) pour assurer au rythme quantitatif son aspect circulaire dont le déroulement est arqué. Par ses reprises successives (3) fois, la série (D) domine dans le tissu rythmique du 3^e ton, lui accorde une certaine monotonie, et exprime ainsi une émotion qui se tranquillise, une stabilité métrique correspondant à la domination de la pensée. La série (C) accentue cette stabilité. Elle clôt ce dernier ton, mais elle ne diffère de la précédente qu'au premier chaînon.

C'est ainsi que nous constatons que (3) séries jouent un rôle important dans le déroulement.

Par sa reprise envahissante dans la grille rythmique 9/22, la série (A) met en relief la stabilité du discours poétique dans ce poème. Bien que la série (C) ne se répète qu'une seule fois dans le texte, elle joue un rôle capital; c'est elle qui présente la clôture finale, et de ce fait accorde, de nouveau, l'aspect du cercle au déroulement de l'acte poétique. Quant à la chaîne (D), elle participe à la clôture du deuxième ton, puisqu'elle occupe le

premier hémistiche du vers (n° 9), et domine dans le troisième ton, en contribuant effectivement, par sa position au dernier vers, à l'exécution d'un déroulement cyclique.

RYTHME RECITATIF

* Débit: quantité de syllabes dans une mesure rythmique.

* Mesure rythmique: ensemble de syllabes unissant plusieurs mots en une seule émission de voix.

Un découpage sémantique divise le texte en unités de sens, qui imposent par leurs longueurs et leurs tonalités un certain nombre d'unités de débit *, à savoir les mesures rythmiques *. La variation rythmique dans un vers dépend, en grand partie, aussi bien de ce débit que des pauses à observer dans la lecture. Le découpage sémantique crée des variations expressives qui conditionnent à leur tour la durée de ces pauses.

De ce point de vue, des coupes sémantiques exigées par la lecture font naître un rythme récitatif dont le schéma dans le 1^{er} ton suit l'ordre suivant:

Vers 1: 6 // 6 // 6 // 6 //

Vers 2: 4 // 4 // 6 / 10 //

Vers 3: 6 / 3 / 5 / 10 //

Vers 4: 6 // 6 // 5 / 7 //

dans le 2^{ème} ton:

Vers 5: 3 / 9 // 11 //

Vers 6: 9 / 7 / 8 //

Vers 7: 7 // 9 // 7 //

Vers 8: 7 / 5 // 11 //

Vers 9: 9 / 7 // 8 //

Et dans le 3^e ton:

Vers 10: 4 / 8 / 6 / 6 //

Vers 11: 4 / 8 / 4 // 8 //

Une vue générale de la distribution des mesures rythmiques dans l'espace — poème nous permet de déduire qu'elle se distingue, sur l'axe paradigmatique, par une alternance liée à une opposition, correspondant à ce que nous avons observé au niveau thématique. Si les 2 tons embrassant, le premier et le troisième, se constituent de séquences quadrupères, le troisième se constitue de séquences tripartites.

Un examen exhaustif nous permet de dégager les observations suivantes.

Ao niveau du 1^{er} ton, quelques remarques caractérisent de 1^{er} mouvement.

Dans le vers n° 1), l'activité créatrice met en oeuvre des mesures rythmiques périodiques cernées par des coupes de longues durées. Dans le vers n°2) deux mesures rythmiques périodiques cernées par deux coupes de longue durée, et suivies de deux mesures à débit différent, séparées par une coupe légère, et dont la deuxième débouche sur une pause finale de longue durée.

A la différence des autres mesures, une coïncidence du rythme récitatif avec le rythme quantitatif s'observe après chacune des deux premières mesures du vers (n° 2).

Il n'en est pas ainsi pour le 2^{ème} mouvement de ce ton: là, le débit est en général de caractère embrassant; les mesures rythmiques riches en quantité de syllabes embrassent

les autres. Des coupes légères gouvernent le vers (n° 3) qu'il faut lire d'un seul trait, pour arriver à une pause finale, sur laquelle on ne doit pas s'arrêter longtemps à cause de l'enjambement. Le vers (n° 4) suit immédiatement gouverné par deux mesures rythmiques périodiques et par des coupes longues, sauf après la 3^e mesure, où la pause doit être courte.

La comparaison des deux mouvements nous invite à déduire plusieurs observations.

Au niveau de la mesure rythmique, un parallélisme caractérise totalement les vers (n° 1) et partiellement les deux vers (n° 2) et (n° 4). Seulement, si le débit de la mesure en est identique dans celles qui composent le 1^{er} vers et les deux qui débute le 4^e; puisque chacune d'elles se constitue de 6 syllabes; dans le 2^e vers les deux mesures identiques se constituent chacune de 4 syllabes.

Le débit de la dernière mesure rythmique des vers (n° 2), (n° 3) et (n° 4) est plus riche en syllabes que celui des autres mesures précédentes, ce qui suppose qu'elle est plus lente qu'elles.

Le 3^{ème} vers de la séquence est mis en relief; puisqu'il est plus riche en coupes légères, et plus varié au niveau du débit des mesures rythmiques desquelles il se compose.

Se composant de deux mesures rythmiques identiques suivies par deux variées, et subissant le même genre et le même ordre de coupes, le 4^e vers correspond au 2^{ème}. La variation rythmique entre les deux vers provient de la différence du débit des mesures qui se succèdent.

Au niveau du deuxième ton, plusieurs constatations attirent l'attention.

Trois coupes, et non pas quatre comme c'était le cas dans le premier ton, découpent la trame rythmique de chaque vers.

A la différence de la structure rythmique du premier ton, il n'y a ici aucune coïncidence entre la mesure métrique et la mesure rythmique.

Dans le vers (n° 7) deux mesures rythmiques à débit égal embrassant une troisième plus riche en syllabes, sont mises en œuvre avec des coupes à durée longue. Elles opposent ainsi ce vers au reste de la séquence, et le mettent, les cas échéant, en relief. Ce caractère unique correspond, au niveau syntaxique, au vocatif aussi unique dans le texte. Il forme, d'ailleurs, une déviation correspondant à la valeur du vers dans le déroulement: du point de vue sémantique, c'est un pont entre 2 vers embrassant; si l'idée de l'esclavage le lie au 1^{er} (n° 6), celle de la vierge de la parole le soude avec le 2^e (n° 8).

Le caractère plat de la succession des coupes suivant le schéma / / // unique aussi dans le 1^{er} mouvement donne au vers (n° 6) un relief particulier correspondant à l'écart de la structure métrique syntaxique que nous avons plus haut signalée.

Le caractère embrassant marque la séquence: le schéma d'une série plate: / // // , / // // met en relief les 3 vers (n° 6) (n° 8) et (n° 9).

Ce schéma se caractérise par un débit dont les deux mesures embrassantes sont les plus riches en syllabes, dans les deux derniers vers (n° 8) et (n° 9). Réalité qui leur donne un aspect similaire correspondant à leur solidarité en exprimant le thème de la beauté formelle de l'objet agressé.

Ce caractère du débit lie d'ailleurs en parallélisme ce deuxième mouvement du ton sérieux au vers (n° 6) du premier. Ce parallélisme apparaît parfait si on prend en considération uniquement les deux vers (n° 9) et (n° 6).

C'est ainsi que sur l'axe paradigmatique la structure rythmique récitative soude les deux mouvements composant la séquence, jouant, les cas échéant, un rôle capital dans le déroulement.

Au niveau du troisième ton, des coupes légères gouvernent les vers (n° 10), qu'il faut lire d'un seul trait, pour arriver à la pause finale. Dans le vers (n° 11), le rythme récitatif est marqué par une alternance symétrique: deux mesures à débit différent de 4 et de 8 syllabes se répètent. Seulement, les 2 premières sont cernées par des coupes légères, tandis que les 2 dernières par des coupes longues. C'est ainsi que ce dernier vers représente une déviation dans la distribution du rythme récitatif du poème.

* Dictionnaire 1088.

Dans notre perspective, le temps, dans le sens de l'allure que prend l'exécution des vers dans leur mouvement, s'inspire d'une remarque déjà attestée par Morier * «La prose — dit-il — est d'un tempo plus rapide que la poésie». Ceci implique naturellement que le tempo pourrait être un élément révélateur qui indique la nature du texte poétique. Seulement, on a à constater que le tempo des vers constituant un discours poétique arabe est variable, que plusieurs éléments conditionnent cette variabilité: courtes et longues les voyelles et les pauses s'ajoutent au nombre des consonnes pour l'assurer.

Pour démontrer ce phénomène dans notre texte, on a trouvé bon de se confier à préciser l'écart, aussi bien au niveau des tons qu'à celui du texte intégralement, et à partir d'un dénominateur commun, à savoir le nombre minimum du fait fonctionnant dans tous les vers. C'est ainsi que nous sommes arrivés à établir le tableau suivant:

Tempo	1 ^{er} degré	2 ^{ème} degré	3 ^e degré	4 ^e degré	5 ^e degré	6 ^e degré	
N° du vers	2	4	1	10	6	5	8
				3	9	7	11

la comparaison de ces deux tableaux impose quelques observations.

L'ordre des vers au niveau du tableau textuel indique que l'activité créatrice dans l'espace-poème est centrée, au niveau du tempo, sur le 1^{er} ton; les vers qui le constituent occupent les 4 premiers degrés de ce tableau.

En revanche, les vers formant le 2^e ton occupent les 2 derniers degrés; par conséquent, ils sont, à la différence des premiers, le plus rapides en exécution; l'activité créatrice donc doit être portée sur d'autres procédés de création. Dans ce ton l'image — nous allons le voir — est mise notamment en œuvre.

Le vers (n° 11) moins rapide que son compagnon (n° 10) suit le sort de ce 2^e ton, en

s'inscrivant dans la colonne du 6^e degré. Quant au vers (n° 10) il rejoint, au niveau du tempo, le 3^e vers du premier ton; il se montre ainsi au 4^e degré du tableau textuel.

Le vers (n° 2) garde, aux deux niveaux textuel et tonal, un caractère privilégiée; il occupe le 1^{er} degré dans les 2 tableaux; or, il est le vers le plus lent dans le texte, et par conséquent le plus poétique au niveau du tempo. Cet aspect lié à une exécution phonique compense en effet d'autres procédés qui lui manquent et qui accordent en partie au vers une charge poétique.

Prenant en considération que le 3^e vers se termine par une pause d'enjambement qui est légèrement moins longue que celle terminant les autres vers, on déduit que ce vers est plus rapide que le vers (n° 10).

Ce caractère du vers (n° 3) correspond à l'aspect prosaïque par lequel il se caractérise syntaxiquement.

Rien à distinguer à propos du vers (n° 4), si ce n'est la position stable qu'il garde dans les deux tableaux textuel et tonal.

Le vers (n° 6) douée d'une rapidité relative au niveau du texte puisqu'il se montre au 5^e degré, est mis en relief au niveau tonal; c'est lui qui occupe le 1^{er} degré du 2^e ton et prend ainsi un caractère saillant dans son cadre correspondant au relief métrique et syntaxique dont il jouit.

Le vers (n° 9) le suit immédiatement dans son ton en occupant le même degré, d'où une lenteur relative qui le distingue dans son cadre. Mais au niveau du texte il suit le même sort que le vers (n° 6). Il appartient ainsi à une série relativement rapide.

Plus importants à constater sont les vers (n° 5), (n° 7) et (n° 8). Au niveau textuel ils sont les plus rapides puisqu'ils occupent le dernier degré du tableau. La charge poétique de ces vers prend sa valeur en effet de caractères autres que le tempo, et notamment de l'image filée.

Intégralement le texte est marqué par une tonalité grave. Sur 260 voyelles on a

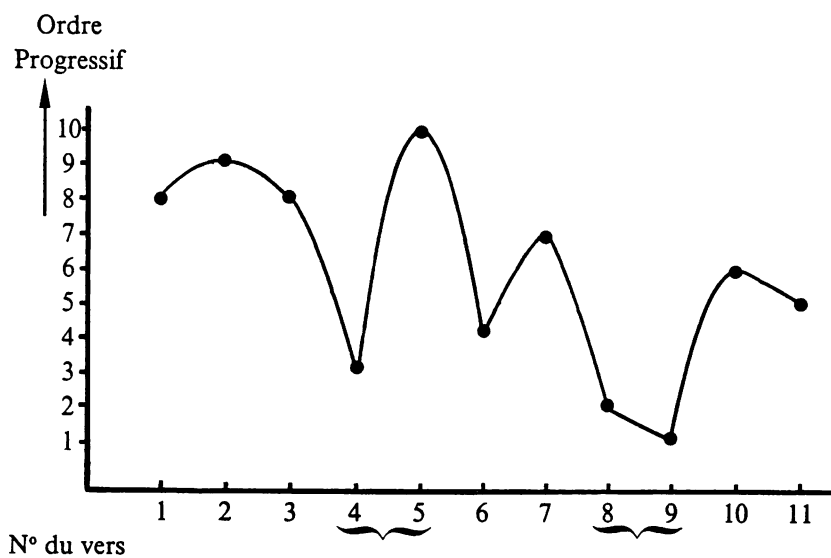
	Voyelles	Fré	%	Total
Voy. grave	a	144	55,38	70,76
Voy. grave	u	40	15,38	
Voy. aiguë	i	76	29,23	

Cette domination s'harmonise bien sûr avec la tendance générale du texte à la réflexion.

Seulement, l'examen du phénomène au niveau des vers nous mène à d'autres résultats. Un tableau nous aide dans cette voie.

Vers	Voy. graves	Voy. aigûeŝs	Total	%	ordre
1	18	6	24	75	8
2	19	5	24	79,16	9
3	18	6	24	75	8
4	15	9	24	62,50	3
5	20	3	23	86,95	10
6	16	8	24	66,66	4
7	17	6	23	73,91	7
8	14	9	23	60,86	2
9	14	10	24	58,33	1
10	17	7	24	70,83	6
11	16	7	24	69,56	5

Une graphie sur le vers et son ordre clarifie mieux le résultat:



Prenant en considération le fait que la courbe représente le déroulement, on constate:

- 1 - Au niveau de la Transition, le vers (n° 5) débutant le 2^e ton et le vers (n° 10) débutant le 3^e sont mis en relief par une montée sensible à l'oreille de 7 degrés dans le premier cas et de 5 dans le deuxième.
- 2 - Le 2^e ton tout entier est mis en relief, puisqu'il commence par le vers le plus marqué par la tonalité grave (n° 5) et se termine par le vers le moins marqué (n° 9).

Les deux caractères précédents offrent une nouvelle justification du découpage sémantique.

- 3 - Les deux vers (n° 9) et (n° 8) sont les moins marqués par une totalité vocalique

grave. Là, la distance entre voyelles graves et voyelles aigues se diminue. L'activité créatrice — nous allons le voir — s'oriente vers la création d'images nouvelles

- 4 - Le vers (n° 2) est en revanche, le plus marqué, après le vers (n° 5). Cette tonalité vocalique coïncide avec une activité consonantique et syntaxique intense.
- 5 - Dans le cadre du 1^{er} ton, ce vers (n° 2) est mis en relief par les deux vers qui l'embrassent; ils sont égaux au niveau de cette tonalité vocalique grave.
- 6 - Rien de spécial ne distingue le dernier ton groupant les deux vers (n° 10) et (n° 11). Ce processus tonal apparaît au centre. L'activité créatrice est orientée là vers la réflexion.

Cependant l'examen du chant orienté avant tout par le fonctionnement des voyelles longues nous mène à des résultats importants. Un tableau chiffré pourrait le cristalliser:

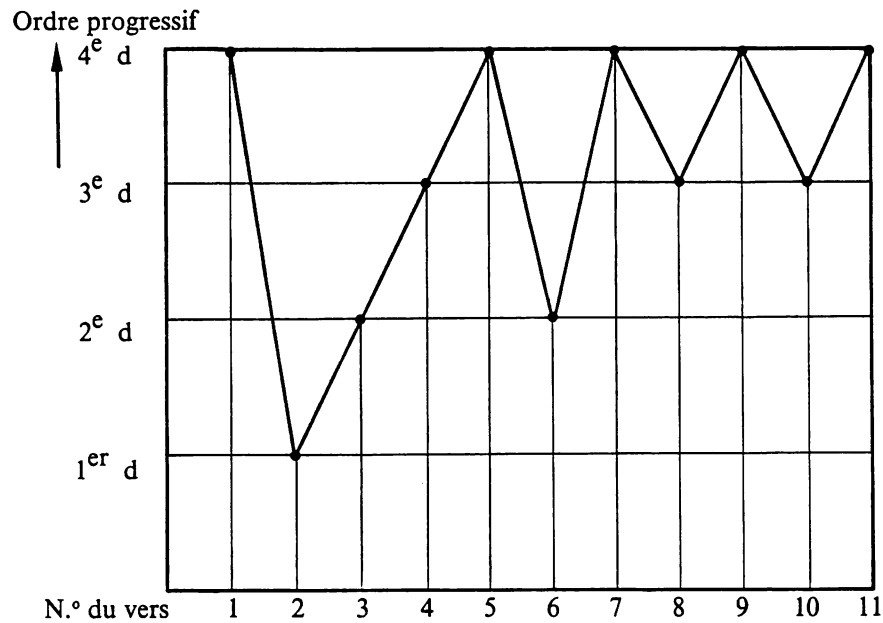
Vers	Voy. graves	Voy. aiguës	Total
1	6	2	8
2	3	1	4
3	4	2	6
4	4	3	7
5	6	2	8
6	2	4	6
7	6	2	8
8	5	2	7
9	5	3	8
10	3	4	7
11	4	4	8

La comparaison des voyelles longues graves et aiguë dans chaque vers nous conduit à une remarque importante: c'est que dans tous les vers le chant est marqué d'une tonalité grave, sauf dans les vers (n° 6), (n° 10), (n° 11). Là, c'est la tonalité aiguë qui est mise en valeur. Si elle domine dans les deux premières, elle est à égalité avec la tonalité grave dans le dernier. Autrement dit, au niveau du chant, c'est le vers (n° 6) qui est le mieux valorisé dans le texte. A cet égard, il est suivi par le vers (n° 10), puis par le vers (n° 11). Les deux derniers forment le dernier ton du poème saisi de la sorte comme le plus marqué par une tonalité chantante. Il jouit ainsi d'une qualité musicale, qui le met en relief, et par conséquent d'une charge poétique qui supplée à d'autres procédés fonctionnant dans les autres tons.

Le total relevé dans le tableau nous permet de classer les vers dans 4 cases dont chacune représente un degré d'intensité de chant différent de autres degrés. Dans le cadre de ces degrés les vers se présentent selon l'ordre progressif comme suit:

	1 ^{er} d.	2 ^{ème} d.	3 ^{ème} d.	4 ^{ème}
N° des vers	2	3, 6	4, 8, 10	1, 5, 7, 9, 11

Projetées sur une graphie dont la courbe représente le processus de l'acte créateur, ces données nous permettent de signaler plusieurs observations:



Commençant et se terminant par deux vers du 4^e degré, le texte se présente sous forme de cercle.

La même observation est valable pour le 2^e ton cerné entre les deux vers (nº 5) et (nº 9).

Occupant seul le 1^{er} degré, le vers (nº 2) apparaît le moins chantant; mais il est mis en relief par une brusque chute du 1^{er} vers figurant dans le 4^e d. et par une remontée progressive jusqu'au vers (nº 5), débutant le 2^e ton.

Le 2^e ton est le plus chantant. Le 3^e le suit dans ce sens, puis le 1^{er}. Le tableau suivant indique ce fait.

	Nombre des vers	Nombre des vers du 4 ^e d.	%
1 ^{er} ton	4	1	25
2 ^e ton	5	3	60
3 ^e ton	2	1	50

Cette mise en valeur du 2^e ton au niveau du chant coïncide avec l'activité de l'imagination qui touche à son zénith dans ce ton.

CESURES

Au niveau des césures, on est frappé, dans le 1^{er} ton par un contraste embrassant. Si la césure médiane tombe juste au milieu des vers (n° 1) t (n° 4), ce qui doue les deux hémistiches de chacun d'un rythme périodique, la césure médiane est rejetée dans les deux vers (n° 2 et (n° 3) au deuxième hémistiche, mais c'est une coupe légère.

Dans le deuxième ton, trois vers sur cinq présentent un rejet à la césure; ce qui donne à ce procédé ici un rôle plus important qu'il n'avait eu dans le 1^{er} ton où le pourcentage était 2/2. Dans les trois vers (n° 6), n° 7), (n° 9) la coupe principale se place à la fin d'une mesure métrique commençant le 2^e hémistiche et correspondant au premier de celui-ci. Et dans les vers (n° 6) et (n° 9) notamment, le vers métrique correspond à l'unité syntaxique. C'est par ces caractères que l'émotion du poète s'exprime musicalement. Les deux autres vers (n° 5) et (n° 8) sont frappés par une césure médiane tombant juste au milieu du vers. Encerclé par les vers à rejet, le vers (n° 8) prend un relief accentuant les autres procédés rythmiques et rhétoriques qui lui assurent un régime spécial dans la toile du message, et le marquent d'une agitation maximale.

Dans le 3^e ton on constate que la césure médiane apparaît sous forme d'une coupe légère contribuant à une exécution rythmique rapide. Seulement la coupe principale se place dans le vers (n° 11) à la fin d'une mesure métrique commençant le 2^e hémistiche, et formant — nous l'avons vu — une déviation au niveau du rythme métrique. C'est ainsi que cette coupe, fût-elle légère, contribue à mettre en relief le lexème (*qasīdī*) dont nous avons déjà signalé l'importance. Une autre différence à signaler, c'est que dans le vers (n° 10), le vers métrique correspond à l'unité syntaxique, tandis que le vers (n° 11) se compose de 3 unités syntaxiques.

Le plus frappant à constater, c'est que sur 11 vers, 6 seulement ont la césure médiane, ce sont les vers (n° 1, 4, 5, 8, 10, 11). Dans le reste du texte, la césure est rejetée au deuxième hémistiche, sauf dans le 3^e vers, où elle ne se manifeste pas. Dans ces 5/11 vers caractérisés d'un rejet l'effet du rythme ménage bien entendu la syntaxe.

LES RIMES

Ce poème est ponctué par une rime terminale délibérément recherchée. C'est une rime dont la séquence [ābī] est dominante. Terminant par une voyelle aigue [i], cette séquence souligne le thème de l'acuité. L'effet d'insistance évoqué par ces deux aspects est accentué — nous allons le voir — par l'usage de deux rimes riches léonines.

Dans le premier vers du premier ton, une rime interne en [in] alterne et s'oppose aux deux rimes identiques en [bī] médiane et finale; d'où les coupes à durée longue qui douent le rythme récitatif d'une harmonie frappante. Ainsi les impressions auditives analogues touchent son point culminant. Le deuxième vers est moins harmonieux que le premier. Seulement une rime intérieure en [un] y figure. Elle est en quelque sorte, en opposition avec celle du premier vers en [in], du fait que le phonème nasal est précédé une fois par une voyelle postérieure à timbre grave [u], et une autre par une voyelle antérieure à timbre aigu [i]; internes ou externes ces trois rimes en [in] en [bī] et en [un] servent à cimenter les deux vers de ce premier mouvement. La rime en [bī] se distingue d'une valeur à part; elle doue le tissu du discours d'une cadence: à chaque fois qu'elle apparaît, un relâchement de l'intonation marque la fin du vers.

Dans le deuxième ton, l'activité créatrice de la rime ne fonctionne plus au sein du vers, mais simplement à la fin. La valeur de *rawiy* [bi] apparaît netement. Signifiant «en moi», il s'harmonise avec la concentration du poète sur lui-même qu'exprime le champ sémantique. Cette valeur touche son point culminant dans le dernier ton du poème; il n'est qu'un repli sur soi, qu'une plongée en soi-même, qu'un retour au calme, à la maîtrise, et à l'attention tournée vers la pensée.

Une rime léonine se terminant par la séquence [bābī], formée de deux syllabes homologues, supérieure en richesse et mieux entendue grâce à la voyelle d'appui dans la première syllabe, apparaît à la fin du vers (n° 9) comme rappel de la rime médiane du premier vers du poème et comme transition à la rime finale du poème (v. 11). Elle lie ainsi les trois tons du poème phoniquement, et doue le déroulement d'un accent particulier remarquable, accordant au chant de la rime unique une variation enchantante. Par sa position et sa répétition (3 fois) dans le tissu, la rime en [bābī] qui signifie «ma porte» évoque l'idée importante de la sortie, ou de la délivrance permettant au poète de se libérer de sa douleur, et qui est — nous l'avons vu — le motif essentiel de la composition. Ajoutons que les mots-rimes gouvernant cette rime, à savoir: (Ḥubābī), ('Sabābī), (bābī), nous offrent une sorte de symétrie syntaxique, du fait qu'ils terminent des propositions.

A ce dernier aspect participe une autre rime supérieure en richesse, et léonine également, mais plus éclatante, du fait qu'elle s'appuie sur deux voyelles antécédentes et non pas sur une seule. Elle clôt les deux vers (n° 7) et (n° 8) en formant les deux mots-rimes: (a'rābī), ('atrābī). Elle représente ainsi un écart dans l'espace-poème, une homophonie presque parfaite indiquant une recherche voulue s'harmonisant avec le choix d'images originales et recherchées. La rime [rābī] comprise dans ces deux mots-rimes, et qui veut dire «démessuré» est en harmonie avec le vers (n° 7), où figure un rappel nuancé du thème de l'esclavage dont la reprise reflète l'émotion ardente du poète.

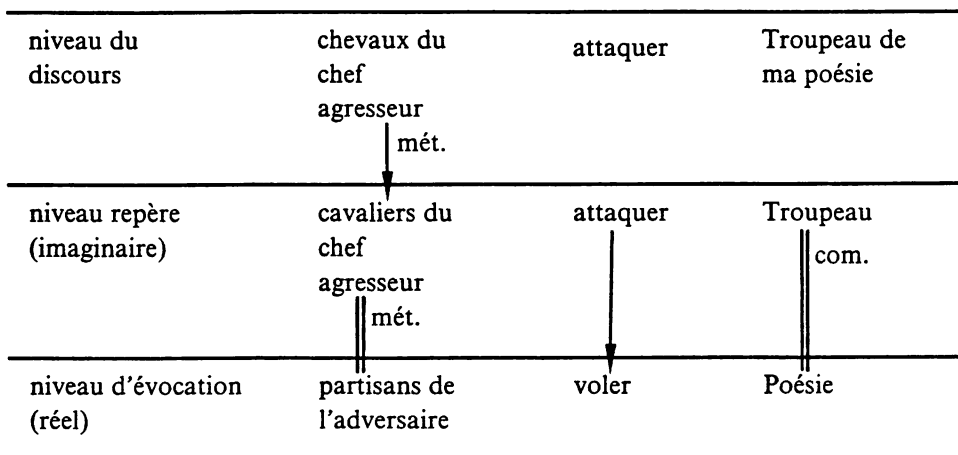
IMAGES 1^{er} TON

En effet, le procédé distinctif mis en œuvre dans le 2^e mouvement du premier ton est, bien sûr, l'image, dans laquelle l'agresseur ne s'assimile pas seulement à une animalité sauvage, mais la dépasse par son audace. On a d'abord une comparaison inversée dans laquelle le lion joue le rôle d'un objet d'évocation, et *man* relatif le rôle d'un objet repère:

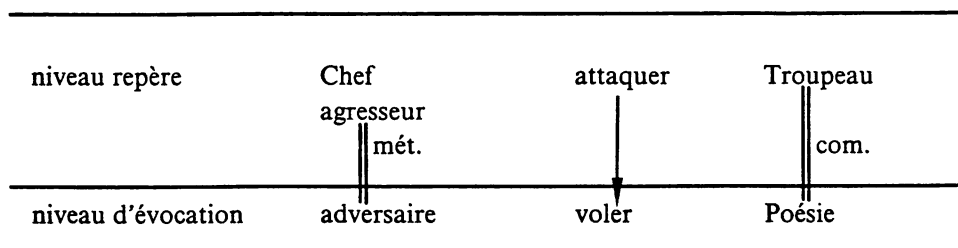
O. E.		O. R.
aḍ-daygam	=	man

La phrase 'gadat ḥayluḥū qui suit ce relatif identifie — nous l'avons vu — ce monème autonome. Il représente le chef agresseur. Or, la comparaison inversée fonctionne comme moyen pour douer ce chef ironiquement d'une audace exagérée. La juxtaposition des qualificatifs n'est qu'un allongement de O. E. et par conséquent O. R. pour que le volume s'adapte à l'idée ironisée. Ici A. T. exploite esthétiquement le volume pour répercuter son ironie. Mais O. R. relève de l'atmosphère de razzia. C'est un agresseur bédouin dont les cavaliers attaquent les poèmes tammamiens: (*man gadat ḥayluḥū 'alā sarhi šī'rī*) dit A. T. Avec la parution du syntagme *šī'rī* «ma poésie», on éclate de rire. Il

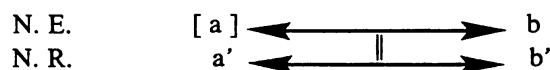
y a là un glissement d'un registre à un autre très éloigné de lui; l'un relève du champ de razzia et l'autre de celui de la poésie. C'est un glissement fondé sur une nouvelle comparaison dans laquelle la poésie d'A. T. s'identifie au troupeau attaqué par des cavaliers. Cette amplification nouvelle pourrait être explicitée comme suit:



Puisque les cavaliers se substituent, par la voie métonymique, à leur chef, on a le droit de déduire une nouvelle corrélation:



Or, la fonction de l'image dans ces deux corrélations compte sur 2 actes: attaquer qui implique voler. Les deux nous offrent un rapport homologique dont le schéma — déjà observé dans notre investigation — se présente ainsi:



L'exagération touche son point crucial avec la parution du signe *al-hayn* «la mort, la ruine» substantif temporel qui accentue l'image de razzia. Suivi par le signe *rāti'*, il indique que l'invasion continuera à l'avenir sous forme d'occupation liée à une exploitation, jusqu'à la mort de l'agresseur ou de l'agressé. Mais le champ de l'action ne sera que l'œuvre d'A. T., d'où un nouveau jet de rire.

La longue durée de l'invasion se souligne sur le plan syntaxique par la longueur de la période dont nous avons décrit l'identité, et qui s'insère, par le syntagme *'innamā* dans le climat de l'assertion qui accentue le ton humoristique.

Ainsi, se trouve introduite une pensée nouvelle: le vol poétique sous l'image d'une conquête qui prélude au ton sérieux.

Au niveau du 2^e ton, un bon nombre d'expressions portent des images. Elle se succèdent respectivement dans les vers n.° 5 (1, 2), 6 (1, 2), 7 (1, 2, 3), 8 (1, 2, 3), 9 (1, 2)

En examinant ces expressions de près, on constate que quelques unes d'entre elles s'associent à d'autres figures. En effet métonymie et synecdoque n'ont pas, dans ce ton, un statut autonome indépendant. Elles fonctionnent, au contraire, liées aux images. Ainsi *al-Kalām* «parole», vers 7 (n° 1) supplée aux «poèmes». Ceux-ci, implicites dans *'abigātin bi s-sam'*, vers 8 (n° 1) sont utilisés pour «musique». *Mā'*, vers 9 (n° 1) substitue à «splendeur».

Un tableau analytique nous montre bien la succession respective de ces images.

Au niveau de l'absence/présence des éléments composant la structure de l'image, toutes les images, à l'exception de la métaphore (v. 7, im. 1) et de deux comparaisons (v. 8, im. 3) et (v. 9, im. 2), subissent l'effet de l'absence. Dans 2/10 images, un seul élément est absent a dans (v. 5, im. 1) et b' dans (v. 7, im. 2). Dans le reste deux éléments.

Naturellement, l'effort de l'imagination pour combler le vide se mesure en fonction du niveau corrélatif auquel appartient l'élément absent. Il arrive au maximum là où celui-ci fait partie du niveau repère. Or, c'est pour imaginer les 2 éléments qui pourraient constituer N. R. du vers (n° 6, im. 2) et du vers (n° 8, im. 1), que le lecteur doit faire le plus d'effort.

Le tissu de ce ton est parsemé de 6 types d'images: l'image métaphorique, de comparaison, inversée, «symboliste», hallucinatoire et allégorique. 8/12 images sont des métaphores jouant le rôle prépondérant dans le message. 2/12 images se représentent comme comparaison, une par l'outil *ka* (v. 8, im. 3) et l'autre par *nazir* (v. 9, im. 2). Succédant aux métaphores, elles contribuent avec elles, à donner à l'ordre des images dans le 2^{ème} mouvement de ce ton l'aspect de l'alternance. Bien que les deux comparaisons fassent irruption au sein d'une image allégorique, elles ne sont pas superflues. La première (v. 8, im. 3) éclaire l'image précédente (v. 8, im. 2), et lui donne la chaleur de vie. Inversée la deuxième (v. 9, im. 2) accentue l'image hallucinatoire précédente et lui donne la beauté du secret.

Toutes les images sont fondées sur la raison sauf deux: la «symboliste» et l'hallucinatoire: la première (v. 8, im. 1) dont la fonction est double: charmer et exhaler, s'associe, à la fois, au champ de l'audition et à celui de l'odorat. Le syntagme à liaison nouvelle: *'abiqātin bi s-sam'* «qui exhalent dans l'audition», est la première expression insolite fondée sur la correspondance des sens. C'est, pour utiliser le mot de Baudelaire, une sorcellerie évocatrice qui figure le charme musical des poèmes tammamiens. Sur l'âme sensible ce charme est aussi puissant que celui du parfum. La forme exagérée (*'abiq*) mise au pluriel évoque fortement la portée de cette puissance. Il en va de même pour l'article d' *as-sam'*, il accorde à cet enchantement un aspect universel.

L'image hallucinatoire (v. 9, im. 1), où une fonction double: couler, briller se réalise pour donner à l'abstrait «splendeur» l'aspect d'un concret en mouvement, est une image kinesthésique qui clôt le ton. Image frappante de flou poétique dans laquelle le verbe d'action *ḡarā* «couler» joue un rôle aussi éminent que le lexème recherché *'ifriṇd* «bijoux», d'origine persane et dont l'usage est rare. Le signe (*mā'*) s'enrichit grâce au contexte: si par ses affinités avec le verbe *ḡarā* «couler» évoque le sens dénotatif à savoir le liquide, c'est par ses rapports avec (*'ifriṇd*) et *ṣabāb* «jeunesse» qu'il évoque le signifié

connotatif «éclat»; c'est grâce à cette relation double que l'expression (**mina l- ifrindi ma un**) évoque une splendeur frémissante rayonnant dans le tissu des poèmes tammamiens, suggérant une vision d'un mouvement coulant et d'une luminosité, d'une beauté vivante que le lexème synonymique **rawnaq** «splendeur» ne suggère pas s'il remplace le lexème (**ma**) dans le discours.

L'image allégorique constituée de plusieurs métaphores joue au niveau du déroulement un grand rôle. C'est elle qui assure au processus de l'acte créateur son unité en s'acheminant vers la fin. En effet, avec le vers (n° 5), l'acte de la conquête se développe et se précise de plus: l'objet envahi, la poésie d'A.T. prend l'allure d'un captif. Mais par l'art de surprise, ce captif se transforme, avec le vers (n° 7), en êtres féminins. Les poèmes originaux d'A. T. volés pour être vendus dans la (**bādiya**), leur musicalité enivrante, leur fraîcheur et leur beauté sensuelle et impressionnante, leur splendeur frémissante; toutes ces qualités sont évoquées par une image allégorique, celle des vierges tombées en captivité, objets de commerce dans les marchés, et dont s'exhale le parfum. Vierges aux visages pleins de fraîcheur, et dont les joues frémissent en splendeur flagrante des bijoux. Il est évident qu'au sein de cette allégorie une transformation s'est réalisée: par l'amplification, l'image tragique des vierges en captivité se transforme, avec le vers (n° 8), en image pittoresque de bonheur. C'est une opposition dont la fonction est d'accentuer le drame du poète. C'est ici que se crée le climat de malaise, de tristesse et d'inquiétude qui l'envahit. Du reste cette allégorie montre A. T. comme critique impressionniste épris de sa propre création.

Au niveau du 3^e ton, l'image est presque absente. Mais celle de la porte qui clôt le texte concrétise la délivrance que cherchait A. T., de sa crise. Cette délivrance — nous l'avons vu — n'est rien d'autre que l'indifférence évoquée par les deux énoncés (**da'hu Yahzā**). La structure de cette image apparaît comme suit:

O. E		O. R
indifférence	=	Porte

Pour conclure sur l'image, il faut noter que les images dans notre texte rendent sensible la réalité sous un aspect nouveau; qu'elles forment même la trame du développement poétique, en se prolongeant, en s'enrichissant de ton en ton. L'image de **razzia** évoquée dès le vers (n° 3) — nous l'avons vu — s'étend et sera reprise au vers (n° 7) avec un enrichissement remarquable. Tout le poème d'ailleurs est pénétré d'une obsession, celle du vol poétique, et les images qui l'expriment deviennent de plus en plus fortes, inquiétantes, violentes. Dans cette progression encore, on trouve un signe de paroxysme et d'angoisse.

NIVEAU SOCIAL

Au niveau socio-culturel, on constate que le texte situe l'expérience dans des limites spatio-temporelles: elle ne prend fin qu'avec la mort du plagiaire-agresseur, et se déroule dans un contour bédouin, (**la bādiya**). Deux plans culturels plutôt s'affrontent, celui d'une bédouinité ancienne, que les noms propres et l'image de **razzia** représentent, et celui d'une culture moderne vivante, à savoir le commerce des esclaves et notamment celui des belles femmes citadines. A. T. attaque ici d'une manière latente ce commerce

qui était une des marques saillantes de son époque, et progéniture naturellement de la conquête islamique. De la même façon, il rejette formellement l'acte du vol littéraire lié à un commerce qui s'opérait au sein de (la *bādiya*). Le ton final représente spécialement une synthèse qui offre une solution: la délivrance facile se réalise par la résignation face à l'agresseur; or, l'idéal — nous l'avons vu — est de ne pas céder; c'est la lutte d'une manière constante; l'homme doit repousser toute forme d'esclavage imposée sur ses biens, toute tentative d'asservissement émanant de l'agression contre la propriété sacrée de l'autre. Vue sous un autre angle, cette agression est une attaque bédouine contre une belle créature d'une civilisation urbaine, à laquelle A. T. consacre son admiration, et son amour. L'image hallucinatoire, dont un des éléments est un objet précieux incandescent, reflète même l'adhésion du sujet écrivant à une vie sédentaire désirée.

NIVEAU SENTIMENTAL

Au niveau sentimental, le rapport euphorie vs disphorie fonctionne, bien que la prégnance soit au côté de la deuxième composante. Ce procédé est d'ailleurs lié à un autre: l'alternance. Le processus de l'acte nous les montre nettement: en effet, de l'orgueil vaniteux de l'adversaire, on passe à la colère du poète qui l'abolit (1^{er} ton.) Imprégné du chagrin littéralement manifesté, ce sentiment de colère débouche sur le bonheur par la puissance du souvenir (2^e ton). A la suite de ce bonheur, l'émotion se calme, on sent de nouveau une douce tristesse intégrée dans une indifférence apparente (3^e ton).

Il va de soi que ce passage émotionnel marqué par l'alternance et le contraste est hautement significatif; il évoque une angoisse profonde et un trouble ardent qui se projettent dans les procédés stylistiques.

NIVEAU PHANTASMATIQUE

Au niveau phantasmatique le poème représente une investigation au fond de soi-même, un contact du moi intérieur du poète avec le monde extérieur; il commence et se termine par un monologue, phénomène qui indique une concentration sur soi mise aussi en relief par un autre fait: le corps du texte est constitué en effet du discours du poète; si l'adversaire parle (1^{er} ton, 1^{er} mouvement), il le fait à travers sa voix. Le poète est plutôt un être obsédé par la conscience de soi, conscience dans le charme. Ses poèmes incarnent la glorification de soi frustrée par l'acte de vol, et représentent l'élément féminin «sadisé» par l'agression virile.

Le reproche ironique n'est qu'une contre-attaque pour humilier l'agresseur; ainsi l'objet désiré est-il l'objet d'une lutte entre agresseur et agressé. Apparemment le poète se livre à l'agression du bédouin (3^e ton); mais en réalité il veut continuer à combattre; c'est un homme qui ne voit *ar.raḥa al.kubrā* «le grand repos», dit-il * , qu'avec la fatigue. Sa fierté ne peut pas s'incliner devant un esclavage qui le prive de sa jouissance comme créateur. Son désir de lutte, camouflé d'ailleurs par l'ironie, n'est qu'une manifestation d'une vengeance. Pour le lecteur, nettement clair est ce désir; pour le sujet écrivant, l'agression n'est qu'une violation d'un objet désiré interdit, d'un objet sacré qui ne sera jamais récupéré. Elle est de plus une attaque contre la virginité dont l'expression revient avec une insistance singulière dans le message tammamien, contre l'objet du plaisir de la

* *Diwān*, n.° 3, 1/78, vers (n.° 68).

création, la poésie qui est en fusion avec l'objet sexuel de préférence, la vierge; et plutôt contre l'objet du plaisir sexuel, identifié ailleurs à une vulve.

Au demeurant, il y a là une relation sous-jacente entre mâle et femelle dans ce poème où la féminité et la virilité se lient étroitement. Les créatures propres au poète, ses poèmes s'identifient avec le femme citadine, épousant sa beauté physique. Peut-on dire, à partir de cela, que le poète lui-même se transforme en élément féminin devant l'agression? N'y-at-il pas en cela une marque de délire? En effet, une fois attaqué l'objet du désir, le sujet écrivant se sent dérégulé; son délire se reflète au niveau de l'écriture et se cristallise dans quelques images: Avec le désir accompli par le souvenir, l'image «symboliste» et l'image «hallucinatoire» cherchent, comme à dessein, à se perdre dans l'imprécision et montrent le poète comme critique qui entre dans sa propre création et en tire une singulière ivresse.

LA SYNTAXE, 1^{er} TON

Au niveau syntaxique le rythme récitatif se montre marqué par des procédés basés sur l'uniformité grammaticale et anaphorique. Le vers, dans le premier mouvement du 1^{er} ton, est découpé en plusieurs unités syntaxiques dont chacune constitue un énoncé nominal comportant un élément à valeur prédicative et un sujet.

JEU DES PRONOMS

Seulement ce premier mouvement n'implique point des indications explicites susceptibles de mettre au clair le sujet parlant et son interlocuteur; mais une indication implicite d'une situation évoquant un hymne de louange à soi-même, une fierté du sujet parlant. L'important à signaler c'est que cette indétermination du «je» crée un climat d'ambiguïté qui ne sera éclairé, en quelques mesures, qu'avec le 2^e mouvement. C'est précisément grâce à l'usage du pronom possessif (1^{ère} pers. du sing) dans le lexème *šīrī* «ma poésie» du 4^e vers que se dévoile la signification de ce développement vague mais attirant. C'est là qu'on prend conscience qu'il s'agissait d'un dialogue dans le monologue. En effet deux procédés, au niveau du jeu de pronoms, fonctionnent dans ce premier ton: d'abord, un rapport de communication entre «je» et «tu»; ensuite un rapport d'opposition. Du premier point de vue, l'interlocuteur, sujet parlant, est un adversaire imaginé. Par sa voix propre le sujet écrivant A. T. évoque la parole que cet adversaire pourrait prononcer pour exprimer son orgueil, sa vanité; d'où le ton dialogué dans le monologue (v. 1-2). L'agitation qui en résulte est évoquée, d'ailleurs, d'une grandiose sous forme de reprises phoniques, d'interrogations exclamatives haletantes fondées essentiellement sur l'énumération des noms propres, célèbres à l'époque dans la culture arabe, pour que l'adversaire soit ensuite ridiculisé par un argument réel. Le deuxième point de vue s'insère dans le 2^e mouvement où s'établit un rapport d'opposition logique entre le «je» présent dans le message sous forme de possessif et le «tu» absent. Le poète parle en effet sous l'allure d'une réponse à l'interrogation vaniteuse déjà posée par l'adversaire. Ici, un simple monologue s'oppose à l'agitation passionnée, animée par la forme du 1^{er} mouvement. Avec ce monologue une réflexion relativement calme s'établit et ramène la régularité du ton sonore. Mais l'opposition s'exprime avant tout par le contraste entre ce que l'adversaire pourrait penser de

lui-même, et ce que A. T. en pense. La supériorité prétendue du premier n'est aux yeux du second qu'une invasion de vol indigne de louange, d'où l'ironie renforcée par l'humour qui tire sa puissance d'une exagération fondée sur des procédés stylistiques.

CONSTRUCTION DE LA PHRASE

Un parallélisme syntaxique, établi sur ces interrogations exclamatives déjà signalées et dont certains éléments se répètent, est mis en fonction. Il correspond au parallélisme des mesures rythmiques déjà dégagées. Le point culminant touche, dans ce sens, les deux premiers énoncés du vers (n° 2) où la mesure quantitative, la mesure rythmique, et le parallélisme syntaxique coïncident. Précisément sept énoncés d'interrogation exclamative sont mis en œuvre, d'où un ton ferme, assuré, violent et émotif qui exprime à la fois la vanité de l'adversaire, et l'angoisse du poète ébahi. Ce goût pour l'exclamation indique la valeur paroxystique * du langage. Ce goût se manifeste aussi sous forme d'énoncés juxtaposés dont l'agencement jouit d'une valeur poétique: il voile les liens logiques de la pensée, accentue le caractère intemporel du discours, et lui accorde un certain dynamisme. La répétition, au début des énoncés, du même lexème interrogatif: **man**, n'est qu'une accumulation qui contribue au rythme. Cette anaphore, rencontrée uniquement dans ce premier mouvement du texte, fonctionne comme appui qui en accentue l'effet expressif et symétrique déjà mis au clair. Ce découpage syntaxique correspond donc à un désir précis du poète: on prononce les groupes anaphoriques juxtaposés sur des rythmes analogues. Précisément:

* Extreme intensité.

man banū 'Āmirin	6 syl.
man ibnū l'Hubābī	6 syl
man banū Taġlibin	6 syl
man Tufaylun	4 syl
man 'Āmirun	4 syl

A ce procédé d'insistance anaphorique correspond un procédé consonantique: Le phonème nasal [4] le plus utilisé dans le texte arrive à son point culminant uniquement dans le vers (n° 1). Il n'en est pas moins du phonème bilabial [b] qui le suit dans sa fréquence. Le phonème liquide [l] arrive à son sommet dans ce vers, mais ce sommet touche aussi d'autres vers. La fréquence maxima du phonème [m] apparaît dans le vers (n° 2). Bref, ces quatre phonèmes sont les plus fréquents dans le texte; ils jouent un rôle prépondérant dans le centre de gravité qui se place dans ce premier mouvement du texte, et qui donne à ce mouvement une intensité phonique accentuant l'autre, mise en question plus haut. Le tableau suivant représente bien ce phénomène:

v ph	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	Total
m	4	6	3	1	3	1	2	1	4	5	1	31
n	8	7	5	3	4	4	4	2	7	5	2	51
b	7	3	3	1	1	3	4	5	2	2	3	34
l	4	2	5	4	4	1	3	2	1	4	2	32

Mais par l'alternance et la variation de l'assonance, le découpage impose une certaine vivacité.

En tout cas, ces caractères, provenant du rapport de la syntaxe avec la phonie, aboutissent à créer l'impression d'un début musical, très passionné, très pathétique, qui évoque un sentiment lyrique.

Avec le 2^e mouvement du 1^{er} ton, la construction syntaxique suit une nouvelle voie. On a le sentiment que l'activité créatrice n'est plus centrée sur l'aspect phonique du déroulement. Une variation syntaxique, fondée sur l'opposition avec celle du 1^{er} mouvement, nous frappe. Cette opposition est destinée à produire un effet que la trame imagée accentue. Plusieurs visages identifient ce procédé d'opposition: l'affirmation dans ce mouvement s'oppose à l'interrogation du 1^{er} et entraîne une équivalence inattendue. A l'opposé du 1^{er} mouvement formé de 7 énoncés nominatifs, une longue période affirmative intervient ici pour exprimer une sorte de modération affective, une atmosphère relativement calme, qui correspond à l'exagération voulue, pour mettre l'ironie en relief. Une longue période enjambée couvrant le vers (n° 3) et le premier hémistiche du vers (n° 4), et un énoncé nominal embrassant le 2^e hémistiche. Une coupe enjambante finale moins longue que l'habitude attache le vers (n° 3) au premier hémistiche du vers (n° 4) dont les syllabes doivent y être ajoutées rythmiquement. Cet enjambement met en relief un mot important; c'est la monosyllabe (**man**) relatif, qui s'oppose à **man** interrogatif du 1^{er} mouvement. Ce (**man**) relatif n'est que l'agresseur qui a déjà utilisé l'interrogation à travers la voix du poète. Par sa structure, cette période s'oppose également à la structure de chacun des énoncés précédents; l'ordre des éléments essentiels, sujet et prédicat, y est inversé. Ainsi forme-t-elle un écart, à la fois, par rapport à la série d'énoncés du 1^{er} mouvement et au langage courant. A la différence de la 2^e partie de cette période (h. 1, v. 4), la première partie couvrant le vers (n° 3) est très segmentée: 4 qualificatifs se juxtaposent pour produire un tempo rapide plein de vivacité. La violence constante de l'invasion est organisée, le cas échéant, de façon rythmique et musicale. Mais l'acuité ne tardera pas à se calmer avec le vers (n° 4) à caractère symétrique. A. T. tire de ce caractère (phrase en les opposant à la tonalité lente et stable de l'ensemble et surtout à celle du 1^{er} et du 4^e vers. Au demeurant, nous sommes là en présence d'une phrase où l'ordre des mots, inhabituel, produit un effet d'attente: (**ad-daygam**) est un élément prédictif dans une période qui se termine par un sujet relatif (**man**) à caractère ambigu. Or, la segmentation de la phrase, après un

prédicat mis en relief par l'inversion, retarde la suite logique de cette phrase et laisse le lecteur en suspens. Ainsi prend-elle une valeur poétique.

D'ailleurs, ce deuxième mouvement nominal, violé par un seul énoncé verbal, récupère son caractère nominal à la fin. Cette clôture effectuée par (*wahwa li l-ḥayni rāti 'un fī kitābī*) doue le développement dans ce 1^{er} ton de l'aspect circulaire déjà attesté.

Au niveau des consonnes, rien à noter, sauf la répétition du phonème [l] qui prend dans ce 2^e mouvement (9 fois) un certain relief par rapport au 1^{er} mouvement (6 fois). L'écart de cet usage se justifie par la nature liquide de ce phonème qui convient à la rapidité relative du vers (n° 3). Au débit rapide des mesures rythmiques juxtaposées dans le 2^e mouvement correspond une acuité que la voyelle [i] reflète, voyelle répétée (15 fois) dans ce 2^{ème} mouvement, tandis que sa fréquence ne dépasse pas (11 fois) dans le 1^{er} mouvement.

SYNTAXE: NIVEAU DU VOCABULAIRE, 2^e TON

La transition au 2^e ton se fait beaucoup moins par l'analogie phonique que par l'association sémantique du vocabulaire et des images: on a l'allitération entre (*ḡadat*), (*ḡarā*), mais on a le calembour fondé sur les sèmes: *si'r* «poésie», *kitāb* «ouvrage», *ma'āni* «?», *'ādāb* «lettres», *manṭiq* «langage», dont les quatre premiers sont mis en relief; par une disposition alternative ils ferment ou bien le 1^{er} hémistiche ou bien le vers. D'ailleurs le calembour anime le développement. Les lexèmes '*adāra* «vierges» *kawā'ib* «filles dont les seins sont arrondis», *mā'* «éclat, splendeur», *aš-šābab* «la jeunesse» sont associées sémantiquement. Une autre association de vocables accentue progressivement l'atmosphère tragique: *ḡāra* «invasion», '*asīr* «captif», *sabāyā* «femmes prises en captivité». L'émotion que suscite cette atmosphère se reflète aussi à travers le jeu des pronoms.

SYNTAXE: JEU DES PRONOMS

A ce niveau, le sujet écrivant se montre comme observateur; il décrit, à distance, «l'attaque» dans le vers (n° 5). L'article défini (*al*) dans (*al-mā'anī*) insère sa propre expérience, dans un cadre universel, et reflète, par conséquent un effet affectif. De cet état du monologue où le poète s'adresse à lui-même, ou plutôt où le «je» écrivant devient le «tu», il nous transporte avec le vers (n° 6) au climat du dialogue où le rapport entre le «je» écrivant incarné dans le possessif [i] de (*manṭiqī*) et le «tu» lecteur indiqué par le [ta] de (*tarā*) devient un rapport d'opposition logique. Avec le vers (n° 7) on a un rapport d'opposition entre le «je» écrivant et le «vous» (*adāra l-kalām*), l'interlocuteur représenté par [i] de *ba'dī* «après moi» s'adresse à un pluriel inanimé «vierges» de la parole, qui symbolise ses poèmes originaux. Naturellement, l'article (*al*) de (*al-kalām*) prend la même valeur affective que la précédente, et même une valeur esthétique puisqu'il doue le message d'une certaine ambiguïté. Avec le vers (n° 9) une nouvelle transformation se fait; on est, de nouveau, dans le domaine du monologue; le «vous» implicite dans le vocatif (*ya 'adāra l-kalām*) change brusquement en elles de (*hinna*) de (*mutūnihinna*) désignant le même objet. Ce changement doue la syntaxe d'un emploi insolite en discordance avec ce qui précède, mais qui garde cependant une signification; c'est une

distance prise soudain, comme à l'égard d'un être sacré, ou d'une beauté frappante qui enivre la vie intérieure de l'être tout entier. Quoi qu'il en soit ce changement de registre, fondé sur l'art de surprise, cristallisé dans le monologue, et qui nous prépare à recevoir le ton final, correspond, comme toute alternance de deux formes pronominales, à un mouvement de l'âme, et implique une nuance affective.

CONSTRUCTION DE LA PHRASE

Seulement, au mouvement vif du premier ton s'oppose une méditation mélancolique et relativement tranquille portant sur l'acte de l'invasion. Cette opposition se reflète au niveau de la chaîne phrastique, liée, à celle du 1^{er} ton, d'un rapport antithétique. En effet, à l'opposé des énoncés nominaux, violés par un seul énoncé verbal, et opérant dans la première séquence, toutes les phrases du 2^e ton sauf une, la première dont le sujet est elliptique, sont verbales. la forme de ces phrases est plus ou moins longue. Leur déroulement débouche parfois sur une période ample, embrassant tout le vers (n° 9) et (n° 6). Ces phrases sont en accord avec le pathétique de la pensée tammamienne qui touche dans cette séquence un problème capital, celui de la liberté. C'est rarement que l'hémistiche seul correspond à l'unité syntaxique. C'est cependant le cas du 2^e h. du vers (n° 5) correspondant, à cet égard, au 2^e h. du vers (n° 4) qui clôt le premier ton. Ce caractère rend le rythme, bien entendu, moins animé.

Le vers (n° 6) nous offre une structure syntaxique hypothétique introduite par **law** «si» où le sujet écrivant s'adresse au lecteur, une fois pour toutes, dans le texte. Cette subordonnée circonstancielle de condition représente une anomalie du point de vue de la grammaire normative. Il s'agit d'un emploi archaïque de l'innaccompli après (**law**). Or, l'usage de (**tarä**) n'est qu'un choix d'une forme originale, peu usuelle, qui insère le désir dans l'avenir. Le passé (**la'aṣbaḥta**), commençant la principale, abandonne, le cas échéant, son régime pour indiquer un fait qui va s'accomplir à l'avenir avec certitude. La particule (**la**) qui précède ce passé accentue cette couleur. Mais que dirons-nous du lecteur à qui s'adresse le poète? L'hypothèse suppose qu'il ne voit pas ces poèmes asservis par l'agresseur; or, il n'y a pas de communication entre lui et le poète. Pourquoi? Est-ce l'ignorance qui tourmente le poète aspirant à un accès au cœur du lecteur? L'émotion du sujet écrivant à ce propos se traduit phoniquement par la rapidité — nous l'avons vu — récitative de ce vers.

Le vers (n° 7) commence par le vocatif, où le poète s'adresse à ses poèmes originaux: **yä 'adāra l-kalām** « O! vierges de la parole». L'exclamation qui l'accompagne est un fait rythmique, qui oblige à marquer une pause, et qui exprime une émotion vive et douloureuse. En effet, ce vocatif représente ici une montée de l'angoisse qui vient de s'accroître peu à peu, et traduit un mouvement de la pensée assez violent dont le centre est le thème de servitude repris du vers précédent. Cette figure du discours unique dans le poème s'harmonise avec l'unicité phonique dont jouit ce vers. Elle présente, par sa nature décrite, une montée vers une expression plus étrange, plus suggestive, plus dense qui la qualifie (**'abiqātin bi s-sam**), et où la tension poétique s'accroît.

Cette expression qui occupe le début du vers (n° 8) et prend un relief par sa position, donne à l'article défini de **al-sam** «l'audition» une valeur esthétique. Cet article situe les poèmes décrits en dehors de toutes limites personnelles propres au sujet écrivant; mais l'examen attentif nous montre que cet article impliquerait le possessif. Et c'est ce qui

* Rappelons que la poésie, d'après A.T. est une vulve. *Supra*, T. 1, ch. I, p. 73.

met en évidence que le plaisir créateur * sexuel est accompli par le souvenir, et cela n'est qu'une protestation contre le lecteur inconscient de la captivité des poèmes tammamiens, caractère que la phrase hypothétique du vers (n° 6) met au clair. Cette formulation équivoque comptant sur l'usage de l'article, et exprimant le désir sensuel du sujet parlant, se charge, par là même, d'une tension poétique que l'ambiguïté syntaxique accentue. A vrai dire 'abiqāt «exhalant» se rapporte, au niveau de la grammaire normative, à sabāyā «filles en captivité», mais en réalité qualifie les poèmes évoqués par l'image de ('adāra l-kalām). Or, au niveau de la structure syntaxique figure une ambiguïté; mais qui exprime l'identification totale de l'objet (poèmes) et de son image (sabāyā). A cette déviation syntaxique frappante s'ajoute une autre relevant de la forme verbale (tubdī). Elle est utilisée sans pronom explicite, bien que, selon la grammaire codifiée, elle doive être accompagnée de ce pronom sous forme de (tubdīna). A cette anomalie syntaxique répond — nous l'avons vu — une autre de genre rythmique et imagé.

Cette anomalie frappe aussi la structure grammaticale du vers (n° 9). Le pronom possessif (hunna) du syntagme (mutūnihinna) renvoie explicitement au pluriel animé: ('adāra). Mais la chaîne sémantique exige qu'il renvoie au pluriel inanimé «poèmes» que symbolise l'image des vierges. Or, le possessif doit être (hā) et non pas (hunna). Seulement, dans ce cas, on tue la poésie et on élimine l'importance psychique de l'écart syntaxique. En utilisant cet écart, A. T. ne met-il pas au clair sa vision propre qui aperçoit en fusion deux éléments très chers aux Arabes: la femme et la poésie? Rappelons que ces deux formes de déviation sont usitées à un moment du déroulement (v. 8) et (v. 9), où le poète envisage une action imaginée qui s'insère dans le monde irréel, hallucinatoire.

SYNTAXE : CONSTRUCTION DE LA PHRASE, 3^e TON

Le ton final se constitue d'un distique correspondant à un changement de tonalité stylistique: le ton s'abaisse et la certitude s'affirme. C'est une conclusion relativement paisible, en contraste avec le début pathétique du poème. On est ici en présence d'un lyrisme soudé à une contemplation.

Cet épilogue reprend le thème du reproche évoqué dès le premier ton (v. 3, 4) sous l'allure d'ironie. Mais il met en relief la raison de ce reproche en rappelant le thème de la possession injuste auquel vise l'invasion (fi l-ladī nālahu). C'est ainsi que revient le souvenir de la réalité, le rappel de l'agression sur sa propriété, agression survenue pour créer son drame.

Mais là, le sujet écrivant jouit du mépris amer sous-entendu dans l'écriture, et qui, dans un sens, contrebalance l'agression de l'adversaire.

A l'opposé du 2^e ton sérieux, il s'agit ici d'un ton ironique, où le poète revient au point de départ. C'est ainsi qu'on est de nouveau en présence d'un développement cyclique fondé essentiellement sur le dialogue inséré dans le monologue, procédé manié par le jeu des pronoms.

Le «il» dans ce mouvement est traduit en langage non pronominal: Muhammad b.

Yazīd (v. 10). Ce signe c'est lui qui explicite le «il» déjà apparu (v. 4), et par conséquent le «je» indéterminé du premier mouvement (v. 1-2). Ici, l'opposition sémantique est révélatrice: en effet, le rapport de «je» et de «tu» n'est que le rapport du sujet écrivant et de l'allocutaire; en prononçant (da'hu) (v. 11) le poète s'adresse à lui-même, comme si le «je» était un autre, d'où le dialogue dans le monologue. Autrement dit, (da'hu) c'est un auto-impératif où le signe «tu» renvoie au même référent que le signe «je» écrivant. Or, le référent est identique, mais double du point de vue formel, symptôme d'une dichotomie plus profonde dans l'homme. Cet impératif, unique dans le texte, reflète une espèce d'irritation contre l'attitude déjà prise vis-à-vis de l'adversaire et explicitée dans le vers (n° 10); cette irritation débouche sur le mépris pour cet adversaire que l'énoncé final évoque. Mais cet impératif unique transforme la certitude de la pensée exprimée dans le vers (n° 10) en décision ferme et même violente. Cependant, ce ton est atténué par le mouvement ample de la phrase qui débouche sur un énoncé bref significatif: (faḏāka ahwanu bābī).

En effet, cet énoncé n'est qu'un souffle final qui donne une impression de brièveté et de conséquence voulues. Cet énoncé binaire nominal marque le développement du caractère cyclique; c'est un rappel de la construction binaire dominante dans le 1^{er} mouvement. Ce caractère est appuyé par la rime (bābī), rime riche qui fait écho à la rime médiane (Hubābī) (v. 1) et (šābābī) (v. 9).

Au niveau du déroulement, les phrases nominatives sont les plus dominantes. 14/24 phrases sont nominatives d'où l'état en quelque sorte statique du texte dont le poids est diminué par d'autres procédés. Dans la forme des phrases, on constate des constantes remarquables: 7/24 sont interrogatives exclamatives, et A. T. a encore introduit un point d'exclamation après une apostrophe: (yā 'adāra l-kalām) Un autre procédé accorde au texte le caractère dynamique, à savoir de dialogue dans le monologue. Ce procédé dépend, naturellement, du jeu des pronoms, dont les démarches nous permettent de constater que le déroulement, à cet égard, est marqué par l'alternance et fait figure d'une concentration sur soi-même. C'est le sujet écrivant qui parle. Un troisième phénomène important à signaler c'est que peu d'énoncés font irruption avec la norme. Le choix de ces formes anormales se justifie - nous l'avons vu — pleinement au niveau sémantique.

CONCLUSION

L'analyse que nous venons d'exposer nous montre bien que le découpage du texte ainsi que les divisions chevauchées contribuent à assurer au poème une unité sillonnée de traits variables, et qui relèvent de plusieurs facteurs:

L'ART DE SURPRISE

L'art de surprise qui met à son profit tant de procédés de genre syntaxique ou sémantique: le jeu des pronoms ou de l'article, l'ordre syntaxiquement inversé, l'image filée. On est, tout d'abord, frappé par l'ambiguïté dense provenant de l'usage réitéré de l'interrogatif dont le «je» parlant n'est pas indiqué, mais qui s'éclaire au fur et à mesure que l'acte

* Chose curieuse, cette image filée soude les deux sens du mot plagiat: la vente d'un esclave volé que le mot prend dans le droit romain, et le vol littéraire auquel s'est réduit sans sens. Or, la naissance de cette image provient-elle d'une simple coïncidence ou d'une culture étrangère à laquelle le poète s'est voué? Le mot tranchant dans ce sens dépend d'une recherche comparative que nous ne sommes pas actuellement en mesure de faire.

créateur progresse pour atteindre la netteté avec le dernier souffle; là, où le nom de l'agresseur est explicitement cité, et par conséquent, là, où l'attente du lecteur, tenu en suspens, trouve la satisfaction finale. Seulement, on doit observer que cette surprise n'est pas unique. Au sein de ce développement, des variations pronominales aboutissent, en effet, à des changements de registres qui créent des surprises nouvelles.

La segmentation de la phrase, après un prédicat comme (*ad-ḍayḡam*) mis en relief par l'inversion, retarde la suite logique de la phrase et laisse le lecteur en suspens jusqu'à la parution du sujet.

L'article *al* prend une valeur esthétique, puisqu'il doue le message d'une certaine ambiguïté qui s'éclairerait, en quelque sorte, par la suite.

L'acte de conquête se développe à travers une image filée * : l'objet envahi, la poésie d'A. T. prend l'allure d'un captif, mais par l'art de surprise, ce captif se convertit en vierge dont on dispose en la vendant dans un marché bédouin.

L'UNITE SEMANTIQUE ET LA VARIATION HIERARCHIQUE DES EFFETS DU LANGAGE

Le thème central, à savoir le vol poétique, forme — nous avons vu — une isotopie doublée de celle de l'invasion bédouine, dont le tableau synthétique nous montre le caractère homologique, c'est-à-dire une sorte d'unité sémantique qui marque le déroulement. Seulement, cette unité est distinguée d'une variation hiérarchique des effets du langage apparaissant comme compensation d'un manque: si une grande rigueur formelle s'impose de préférence dans le premier ton, dans les deux derniers, la première place est réservée aux réalisations sémantiques; l'image poétique très variée au niveau des types et des structures dans le 2^e ton, et la contemplation thématique dans le dernier. L'image compense — nous l'avons signalé — le manque relevant du tempo vu comme durée, le tempo le plus rapide qui marque les trois vers (n° 5), (n° 7), et (n° 8).

Important à noter qu'aux jeux rythmiques et phoniques dans ces deux derniers tons, le poète accorde le rôle d'un accompagnement, ou mieux, d'une orchestration nécessaire, pour aboutir, par moment, à une cohérence dont la conception sera explicitée plus tard, ou pour douer le message d'une charge poétique attirante liée à la notion de l'écart. De ce point de vue nous rappelons que le 3^e ton a été saisi, après le vers (n° 6), comme le plus marqué par une tonalité chantante * régentée par le triomphe (v. 10) des aigues sur les graves ou par l'égalité en nombre de ces deux sortes de phénomènes (v. 11). C'est ainsi que ce ton jouit d'une déviation musicale frappante qui le met en relief; puisque dans le reste du texte c'est la tonalité grave qui régent le chant.

* Cf. supra, p. 33.

Si le découpage thématique met en œuvre deux caractères, l'alternance et l'opposition, qui marquent nettement le déroulement, d'autres procédés sont, sans doute, régis par ces deux aspects sans que l'unité générale en soit touchée; le texte, en vérité, fait fonctionner des oppositions affectives et ironiques, qui se traduisent par des variations mais qui ne sont pas assez violentes pour briser le ton général qui reste intégralement noble.

L'image de *razzia*, évoquée dès le vers (n° 3), s'étend et sera reprise au vers (n° 7) avec

enrichissement remarquable. Elle contribue ainsi à assurer au processus de l'acte créateur une sorte d'unité fondamentale; au sein de son tissu imagé, logique, la plupart du temps, deux images à une sorcellerie évocatrice, nous frappent.

La distribution métrique — nous l'avons vu — se distingue paradigmatiquement d'une alternance liée à une opposition. Une rime unique en [bī] ménage le texte, mais une rime riche léonine [bābī] lie les trois tons du poème phoniquement, et doue le déroulement d'un accent particulier accordant, au chant de la rime unique, une variation enchantée.

LE DEVELOPPEMENT CYCLIQUE

La notion de cercle assure, au développement, des micro-structures qui contribuent à son unité, s'harmonise avec le découpage thématique et le justifie. Au niveau du rythme métrique, l'usage de la série (A) — nous l'avons vu — doue les vers (n° 1) et (n° 4) d'un parallélisme métrique et par conséquent, le 1^{er} ton de l'aspect d'un cercle assuré par un autre syntaxique: le premier ton, en effet, commence et se termine par des énoncés nominaux. Pareillement à sa fonction dans le 1^{er} ton, la série (A) prélude le 2^e ton et le ferme en accordant ainsi au développement l'aspect d'un cercle nouveau; celui-ci est accentué d'un autre relevant du tempo physique; au niveau du chant, ce ton — nous l'avons démontré * — est cerné entre les deux vers (n° 5 et (n° 9) tributaires du 4^e degré. Au niveau du 3^e ton, la série (D) participant à la clôture du 2^e ton (v. 9) domine ce 3^e ton et rejoint, au dernier vers, la chaîne (C) déjà attestée à la clôture du 1^{er} mouvement du 1^{er} ton, pour assurer au rythme quantitatif du 3^e ton son aspect circulaire et clore le tissu métrique du texte. A ce fait, correspond un autre relevant du caractère tonal, de la syntaxe, et du tempo physique. Ce ton final se présente d'ailleurs comme ton ironique qui rappelle le premier non pas seulement de ce point de vue, mais aussi du point de vue syntaxique; l'énoncé nominal qui clôt le texte: (**fadāka ahwanu bābī**) n'est qu'un souffle qui rappelle la construction nominale binaire dominant dans le 1^{er} mouvement du 1^{er} ton. Au niveau du chant * le texte, du reste, commence et se termine par deux vers du même degré le 4^e renforçant ainsi l'aspect circulaire.

* Cf. supra, pp. 33-34.

* Cf. supra, p. 34.

LA TRANSITION

Au niveau de la transition, il faut admettre qu'il n'existe pas — sauf au niveau du tempo physique — de fait brusque caractérisant les passages, et qu'une continuité s'impose à travers les divers mouvements. Cette continuité est assurée par des procédés assez variés: le rappel phonique fondé sur la fricative [C] renforce la transition sémantique, au sein du 2^e ton, du premier mouvement au deuxième. Les lexèmes: ('abra), ('adārā), (ba'dī), (tuba'na) ('arāb) occupant les vers (n° 6) et (n° 7) l'attestent. Le phonème nasal [m] sert comme moyen de transition au dernier ton, il se manifeste dans les lexèmes: (mutūn), (mā?), (mā?), (damm), Muhammad occupant les 2 vers (n° 9) et (n° 10).

L'enjambement raccroche syntaxiquement les 2 vers (n° 3) et (n° 4) et soude ainsi fortement les éléments du 2^e mouvement du 1^{er} ton. Le lexème (ġāra) débutant le vers (n° 5) est le prédicat d'un énoncé nominatif dont le sujet grammatical est un pronom elliptique qui se rapporte à un infinitif extralinguistique (ġaddwa) évoqué par l'usage du

verbe (*ḡadā*) du vers (n° 4). C'est ainsi que l'ellipse joue un rôle de transition au 2^e ton.

Il en va de même pour le rappel métrique. La série (A) sert comme transition du 1^{er} ton au 2^e, et indique, par sa reprise au sein de ce ton, une émotion qui se tranquillise. Participant à la clôture du 2^e ton, et reprise au début du 3^e dans lequel elle domine, la série (D) fonctionne également comme moyen de transition. Cependant, au niveau du tempo physique, la tonalité grave met en relief, par une montée sensible à l'oreille, aussi bien le vers (n° 5) débutant le 3^e. C'est naturellement un des caractères qui justifie notre découpage thématique.

D'UNE CORRESPONDANCE A UNE COHERENCE

Au niveau d'une correspondance, deux remarques sont à noter: la première c'est que dans les relations des éléments textuels, les faits syntaxiques jouent le rôle de pivot. La deuxième c'est que la correspondance devient parfois si intense qu'elle se convertit en harmonie de cohérence.

* Cf. *supra*, p. 34.

Cependant, nulle règle n'est à l'abri de la violation. C'est ainsi que des éléments non syntaxiques pourraient se correspondre. Le deuxième ton est — nous l'avons vu * — le plus chantant. Cette mise en valeur coïncide avec l'activité de l'imagination qui touche à son zénith dans ce ton. A cette activité intense correspond également un aspect rythmique: 6/8 chaînes métriques fonctionnent dans le 2^e ton et lui donnent une couleur rythmique intense. La domination de la série (D) dans le tissu rythmique du 3^e ton, exprime une émotion qui se tranquillise, correspondant à la domination de la pensée.


Au débit rapide des mesures rythmiques juxtaposées dans le 2^e mouvement du 1^{er} ton correspond une acuité que la voyelle [i] reflète, voyelle répétée (15 fois) dans ce 2^e mouvement, tandis que sa fréquence ne dépasse pas (11 fois) dans le 1^e mouvement.

La rime finale en [bi] signifiant «en moi» s'harmonise avec la concentration du poète sur lui-même que le champ sémantique exprime, surtout dans les 2 derniers tons. Internes ou externes les 3 rimes en [in] en [un] servent à cimenter les deux vers du 1^{er} mouvement, et contribuent ainsi à l'expression d'un seul thème. Signifiant «ma porte» la rime [babi] s'harmonise avec l'idée d'une délivrance représentant le motif essentiel de la création.

A l'aspect prosaïque caractérisant la syntaxe du vers (n° 3) correspond le tempo le plus rapide dans son cadre tonal.

Dans le vers (n° 11), une mesure rythmique coïncide avec une autre métrique, formant ainsi un écart qui lui permet de mettre en relief le syntagme (*wa qaṣī dī*) dont l'importance thématique est considérable. Le vocatif du vers (n° 7) n'est qu'une figure de discours unique dans le poème qui s'harmonise avec l'unicité qui marque son identité au niveau des coupes et des mesures rythmiques.

Dans trois vers la correspondance apparaît si intense qu'elle se transforme en harmonie totale. Le parallélisme syntaxique marquant le 1^{er} mouvement du 1^{er} ton correspond au parallélisme des mesures rythmiques, surtout dans les deux premiers énoncés du vers (n° 2) où la mesure quantitative, la mesure rythmique, et le parallélisme syntaxique coïncident en accentuant ainsi l'acuité du message, et douant le vers d'un écart qui le caractérise au niveau du tempo et de la distribution métrique: ce vers — nous l'avons vu — jouit au niveau du tempo, de la durée la plus longue par rapport aux autres vers et

* Cf. *supra*, pp. 32-33. acquiert de ce caractère une valeur poétique; d'une tonalité grave * mise en relief par les deux vers embrassant qui sont égaux au niveau de cette tonalité; d'un chant * mis en relief par une brusque chute du 1^{er} vers figurant dans le 4^e degré, et par une remontée progressive jusqu'au vers (n° 5) débutant le 2^e ton. Au niveau de la métrique, 4/5 mesures composant ce vers (n° 2), le mettent ainsi en relief et le douent d'une acuité qui ne tardera pas à être atténuée au 2^e hémistiche du fait qu'il est ménagé par le chaîne (C) marquée par la reprise du chaînon  fermant également le 1^{er} h. C'est une atténuation qui se reflète syntaxiquement à l'usage d'un énoncé plus long que les trois premiers composant sa charpente.

* *Ibid.*, pp. 33-34.

A ce niveau de cohérence le vers (n° 6) est plus important. Là, la série (F), unique dans la grille métrique du texte, représente un écart correspondant, au niveau récitatif, au caractère plat de la succession des coupes suivant le schéma / / // unique dans le 1^{er} mouvement du 2^{ème} ton. Cet aspect correspond également à l'écart syntaxique dont jouit ce vers et est représenté par l'usage du pronom unique «tu» se rapportant à un lecteur. A ce relief métrique, récitatif et syntaxique, correspond un caractère saillant au niveau du tempo. Dans son cadre * , ce vers occupe, au niveau de la durée, le 1^{er} degré; il est le plus lent parmi les vers composant le 2^e ton; quant au niveau de la variation du chant, il est le mieux valorisé * dans le texte; il est le premier à être marqué par une totalité aigue.

* *Ibid.*, p. 31.

* Cf. *supra*, p. 33.

Une importance, au niveau du déroulement est à signaler. En effet, le schéma d'une série plate met en relief les 3 vers (n° 6), (n° 8), et (n° 9). Il se caractérise par un débit dont les deux mesures embrassantes sont les plus riches en syllabes. Ainsi les deux vers (n° 6) et (n° 9) se correspondent-ils parfaitement sous forme de 9/7/8, liant de la sorte, les deux mouvements du 2^e ton et renforçant l'unité syntaxique par laquelle chacun se distingue.

Encerclé par les vers à rejet, le vers (n° 8) prend un relief accentuant d'autres procédés; d'où un régime spécial dont il jouit dans la toile du message, et qui le marque d'une agitation maximale. L'usage de la série métrique (G) dans le 1^{er} h., et qui est unique dans le grille du discours lui accorde un écart accentué par l'usage également unique de la série (H) dans le 2^e h. La coexistence de ces deux chaînes doue le vers d'une variation spécifique: tous les 5 chaînons y opèrent en lui offrant un écart différencié de tous les autres vers.

Au niveau récitatif, il a d'une part un rapport similaire avec le vers (n° 9) selon le schéma / // // en correspondance avec le thème que les deux vers expriment, à savoir la beauté formelle de l'objet agressé. D'autre part, il se soude fortement au vers (n° 7); car les deux mots-rimes (a'rābī), ('atrābī) leur assurent une rime léonine extrêmement riche qui représente pour l'oreille un écart dans l'espace-poème, une homophonie presque parfaite indiquant une recherche voulue.

A ce caractère rythmique du vers (n° 8) correspond un aspect syntaxique: la forme anomalique (**tubdī**) utilisée au lieu de la forme codifiée (**tubdīna**) assure un des aspects de ce caractère. Il en va de même pour l'article défini du lexème (as sam^o); il jouit en effet d'une valeur esthétique relevant d'une interprétation double qui situe les poèmes décrits non moins au niveau possessif du sujet parlant qu'en dehors de toutes limites personnelles.

Métrique, récitatif ou syntaxique, l'écart s'harmonise avec l'usage d'une image irra-

tionnelle évocatrice, fondée, à la Baudelaire, sur la correspondance de sens, apparaissant comme un ton déconcertant dans le tissu de l'image filée.

Bref, avec ce vers, l'activité créatrice de cohérence parvient à son zénith, d'où la séduction puissante qu'il exerce.

*
FAHD AKKAM

Docteur d'Etat (Paris III)