

L'évolution de la métrique dans la poésie arabe contemporaine. L'exemple d'Adonis

تطوّر عروض الشعر العربي المعاصر (أدونيس نموذجاً)

The evolution of metrics in contemporary Arabic poetry. The example of Adonis

Salam Diab Durantou



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/beo/188>

DOI : 10.4000/beo.188

ISBN : 978-2-35159-318-9

ISSN : 2077-4079

Éditeur

Presses de l'Institut français du Proche-Orient

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2010

Pagination : 61-75

ISBN : 978-2-35159-170-3

ISSN : 0253-1623

Référence électronique

Salam Diab Durantou, « L'évolution de la métrique dans la poésie arabe contemporaine. L'exemple d'Adonis », *Bulletin d'études orientales* [En ligne], Tome LIX | octobre 2010, mis en ligne le 01 octobre 2011, consulté le 02 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/beo/188> ; DOI : 10.4000/beo.188

L'ÉVOLUTION DE LA MÉTRIQUE DANS LA POÉSIE ARABE CONTEMPORAINE : *L'exemple d'Adonis*¹

Salam DIAB DURANTON

École Normale Supérieure (Lyon)

Depuis une cinquantaine d'années, la poésie arabe a connu une série de mutations qui l'ont conduite de la métrique traditionnelle au vers dit libre et au poème en prose. Cette métamorphose progressive s'observe tout particulièrement dans l'œuvre d'Adonis. Si son vocabulaire demeure tributaire de la langue classique, sa métrique s'est détachée progressivement du vers traditionnel pour expérimenter des formes très originales. Cette évolution toute personnelle, n'en a pas moins été sensible à l'air du temps, c'est-à-dire aux transformations de la poésie arabe moderne dans son ensemble. On constate en effet une profonde similitude entre le parcours personnel d'Adonis et celui des autres poètes, ses contemporains, particulièrement en ce qui concerne la métrique. On n'oubliera pas d'ailleurs que, très tôt, Adonis a été considéré comme un des chefs de file de l'école poétique moderne. Étudier l'évolution de la métrique contemporaine à travers l'œuvre d'Adonis paraît donc s'imposer. Certes, cette évolution a déjà pu être étudiée d'une manière générale, mais ses derniers développements n'ont pas encore fait l'objet d'une analyse approfondie, et c'est ce à quoi nous nous attacherons dans cet article.

Les principales étapes de l'évolution des formes poétiques chez Adonis

L'édition des œuvres complètes d'Adonis, couvrant une période qui va de 1949 à 1993, constituera notre corpus (Adonis 1996a, 1996b et 1996c). La disposition des poèmes à l'intérieur de ces trois volumes est déjà en soi significative pour notre propos. Dans un avertissement liminaire, l'auteur précise en effet avoir renoncé à une présentation chronologique de ses œuvres « pour une meilleure succession de la construction et du rythme » (وفاءً لتتابع البنية والإيقاع). Il privilégie une répartition très personnelle, rangeant son œuvre selon des critères de forme : poèmes courts, poèmes longs et textes sans mesure :

« J'ai choisi, dit-il, de publier mes travaux poétiques selon un classement différent : un volume pour les poèmes courts, un autre pour les poèmes longs. Les textes sans mesure sont [rassemblés] dans un volume à part. Ce classement renonce à l'ordre chronologique pour mettre en valeur la structure et le rythme. Il favorise le contexte formaliste-artistique

1. Je tiens à adresser tous mes remerciements à Georges Bohas pour son aide précieuse à l'élaboration de cette contribution.

sur lequel se fonde le texte, au détriment de l'ordre chronologique de rédaction ou de publication des textes. Ainsi, cette édition rompt totalement avec toutes les autres éditions de ces œuvres, et les rend caduques. C'est la seule qu'il faut adopter². »

Il est ainsi hors de doute qu'Adonis lui-même considère cet aspect technique de sa poésie comme essentiel puisque c'est en fonction de cela qu'il organise sa production poétique. Le critère formel étant ainsi privilégié par l'auteur lui-même, notre approche s'en trouve confortée. Pour aller dans le même sens que le poète, nous ne traiterons pas chaque volume séparément. Les deux premiers seront étudiés conjointement. Nous verrons ensuite à part le troisième, consacré aux « textes sans mesure », afin d'y vérifier s'il est bien vrai, comme il est dit, qu'il s'y est affranchi de toute mesure. Puis, en fonction des résultats, nous verrons s'il y a lieu de le mettre ou non en lien avec les deux premiers.

1944-1955

Comme ses contemporains, Adonis oscille durant cette période entre respect de la métrique traditionnelle et volonté de changement, encore timide mais constant et créatif. Le premier poème, intitulé *Qālati l-ard* (قلت الأرض) et daté de 1949-1950, en porte témoignage. Il s'agit d'un texte tout à fait classique en termes de métrique, puisqu'il est composé suivant le mètre *ḥafīf* (l'usage de ce mètre en *mašṭūr* n'existe pas en poésie classique³) (Adonis, 1996a : 23) :

mā 'alay-nā qahru ṣ-ṣi'ābi wa-lākinna
 - [U -] - / - [- U] - / U [U -] - / U
'alay-nā 'an naqhara l-mustahīlā
 [U -] - / - [- U] - / - [U -] - /

La nouveauté, dans ce poème, est la disposition des hémistiches l'un sous l'autre. Il suffit de reprendre la disposition classique pour retrouver une rime unique par strophe en plus des cas de *tadwīr* classique⁴ :

ما علينا فهر الصعاب، ولكنك	من علينا أن نقهر المستحيلا
نحن تاريخنا ونحن ليالٍ	ضحكت في يمينه إزميلا
فجر الكبر في جوانحننا زيد	تأ وألقى جراحنا قنديلا
همنا أن نمزق الحجب السو	د ضياءً، ونكشف المجهولا
كثفتنا الحياة حتى كأننا	ألف جيل منها يعانق جيلا

2. آثرت أن أنشر أعمالها الشعرية بترتيب آخر : القصائد القصيرة في مجلد، والقصائد الطويلة في مجلد، والنصوص غير الموزونة في مجلد. يتخلل هذا الترتيب عن التتابع الزمني، وفاءً لتتابع البنية والإيقاع. إنه ترتيب ينحاز إلى السياق التشكيلي - الفني الذي يتأسس فيه النص، وليس إلى تسلسل زمن كتابته أو نشره. هكذا تقطع هذه الطبعة كلياً مع الطبقات السابقة من هذه الأعمال، إضافة إلى أنها تنسخها. وهي إذن، المعتمدة، وحدها.

3. Voir Fāhūrī (1981 : 43).

4. Le *tadwīr* classique consiste en la distribution d'un seul **mot** sur deux **hémistiches**. Alors que le rejet métrique (RM), courant en poésie moderne, est la distribution d'un seul **pied** sur deux **vers**.

Voyons un autre exemple tiré du même poème (Adonis, 1996a : 15) :

biya ġū'un 'ilā l-ġamāli wa-min ṣadriya
 U [U -] - / U [- U] - / U [U -] - / U [U
kāna l-hawā wa-kāna l-ġamālu
 -] - / U [- U] - / - [U -] - //

La configuration est rigoureusement identique à celle de l'exemple précédent. Si on redistribue les hémistiches, on retrouve un vers classique (également de mètre *ḥafif*), un *tadwīr*⁵ et une rime unique :

قالت الأرض في جذوري آبا دُ حنين، وكل نبضي سؤال
 بي جوع إلى الجمال، ومن صد ري كان الهوى، وكان الجمال

Adonis reprend cette innovation dans d'autres textes, comme dans ce passage tiré du poème « *ḥulum* » (Adonis, 1996a : 65) :

fī muḡḡatī taḡyā ma'ī qiṣṣatun
 - - [U -] / - - [U -] / - U - /
'awwalu-hā 'ab'adu min 'an yabīn
 - U [U -] / - U [U -] / - U - /
'aš-šumu fī-hā min rubā mawṭinī
 - U [U -] / - - [U -] / - U - /
rā'ihata t-tuffāḡi wa l-yāsamīn
 - U [U -] / - - [U -] / - U - /

Ces vers ne sauraient être assignés au mètre *sarī maštūr*, car dans le *maštūr*, les vers/hémistiches riment. Mais si on rétablit l'ordre linéaire classique, on retrouve un *sarī* entier manifestant une rime unique :

في مهجتي تحيا معي قصة أولها أبعد من أن يبين
 أشم فيها من ربي موطني رائحة التفاح والياسمين
 كأنما حروفها فجرت من جبل صخر وماء معين

Cependant, une autre nouveauté est ici le rappel de la rime à la fin de chacune des deux strophes (le poème n'en compte que deux) et l'irrégularité de la distribution des pieds :

يا قصة تسير بي دربها إلى فضاء الزمن الأول
 ما أنت إلا حلم مبدع للزمن المقبل **2 pieds**
 تهدر في صدري أسراره يبين لي فيه الذي لا يبين

5. Le *tadwīr* est très fréquent dans ce mètre. Voir Fāḡūrī (1981 : 46).

En voici encore un exemple (Adonis, 1996a : 124) :

fī l-qadami l-ḥāfiyati ṣ-ṣaġīrah
 - U [U -] / - U [U -] / U - - /
ḥamsu masāmīri wa-raqṣatāni
 - U [U -] / - U [U -] / U - - /
wa-d-darbu šubbākun ‘alā ġazīrah
 - - [U -] / - - [U -] / U - - /
ḥudūdu-hā l-ġirāḥu wa-l-‘aġānī
 U - [U -] / U - [U -] / U - - /

Là aussi, ces vers peuvent s’analyser comme un *raġaz* dont les hémistiches sont disposés l’un sous l’autre, comme dans le *mašṭūr* classique, mais sans rime unique. Il suffit de rétablir la disposition en deux hémistiches pour obtenir un *raġaz* classique avec une rime unique :

في القدم الحافية الصغيرة خمس مسامير ورقصتان
 والدرب شبك على جزيرة حدودها الجراح والأغاني

Voici encore quelques vers qui témoignent du poids de l’héritage métrique. Ils sont tirés du poème « *al-mušarradūn* », (Adonis, 1996a : 58) :

šuddū r-riḥāla ‘ilā ba‘īd
 - - [U -] / UU - [U -] /
‘aw fa-skunū ḥiyama l-ġalīdi
 - - [U -] / UU - [U -] / - /
fa-bilādu-kum laysat hunā
 UU - [U -] / - - [U -] /
naḥnu l-laḍīna ‘alā d-dahīli tamarradū
 - - [U -] / UU - [U -] / UU - [U -] /

Ces quatre vers ne présentent aucune difficulté pour ce qui est de la reconnaissance métrique (le pied du *kāmīl*). Tout y suit la tradition métrique, en particulier le caractère long de la dernière syllabe du deuxième vers ⁶. De plus, on peut remarquer la présence d’une syllabe isolée ou orpheline⁷ (marquée en rouge) à la fin du deuxième vers. Elle est orpheline parce qu’on ne peut la rattacher au mètre auquel obéissent les vers. Mais elle est bien attestée, en poésie moderne comme en poésie classique, et est codée sous le nom de *tarfīl*⁸. Voici un autre exemple de cette syllabe orpheline finale, tiré du même poème (Adonis, 1996a : 59) :

6. Rappelons qu’en métrique classique, toute syllabe est longue en fin de vers.

7. Il faut bien entendu minimiser au maximum le recours aux orphelines, sinon toutes les syllabes risquent de l’être.

8. Il s’agit d’une syllabe longue qui vient se rajouter en fin du vers.

min 'arđi-nā ʔala'a n-niđālu
 -- [U -] / UU - [U -] / - /
wa-namā 'alā ašlā'i-nā
 UU - [U -] / -- [U -] /

L'analyse est strictement la même que dans l'exemple précédent. Il est important d'observer qu'en dehors de quelques rejets métriques, les syllabes finales sont toujours considérées, chez Adonis, comme longues, conformément à la métrique classique, ce qui pourrait constituer un point de divergence avec certains de ses contemporains⁹. Ceci est d'autant plus vrai qu'on retrouve la même tendance dans la quasi-majorité de ses poèmes, malgré toutes les innovations audacieuses qu'il mettra plus tard en œuvre. On pourrait donc considérer ce procédé comme une **constante** de sa poésie. En voici un exemple tiré du poème « *Ḥubb* » (Adonis, 1996a : 37) :

yuḥibbu-nī ʔ-ṭarīqu wa-l-baytu
 U - [U -] / U - [U -] / - - /
wa-ğarratun fī l-bayti ḥamrā'u
 U - [U -] / - - [U -] / - - /
ya'saqa-hā l-mā'u
 - U [U -] / - - /

On reconnaît ici le mètre *sarī* avec un nombre variable de pieds (2 ou 3), ce qui n'est évidemment pas classique. Toutes les syllabes finales sont considérées comme longues. On pourrait en multiplier les exemples à l'infini, y compris dans le troisième volume, l'attachement à ce phénomène demeurant constant. Au terme de cette étape, on peut conclure que la métrique classique reste la référence absolue dans la poésie d'Adonis de ces années-là et que, par voie de conséquence, les innovations demeurent timides.

1955-1960

Durant cette période, la recherche métrique s'effectue encore dans le cadre de l'héritage classique, du moins à lire ces deux volumes. On peut y découvrir, dans un même poème, d'une part, un mélange de mètres¹⁰ et, d'autre part, des syllabes orphelines. Prenons le poème « *'awrāq fī r-rīḥ* » (Adonis, 1996a : 99) :

qāla ḥatwī wa-raddadat 'ab'ādī
 - [U -] - / U [- U] - / - - -
qad takūnu l-ḥayātu 'adyaqa min ʔaqbin ṣağīrin fī kawmatin min ramādi
 - [U -] - / U [- U] - / U [U -] - / S / - [U -] - / - [- U] - / - [U -] - /

Ces deux vers appartiennent bel et bien au mètre *ḥafīf*. Le premier est *mašṭūr*, ce qui n'est pas classique, alors que le second, si l'on compte bien le nombre des pieds, est la somme des deux hémistiches, c'est-à-dire la parfaite représentation d'un vers classique de

9. Voir G. Bohas & S. Diab Duranton (2006).

10. Procédé déjà banalisé par les poètes du *mahğar*.

ḥafīf à six pieds, avec *tadwīr* dans le mot *ṭaqbīn*. Par ailleurs, le dernier pied du premier vers ne doit pas nous induire en erreur. En effet, le poète fait usage d'un procédé métrique très classique qu'on appelle *taš'īt*¹¹ et qui consiste à supprimer la syllabe brève du *watid maǧmū'* du *ḥafīf* « *fā'ilātun* » afin d'obtenir « *fālātun = maf'ūlun* », c'est-à-dire trois syllabes longues (– –) au lieu d'un pied à *watid* médian (– [U –]). Observons maintenant les six vers suivants du même poème :

ka-l-lu'abi
 – U [U –] /
tarkuḍu fī mafāšilī
 – U [U –] / U – [U –] /
kullu riyāḥi t-ta'abi
 – U [U –] / – U [U –] /
hal ruwwi'at min lahabī
 – – [U –] / – U [U –] /
fa-ltaǧa'at li-rīšatī
 – U [U –] / U – [U –] /
wa-ḥtaba'at fī kutubī
 – U [U –] / – U [U –] /

Il n'est pas difficile de constater qu'ils appartiennent au mètre *raǧaz* qu'on aurait pu qualifier de *manhūk* si le premier vers ne comptait qu'un seul pied. Rien donc de nouveau métriquement, si ce n'est la différence du nombre de pieds entre le premier vers et le reste. Voici encore quelques vers tirés du même poème (Adonis, 1996a : 102) :

yabtakirūna l-ḥayāta bi-l-'adadi
 – U [U –] // – U [-U] // – U [U –] //
bi-wāḥidin ǧā'i'in bi-dūni yadi
 U – [U –] // – U [-U] // – U [U –] //
wa-'āḥirin niṣfu-hu mina z-zabadi
 U – [U –] // – U [-U] // – U [U –] //
lā yubdi'u r-ramlu 'ayya 'uǧniyatin
 – – [U –] // – U [-U] // – U [U –] //
walā tuḥissu l-'ašyā'u bi-l-'abadi
 U – [U –] // – – [-U] // – U [U –] //

Pour une meilleure visibilité du parallélisme entre les vers, nous ne retenons que les structures métriques :

– U [U –] // – U [-U] // – U [U –] //
 U – [U –] // – U [-U] // – U [U –] //
 U – [U –] // – U [-U] // – U [U –] //
 – – [U –] // – U [-U] // – U [U –] //
 U – [U –] // – – [-U] // – U [U –] //

11. Voir Fāḥūrī (1981 : 125) et al-Tibrīzī (1969 : 115).

On s'aperçoit d'emblée que le mètre est le *maštūr* du *munsariḥ*¹², à une rime près, ce qui n'est évidemment pas classique¹³, car les seuls *maštūr*, selon la métrique classique, sont le *rajaz* et le *sarī*¹⁴.

Étudions encore quelques vers du même poème (Adonis, 1996a : 113) :

'a-tafhamunī wa-'anā ka-l-ḥayāti 'amīqun ba'īdu
 [U -] U // [U -] U // [U -] - // [U -] U // [U -] - // [U -] - //
 wa-kayfa taḥaqqaqta 'annī 'uḥibbu wa-'annī 'urīdu
 [U -] U // [U -] - // [U -] - // [U -] U // [U -] - // [U -] - //
 wa-fi raġbatī l-ir-riyāḥi maqarrun wa-qatbun
 [U -] - // [U -] - // [U -] U // [U -] - // [U -] - //

Établissons le parallélisme :

[U -] U // [U -] U // [U -] - // [U -] U // [U -] - // [U -] - //
 [U -] U // [U -] - // [U -] - // [U -] U // [U -] - // [U -] - //
 [U -] - // [U -] - // [U -] U // [U -] - // [U -] - //

Il n'y a pas de doute : on retrouve la structure du mètre *mutaqārib*, mais avec une alternance du nombre de pieds.

Trois mètres ont été identifiés dans un même poème : le *raġaz*, le *maštūr* du *sarī* et le *mutaqārib*.

Voici d'autres exemples, tirés cette fois du tome II (Adonis, 1996b : 52). On observe une première innovation qui tient à l'introduction d'une pièce de théâtre dans la poésie. Cette expérience théâtrale se confirmera davantage chez Adonis vers la fin des années soixante. Quoi qu'il en soit, une mosaïque de mètres est aussi observée dans cette pièce, avec une nuance cependant : contrairement aux exemples précédents, où l'ensemble des mètres se trouve à l'intérieur d'un même poème, on rencontre ici un seul type de pied par scène :

fi dāḥilī tatakawwanu
 - - [U -] // UU - [U -] //
 'ašyā'a hāda l-'ālam
 - - [U -] // - - - //
 wa-bi-'adlu'ī tatalawwanu
 UU - [U -] // UU - [U -] //
 wa-bi-ḥātamī
 UU - [U -] //

Nous avons ci-dessus des vers qui pourraient se rattacher au mètre *kāmil*. Ci-dessous, ils comportent des pieds de *ramal* (Adonis, 1996b : 56) :

fi madā ḥadī l-ḥadīqah
 - [U -] - // - [U -] - //

12. Je remercie M. le Professeur Maḥmūd al-Fāḥūrī d'avoir attiré mon attention sur ce point.

13. Voir M. al-Fāḥūrī (1981 : 56).

14. *Ibid.*

'alfu baħrin wa-ħarīqah
 - [U -] - // U [U -] - //
 lam taqul 'anta l-ħaqīqah
 - [U -] - // - [U -] - //

Prenons d'autres exemples qui illustrent bien les différentes possibilités que le poète expérimente en matière de brassage métrique. Sur une disposition graphique qui pourrait faire penser à un mini « *muwaššah* », l'auteur compose quelques vers, tirés du poème « *al'aṭfāl* » (Adonis, 1996a : 123) ¹⁵ :

اللوحه الأولى
 عند بيتنا يطلع النهار
 وجهه طابة في يد الصغار
 'al-lawḥatu l-'ūlā
 -- [U -] // -- //
 'inda bayti-nā yaṭla'u n-nahār
 - [U -] U // - [-U] - // U - //
 waġhu-hu ṭābatun fī yadi ṣ-ṣiġār
 - [U -] // - [U -] // - [U -] // U - //

Ce poème est une vraie mosaïque : trois pieds différents et trois vers, successivement du *sarī* (amputé du premier pied), du *ħafīf* et du *mutadārak*. Le deuxième vers serait un hémistiche cassé en deux avec un pied final composé des deux syllabes (brève et longue) signalées en rouge. Ceci n'est évidemment pas possible en poésie classique.

Cette tendance à mélanger des pieds différents, isolée durant cette période, se confirme plus tard, devient plus complexe et se révèle porteuse d'un phénomène tout à fait nouveau chez Adonis, sur lequel nous reviendrons par la suite.

Il est une dernière innovation, d'ordre linguistique cette fois, que l'on constate dans cette période et à laquelle nous n'avons pas encore fait allusion, qui consiste en l'usage du dialecte. Nous avons relevé sa présence une seule fois dans le premier volume (Adonis, 1996a : 123 et 126), dans le poème signalé ci-dessus. Comme on sait, l'usage du dialecte en poésie, à l'ère du modernisme, était encouragé par les écrivains de l'époque, en particulier dans le cercle des poètes libanais auquel appartenait Adonis. Sur le plan métrique, ces vers en dialecte égyptien et libanais présentent aussi leur originalité, celle de mêler dans chacun des vers deux types de pieds, ceux du *mutadārak* et ceux du *rajaz* (Adonis, 1996a : 123 et 126 respectivement) :

a) minsammī 'ammenā
 -- // -- [U -] //
 llī byēħod 'ammenā
 -- // -- [U -] //

15. Nous avons reproduit la disposition spatiale du poème sur la page.

- b) *yā rourou lawen betrūh*
 -- // - [U -] // -- //
ǧiblī ma'ak ša'feh mne ssamā
 -- [U -] // -- // - [U -] //

En conséquence, on pourrait qualifier cette étape d'un véritable « sas », ou de phase de transition entre la précédente et celle qui va suivre.

Depuis 1960

A partir de cette période, l'emprise de la tradition classique s'estompe au profit d'une modernité de plus en plus affirmée. En effet, l'importance accordée jusque là au mètre va se réduire considérablement, voire disparaître, malgré quelques cas isolés (voir Adonis, 1996a : 317 et 350). Le mètre sera destitué au profit du pied.

En consultant le tome I, on découvre d'emblée des textes¹⁶, au nombre de six, intitulés « مزموور » et émaillés de poèmes, tous courts¹⁷. Comment expliquer la présence de ces textes en prose dans un volume où l'auteur lui-même les qualifie de poèmes versifiés ? Le découpage métrique de quelques lignes de ces textes (Adonis, 1996a : 143) pourrait apporter une esquisse de réponse :

yuqbilu 'a'zala ka-l-ǧābati wa-ka-l-ǧaymi lā yuraddu,
 - U [U -] // U [U -] // - UU [U -] // - [U -] // (U) - U
wa-'amsi ḥamala qārratan wa-naqala l-baḥra min makāni-hi.
 [U -] // UUUU¹⁸ // - [U -] // UU [U -] // - [U -] // U - [U -] //

Tout d'abord, une première remarque s'impose : le mot *qārratan*, qui inclut une syllabe surlongue [cvvc], est parfaitement grammatical, mais il n'apparaît pas en poésie classique¹⁹, sauf dans un seul cas que tous les traités de métrique reprennent, y compris le *Kāfī* d'al-Tibrīzī²⁰ :

لا يجتمع فيه [الشعر] ساكنان إلا في قوافٍ مخصوصة، وربما جاء شاذاً في غير القافية نحو ما أملاه أبو العلاء المعري في هذا المعنى :

فرمن القصاص وكان التقاص حتماً وفرضاً على المسلمينا

Al-Tibrīzī corrige aussitôt :

والروية الجيدة : وكان القصاص، حتى لا يجتمع فيه ساكنان .

16. L'attention doit être portée au fait que l'auteur avait signalé la présence des « textes » uniquement dans le volume 3. On verra par la suite que les textes du volume cité ne sont pas moins versifiés que ceux-là.

17. Il semble s'agir ici d'une allusion aux psaumes de David.

18. Rappelons qu'en poésie, la formation des syllabes s'accompagne de la suppression des frontières entre les mots. Par conséquent, la séquence des quatre brèves, qui pose problème sur le plan phonétique, ne pose pas problème ici.

19. Voir à ce sujet Bohas (1979).

20. Al-Tibrīzī (1969 : 18).

Par conséquent, on peut considérer la présence de cette syllabe comme étant un phénomène tout à fait nouveau en poésie moderne.

Par ailleurs, la succession de quatre syllabes brèves (UUUU), signalées en rouge, est le résultat de la présence d'une diérèse (une syllabe longue est transformée en deux brèves) libre par opposition à la diérèse classique qui ne peut opérer qu'en présence d'une longue contigüe. Le pied devait être : UU -. La syllabe longue du *watid* a été scindée en deux brèves, ce qui a donné une suite de quatre brèves : UUUU.

D'autres syllabes brèves, signalées en rouge, dénotent la présence de diérèses libres. Le bleu souligne la présence d'une syllabe orpheline. Naturellement, la possibilité de ramener ces deux lignes à un mètre est totalement exclue. En revanche, on pourrait aisément parler d'un pied à *watid* final qui constitue le point de repère pour une segmentation métrique juste.

La réponse adéquate à notre interrogation est qu'il ne s'agit aucunement de prose sans mesure. Bien au contraire, nous avons pu sans peine mettre en évidence la présence de cette mesure.

Pour étayer ces propos, analysons les lignes suivantes (Adonis, 1996a : 143) :

Wa-l-hīratu waṭānu-hu lākinna-hu malī'un bi-l-'uyūni
 - [- U] U // UU [U -] - // - [U -] U // - - - // U [- U] RM
yur'ibu wa-yun'īšu
 - // UU [U -] UU //

Ici aussi, il s'agit d'un cas de diérèse libre. Notons tout d'abord le rejet métrique qui a lieu entre les deux lignes ; autrement dit la syllabe en fin de vers est considérée, ici, en fonction de son statut phonologique de brève. De même, nous ne pouvons pas parler en terme de mètre (même si le début fait penser à un *muḡtatt*) mais d'un pied à *watid* médian.

Tout cela confirme la proposition précédente: il y a bien de la mesure dans ces lignes. Donnons encore quelques exemples tirés d'autres «psaumes» (Adonis, 1996a : 167) :

'aḥmilu hāwiyatī wa-'amšī. 'aṭmusu d-durūba llatī tatanāhā ;
 - (U) [U -] UU // - [U -] - // - [U -] U // - [- U] - // U [U -] - //
'aftaḥu d-durūba ṭ-ṭawīlata ka-l-hawā'i wa-t-turābi.
 - [U -] U // - [- U] - // U [U -] U // - [U -] U // - - //

Ici non plus, ce n'est ni du *ramal*, ni du *ḥafīf*, mais plutôt un pied à *watid* médian pour lequel il a fallu isoler la syllabe signalée en bleu et lui donner le statut d'orpheline. A signaler, en rouge, dans le premier pied aussi, la diérèse libre.

Toutefois, si ces exemples nous permettent de prouver qu'il y a de la mesure dans ces lignes, leur *watid* médian devient en quelque sorte une « monnaie rare », puisqu'il est désormais rarissime d'en trouver dans la poésie contemporaine d'Adonis. Sa métrique révèle une consécration du *watid* final et *maḡmū'*. Ces propriétés deviennent une constante de sa poésie, comme on peut encore le voir dans l'exemple suivant (Adonis, 1996b : 114) :

'a'tinī 'an 'ukāšifa hādi l-'asāfira hāda l-ğamād
 - [U -] // - [U -] // U [U -] // - [U -] // - [U -] // - [U -] //
 'a'tinī 'an 'akūna l-ḥasā wa-l-ḥarīrā
 - [U -] // - [U -] // - [U -] // - [U -] // -
 fī zamani l-laylaki wa-s-sunūnū wa-n-nawrasi l-'āšiqi wa-l-'a'yād
 - U [U -] // - U [U -] // U - - // - - [U -] // - U [U -] // - - //
 ġi'tu 'ilā bağdād
 - U [U -] // - -
 'alā biṣātin ġāmiḥin wadī'
 U - [U -] // - - [U -] // [U -] //

Notons avant tout la présence d'une synérèse (deux syllabes brèves qui deviennent une longue) qui est signalée en rouge. Il s'agit du troisième pied de la troisième ligne (U - -). La représentation abstraite du pied ne saurait être que : U U [U -]. Les deux brèves se sont réalisées en une longue pour donner un pied U - -.

Ces lignes confirment également la place fondamentale acquise par le pied, avec le libre choix du nombre des variables : ici, une ou deux. De plus, on peut noter une tendance à utiliser majoritairement des pieds à *watid* final et *mağmū'*, ce qui réduit considérablement le caractère imprévisible de la métrique d'Adonis.

Voyons un des derniers poèmes (Adonis, 1996b : 411), écrit en 1993, qui est la meilleure illustration de ce nouveau procédé :

mamzūğan
 - - - //
 bi-l-'anqādi bi-kulli ġubārin mantūran
 - - // - U [U -] // U [U -] // - - // - -
 fī kawnin yatafattatu bayna yadayya 'u'āniqu yawmī 'amšī wa-'arā ġasadī ḥalfī
 - - // - U [U -] // U [U -] // U [U -] // U [U -] // U [U -] // - - // - U [U -] // U [U -] // - - //

L'exemple est tout à fait caractéristique de la nouvelle métrique d'Adonis, qui consiste à recourir à des pieds formés d'un *watid* final précédé d'une ou deux variables. Rappelons que si le nombre des variables peut être différent d'un pied à l'autre, la place de ces variables est constante, c'est-à-dire avant le *watid*.

Avouons qu'avant de procéder à cette analyse métrique, nous nous attendions à trouver une multitude de possibilités de combinaison : [U -] x²¹, x [U -], [U -] x x, x x [U -], x [U -] x, x x et x x x. Au lieu de cela, la possibilité métrique dominante dans la poésie d'Adonis est la suivante :

(x) x [U -]

Comme on peut donc le constater, l'évolution métrique chez Adonis tend vers la simplicité. La démarche choisie par le poète pour en arriver là semble quelque peu tâtonnante et progressive. En voulant s'émanciper de la métrique classique, Adonis s'est débarrassé peu à peu du carcan de cette dernière, en privilégiant le pied. Mais pourquoi

21. x symbolise la position variable, qui peut être indifféremment réalisée comme une syllabe brève ou longue.

avec un *watid* final ? C'est peut-être là la part du hasard dans cette évolution métrique, à moins que cette dominante ne soit due à la structure morphologique de la langue elle-même.

Volume III

Rappelons que nous avons opté pour une étude isolée de ce volume, avec pour objectif de vérifier, comme en avait prévenu l'auteur dans son avertissement, l'absence de mesure dans ces textes, et de voir si cela pourrait justifier la nouvelle répartition. Dans cette optique, nous allons étudier quelques exemples représentatifs. Le premier texte choisi date de 1958. En voici deux lignes (Adonis, 1996c :15) :

lissā 'āti hāribatan ka-muḥmali t-talḡi, lil-'umri muḡannaḡan bil-qašši, tatamazzaqu l-ḡayātu,
 - - // -[U -] // U[U -] // U -[U -] // -[U -] // - U[U -] // (U) - - - // UU [U -] // U - [U -] // U
wa-tašīru ḡurūfan'uḡrā.
 U [U -] // U [U -] // - - - //

Rappelons d'abord qu'en utilisant la couleur rouge, nous indiquons la présence d'une synérèse libre et par le bleu, la syllabe orpheline. L'analyse métrique de ces lignes conforte la formulation proposée à la fin de la première partie, à savoir la récurrence dans la métrique d'Adonis du pied composé d'un *watid* précédé d'une ou de deux variables.

Analysons l'exemple suivant, qui appartient à la même période (Adonis, 1996c : 29) :

dāhilun taḡta šāšati n-nubū'ati ma'ḡūḡun bi-r-ramli - yā raḡul ²² *! qul lanā 'āyatan ta'tī..*
 - [U -] // - [U -] // U - [U -] // U [U -] // - - // - - // U - [U -] // - [U -] // - [U -] // - - //

Comme on peut le constater, il s'agit principalement d'un pied à *watid* final avec alternance d'une ou de deux variables et trois synérèses (en rouge).

Voici un autre exemple (Adonis, 1996c : 60), bien plus surprenant que le premier. Il est daté de 1962 :

ḡasadu š-šā'iri
 U [U -] // - [U -] //
ḡasadu t-tifli wa-l-ḡurāb
 U [U -] // - [U -] // U - //
ḡasadun fī l-kitāb
 U [U -] // - [U -] //
fī hašīm s-satā'iri fī l-bābi fī l-ḡaḡari s-sāhiri
 - [U -] // - [U -] // U [U -] // - [U -] // U [U -] // U [U -] //

Il ne fait aucun doute qu'il y a de la mesure dans ces lignes, malgré la présence de ce pied final signalé en rouge. Donnons encore un exemple (Adonis, 1996c :129), daté de 1971 :

22. En respectant les règles pausales de lecture.

bayna wağhin yamīlu' ilā l-māriğwānā taħmilu-hū šāšatu l-layl,
 - U - // - U - // U U - // - - // - - - // U U - // - U - // -
wa-wağhin yamīlu ilā l-'ēybī'em taħmilu-hū šamsūn bāridah
 U - // - U - // U U - // - - // - - // U U - // - - // - U - //

Dans ces lignes, nous mettons en évidence la présence d'une structure métrique, constituée de pieds à *watid* final précédé d'une variable (x [U -]), avec occurrence de plusieurs synérèses signalées en rouge. En voici encore un autre exemple (Adonis, 1996c : 414), daté de 1973-1975 :

- 1) *wazamamtu nafsī* UU - [U -] // - //
- 2) *waširtu 'aḥsana* U - [U -] // U [U RM
- 3) *ḥiṣnin* -] // - //
- 4) *baynī wabayna...* - - [U -] // - //

Tout d'abord, on peut remarquer les orphelines finales classiques à la fin des lignes 1, 3 et 4. Ensuite, c'est au nom du parallélisme entre ces vers qu'on peut appliquer la diérèse libre pour constater un rejet métrique entre les lignes 2 et 3.

Voici encore d'autres vers, écrits en 1988 (Adonis, 1996c : 420) :

'al-makānu laylatu l-qadri - [U -] U // - [U -] - // U RM
'asāfilu muṭqalatun bi-l-'a'ālī [U -] U // U [- U] U // - [- U] - // - //

Notre découpage met en évidence la présence d'un pied à *watid* médian, avec un rejet métrique entre les deux lignes, et une orpheline finale en deuxième ligne.

Citons enfin un dernier exemple²³ (Adonis, 1996c : 478), écrit en 1983²⁴ :

<i>šan'ā'u, 'āḥuḍu-ki bayna ḍirā'ayya</i>	<i>namsī ma'a riğālin yarfa'ūna-n</i>
- - [U -] // UU [U -] // U [U -] // - [U	-] // - UU [U -] // - - [U -] // - RM
<i>nahāra miḥallata 'aḥzānin</i>	<i>ma'a nisā'in yaḥmilna 'alā 'aktāfi-hinna</i>
[U -] // U [U -] // U [U -] // - - //	UU [U -] // - - // - U [U -] // - - [U -] // U RM
<i>humūman bi-lawni z-zabībi</i>	<i>wa-laysa li-'aqdāmi-hinna 'illā šahwatun wāḥidatun :</i>
[U -] // - [U -] // - [U -] // U	[U -] // U [U -] // - [U -] // U - - // - [U -] // - [U -] //
<i>'an tuqabbila-hā r-rīḥ</i>	
- [U -] // U [U -] // - //	

Là encore, il s'agit d'un pied à *watid* final précédé d'une ou deux variables. La possibilité de diérèse libre (les syllabes soulignées) peut être réalisée, une synérèse en troisième ligne (en rouge), deux rejets métriques, entre la deuxième ligne et la troisième, et enfin une orpheline finale.

23. Nous reproduisons la disposition des lignes telle qu'elle se présente dans la version imprimée.

24. Si l'on compare la date de cet exemple avec celle du précédent, on constate que, même à l'intérieur de ce volume, les textes ne suivent pas un ordre chronologique.

On pourrait multiplier les exemples sans changer la donne : on retrouve le même phénomène dans la majorité des textes présents dans ce volume. Aussi longue et prosaïque que la ligne puisse apparaître, la mesure demeure omniprésente. Par conséquent, et sans la moindre hésitation, on peut lier métriquement les trois volumes ensemble et leur appliquer la même approche.

On pourrait donc légitimement s'interroger sur la définition que l'auteur a donnée, dans son avertissement, du caractère non mesuré (نصوص غير موزونة) de ce volume. Serait-ce pour une meilleure visibilité de cette distribution artistique (السياق التشكيلي) pour laquelle l'auteur a choisi de revoir le classement de l'intégralité de sa production poétique ? En effet, la première chose qui frappe dans ce volume est le fait que l'innovation réside principalement dans l'éclatement spatial de la phrase poétique. Sa distribution sur la page connaît une véritable révolution, qui tranche vigoureusement avec l'écriture classique en matière poétique. Notons tout de même que cette révolution semble s'inspirer abondamment de Mallarmé et d'Apollinaire.

On peut dire qu'Adonis propose une peinture par le moyen du langage. Tout d'abord en variant la taille de certains mots à l'intérieur du même texte (Adonis, 1996c : 419-470), ou grâce aux différents espaces laissés entre les mots, ou encore à travers une distribution verticale (entre autres, Adonis, 1996c : 246, 247). Parfois en introduisant des formes géométriques dans lesquelles des mots sont insérés (Adonis, 1996c : 251) ou des formes tout simplement dessinées (Adonis, 1996c : 565, 566). Une distribution au sens artistique du terme qui sert, comme le dit l'auteur lui-même dans son avertissement, le côté du « التشكيلي الفني ».

En parallèle, on peut également trouver dans le corps du texte des citations de personnalités littéraires médiévales, comme al-Mutannabī, ou religieuses, comme le deuxième calife bien guidé (Adonis, 1996c : 454), ou mystiques encore, comme Ibn 'Arabī (Adonis, 1996c : 459), ou, enfin, des sources littéraires, comme le *Lisān al-'arab* (Adonis, 1996c : 442). Plus frappante encore est l'insertion de caractères latins dans le texte arabe (Adonis, 1996c : 117).

L'auteur paraît attacher une importance primordiale à ces tentatives de disposition dans l'espace. Elles priment sur l'intérêt qu'il portait, à ses débuts, à l'innovation métrique. Visiblement très séduit par ce côté visuel, il se détourne, semble-t-il, de la création métrique et revoit en conséquence la disposition de l'ensemble de sa production poétique. Mais doit-on pour autant conclure à une absence de métrique ? Bien au contraire. Il y a de la mesure dans chacun de ces poèmes, même si le poète n'en est peut-être pas conscient.

Conclusion

Au terme de cette étude, que peut-on conclure à propos de celui qui fut le chef de file de toute une génération de poètes et, par conséquent, son expression la plus représentative ? La première moitié du vingtième siècle a été une période de gestation dans le domaine de la métrique. Toutes sortes d'expériences ont été tentées, au point que, contrairement à ce qui s'est passé pour la métrique classique qui se signale par sa stabilité, la poésie moderne s'est transformée en un vrai laboratoire. On s'est assigné pour objectif d'adapter la tradition métrique à une phrase poétique nouvelle, nourrie d'influences occidentales et soucieuse

de rendre compte du monde moderne. À des préoccupations nouvelles nées des profonds changements géopolitiques que connaissait la région paraissaient devoir correspondre de grandes mutations dans les autres domaines de la vie intellectuelle. Un besoin urgent se faisait sentir de moderniser le « moule » technique dans lequel devrait se couler cette nouvelle poésie.

Pour le dire autrement, la langue a été soumise à des expériences métriques variées. On est passé du vers classique à deux hémistiches et rime unique, au vers contenant un nombre variable de pieds, au vers pourvu de pieds dissemblables, voire au calligramme, à l'éclatement spatial de la phrase sur la page. Il a fallu tous ces tâtonnements avant d'arriver à une mesure autre, susceptible d'entrer en harmonie avec la pensée poétique nouvelle, expression d'une société en perpétuelle mutation, sans que, pour autant, cette forme se soit totalement émancipée de la métrique « mère ». Les éléments fondateurs de la métrique *halīlienne* (le *watid*, le pied) sont toujours présents. Mais Adonis a simplifié considérablement leur disposition et la hiérarchie qui lie les uns aux autres. Désormais, elle ne s'inscrit plus dans un mètre, mais s'ordonne autour d'un type de pied.

La problématique d'Adonis, qui est celle de toute sa génération, a laissé perplexe la critique littéraire traditionnelle, qui ne sait trop comment la définir. Comment en effet qualifier cette nouvelle poésie ? Comme on voulait à tout prix la rattacher à la métrique classique, les définitions abondent : *al-muṭlaq*, *al-ğadīd*, *al-ḥurr*, *al-ḥadīt*, *šī'r al-tafīla*, *al-šī'r al-manṭūr*, etc. S'il y a divergence dans les termes, un consensus existe sur le fait qu'aucun d'eux n'est totalement approprié. Une chose est sûre : la terminologie de la métrique classique n'est plus adaptée pour rendre compte de cette situation nouvelle. Il est donc nécessaire d'adopter d'autres modèles, faute de quoi la liste des attributs risque de continuer à s'allonger sans profit véritable et sans permettre de mieux décrire le phénomène.

RÉFÉRENCES

- ADONIS, 1996a : *Al-'a'māl al-šī'riyyah*, volume 1 (*Ağānī Mihyār al-dimašqī wa-qaṣā'id 'uḥrā*), Damas, Dār al-madā li-l-ṭaqāfa wa-l-našr, 1996.
- ADONIS, 1996b : *Al-'a'māl al-šī'riyyah*, vol. 2 (*Hāda huwa ismī wa-qaṣā'id 'uḥrā*), Damas, Dār al-madā li-l-ṭaqāfa wa-l-našr, 1996.
- ADONIS, 1996c : *Al-'a'māl al-šī'riyyah*, vol. 3 (*Mufrad bi-šī'gati al-ğam'i wa-qaṣā'id 'uḥrā*), Damas, Dār al-madā li-l-ṭaqāfa wa-l-našr, 1996.
- BOHAS, Georges, 1979 : « Métrique et Grammaire », *Analyses, Théories*, n°2/3, p. 145-156.
- BOHAS, Georges & Salam DIAB-DURANTON, 2006 : « Le statut de la syllable finale en poésie arabe moderne », *Bulletin d'études orientales* 56, p. 96-105.
- BOHAS, Georges & Djamel Eddine KOULOUGHLI, 2000 : « Towards a Systematic Corpus Analysis of Arabic Poetry », *Belgian Journal of Linguistics*, n°15, p.103-112.
- BOHAS, Georges & Bruno PAOLI, 1997 : *Aspects formels de la poésie arabe*, Toulouse, AMAM.
- FĀḤŪRĪ, Maḥmūd, 1981 : *Mūsīqā al-šī'r al-'arabī*, Alep, Presses universitaires d'Alep.
- TIBRĪZĪ, al-Ḥaṭīb al- : *Kitāb al-Kāfī fī al-'arūḍi wa-l-qawāfī*, Le Caire, Dār al-kitāb al-'arabī li-l-ṭibā'a wa-l-našr, 1969.