

PARALLELISME GRAMMATICAL

Essai d'analyse

par

A. AKOUAOU

QUELQUES CONSIDERATIONS D'ORDRE GENERAL

Pour peu que l'on se penche sur la poésie berbère du sud-ouest marocain, l'on observe un de ces phénomènes classiques, largement attesté en poésie en tant que genre littéraire et, sans doute, de façon plus accentuée ou saillante dans les productions poétiques des sociétés ou communautés à tradition orale. Ce phénomène est connu sous le nom de "parallélisme grammatical"¹. Nous ne soutenons pas pour autant qu'il soit le fait exclusif ou essentiel de ce seul type de poésie. Le démenti n'est point difficile à apporter ; il est en fait - incontestable ou du moins communément accepté que toute technique artistique, en poésie, repose fondamentalement sur des "retours réitérés", sur le parallélisme qui peut, bien entendu, revêtir des formes différentes et présenter de multiples variantes. Celles-là et celles-ci doivent être, chaque fois, examinées, définies sur la base d'un corpus exhaustif et bien délimité, d'une langue donnée et en référence constante à une tradition et à une pratique culturelles.

Cette mise au point nous paraît nécessaire pour réagir contre cette idée largement diffusée qui, au mépris de toutes les contraintes prosodiques et en dépit d'une technique tout à fait éprouvée, interdit à la poésie orale toute forme d'unité et contre cette autre thèse - qui, du reste, n'est pas sans lien avec la précédente - au terme de laquelle l'on qualifie la poésie orale de

1) R. Jakobson : Questions de poétique, Seuil, Paris, 1973.

N. Ruwet : Parallélismes et Déviations en poésie *in* Langue, Discours, Société, Seuil, Paris, 1975, page 307/51.

"Grammatical" renvoie ici à tous les niveaux d'analyse linguistique.

“sèche”, d’ “indigente” et surtout de sclérosée. De tels jugements ne peuvent relever, à notre sens, que d’un parti-pris, des faiblesses d’une méthode ou encore d’un examen hâtif des données linguistiques d’une unité poétique comme lieu d’investissement social et culturel.

Il serait aussi faux de vouloir soutenir l’idée largement acquise que, dans la poésie orale, seul le fond (message ou contenu) compte et confère à l’unité poétique sa valeur littéraire et sa fonction sociale. Il est aisé de montrer que ce point de vue omet délibérément tout ce qui constitue l’aspect esthético-formel, en occultant les rapports de solidarité intime qu’entretiennent entre elles la dimension formelle (et son extension) et la dimension sémantique (et sa profondeur) ².

Une seule question suffit à refuter une telle idée : pourquoi pour dire telle ou telle chose, choisit-on telle ou telle forme ? Dans une tradition essentiellement orale, on récite ou on chante (la danse est presque toujours scandée de paroles) et cette différence suffit à marquer grossièrement les genres. La possibilité de combiner les deux n’est, d’ailleurs, pas exclue mais elle respecte les règles de l’un et de l’autre. Peut-on encore douter qu’à la base de toute production poétique ou plus généralement littéraire, il n’existe une profonde intuition créatrice et une technique, de diverses manières, codifiée.

Que l’on ne parvienne pas à en saisir les mécanismes générateurs et les fondements essentiels ne constitue pas la preuve de leur absence qui conduit facilement à leur négation. Elle révèle, bien au contraire, par delà notre impuissance, un point de vue idéologique dominant.

Une autre idée nous paraît aussi injustifiée. Elle s’attache, elle, aux aspects formels qu’elle explique par une sorte d’ “automatisme mental” qui serait sous-jacent à toute littérature orale et pour qui, toute création orale trouve nécessairement sa base et son point de départ dans un certain nombre de procédés mnémotechniques codifiés. Cette idée peut être démentie par deux ordres de faits. D’une part, il existe des traditions orales qui ignorent complètement le parallélisme généralisé comme il en existe d’autres qui présentent des genres qui sont marqués précisément par ce parallélisme et s’opposent à ceux qui ne le sont pas ; d’autre part, la variété des métriques -

2) Telle ou telle approche peut, bien entendu, privilégier un aspect ou un autre. Il reste, néanmoins, vrai que la rigueur d’une méthode ne doit pas se réaliser aux dépens de sa puissance.

si l'on ne regarde par exemple que la poésie berbère du sud / ouest marocain - ne peut pas relever de tels procédés.

L'on comprend facilement que cette idée soit développée. Une culture fondée sur l'écriture et l'enregistrement technique, reproduite par des cycles d'apprentissage et garantie par un développement de critique académique est tout à fait autre chose qu'une culture à base orale. Mais ici et là il y a, sans doute, institution, sûrement consensus ; mais ici et là, l'activité créatrice obéit à des règles de fonctionnement différentes. L'on comprend mal, de l'autre côté, les concepts de création spontanée et de mémoire collective. Ce qui devait être analysé en termes de rapports linguistiques et culturels autrement dit de conditions de (re-) production artistique est décrit, par une procédure de déviation idéologique, en termes de genèse et de relais entre le siège de la réalisation artistique et son investissement social.

A-t-on encore le droit de s'enliser dans des questions futiles et/ou sans intérêt alors que des problèmes sérieux se posent au chercheur et que le champ de la tradition orale demeure, depuis la mauvaise récolte coloniale, entièrement sinon largement en jachère.

Pour conclure sur le parallélisme grammatical, l'on peut dire qu'il est tout à fait prouvé qu'il ne relève ni d'une indigence congénitale ni d'un automatisme mental mais qu'il a ses racines dans la tradition poétique où il fonctionne comme un procédé intentionnel. Par ailleurs, il est facile de répondre à cette fausse interprétation des faits qui présente le parallélisme comme un aspect formel figé, comme un cadre définitivement établi dont le poète doit respecter les règles et les limites³. Il faut donc considérer le parallélisme grammatical comme un procédé productif général, commun à la poésie orale et écrite. C'est une sorte d' "universal" qui revêt des aspects divers et fournit différentes variations aussi bien au niveau d'une unité poétique, d'un genre que de toute une tradition littéraire et culturelle.

C'est, dans ce sens, que G.M. Hopkins⁴ écrit que tout l'art de la poésie "*se ramène au principe du parallélisme*". Celui-ci repose sur des correspondances multiples d'unités linguistiques (des plus petites aux plus grandes) dans le cadre du poème considéré comme une unité structurée aux

3) L'examen mené pour une dizaine de poèmes - quoique fortement orienté et relativement rapide-révèle une richesse exceptionnelle. Une typologie du parallélisme grammatical en ce domaine permettrait de mieux souligner la diversité et les latitudes qu'offre un tel procédé.

4. Cf. R. Jakobson, ouvrage cité.

parties fortement soudées. Il faut aussi souligner que toute forme de parallélisme présente des invariants et des variants dont le rapport doit être, chaque fois, étudié. J. Gonda ⁵ résume cette idée en écrivant que dans toutes les constructions symétriques, “*le champ est libre à toutes sortes de variations*”.

Le rapport entre construction et rythme (grammaire/musique) nous paraît tout également important. Chafranov parle à propos, du domaine russe d'une relative autonomie des deux facteurs Lad-Sklad/rythme-construction. Dans le cadre d'une poésie orale, le problème mérite d'être examiné de façon rigoureuse et systématique. Il est incontestable que le rapport d'un poète-chanteur aux œuvres d'un autre auteur est différent de celui qu'il entretient avec ses propres poèmes. Il existe pour le chanteur une distance à parcourir qui sépare le poème à chanter de sa propre production et de son style particulier. Le poète-chanteur crée pour chanter et chante aussi souvent pour créer. Il est vrai que le poème est une construction qui présente une musique interne, une “mélodie” mais il est nécessaire de préciser que cette “musique” dérive, pour le poète-chanteur de la tradition orale, directement d'un rythme donné. C'est dans ce sens, que la forme d'ensemble du poème (et les règles qui y président), c'est-à-dire sa structure, est tributaire du rythme. Autrement dit, celui-ci traverse, modèle le poème et le détermine comme chanson. Il est frappant, en fait, que le chanteur commence toujours par la “mise en place instrumentale-rythmique” par des séquences syllabiques du type :

ala - ala / id ala - la id / ala / la - la

a - ila la - la - la - la / id ala / la - la

Lier le rythme à la construction ne doit pas, toutefois, conduire à l'idée que le poète-chanteur, manquant de la base matérielle que constitue l'écriture, se trouve limité dans son pouvoir d'enregistrement, de conceptualisation et, partant, de création ; ce serait défendre l'idée qui oppose la forme littéraire écrite, soignée, “noble” et donc prestigieuse à la forme orale toujours “approximative”, “populaire”, inférieure et donc méprisée et véhicule l'énorme préjugé selon lequel toute production orale ne peut être considérée que comme primitive, retardataire, incapable de toute évolution ⁶.

5) Cf. *ibid.*

6) L'écriture demeure, néanmoins, une des exigences linguistiques et politiques de base de toute culture. Nous sommes conscient que la poésie berbère souffre actuellement d'une certaine sclérose et qu'elle a besoin d'être revalorisée et promue sur des bases justes, ni folkloristes ni modernistes. Mais nous ne pouvons comprendre cet état de choses que si nous considérons la culture berbère comme une composante à part entière de la culture nationale.

Nous n'avons, à aucun moment, prétendu donner ici une étude détaillée et exhaustive d'un problème aussi central de la poésie du tašnit que celui du parallélisme grammatical. Nous nous sommes borné à quelques réflexions d'ordre général. Cette entreprise demanderait un niveau d'étude et un degré de rigueur qui dépasseraient de loin le cadre d'un simple article, eux-mêmes tributaires d'une longue recherche qui ne peut, du reste, être que passionnante.

1. Essai d'analyse

1.1. Nous essaierons, néanmoins, de donner, à partir d'un poème fort réduit, quelques exemples de parallélisme grammatical. Sans doute, faudrait-il préciser tout de suite que l'analyse proposée ne débordera pas le cadre linguistique (structure linguistique interne) et surtout qu'elle est extrêmement rapide. Rappelons aussi au passage, que partir de tel ou tel type de parallélisme et vouloir en dégager un répondant ou en établir un équivalent en poésie berbère serait une manière de forcer les faits, d' "accoucher en ménopause". Nous jugeons comme extrêmement arbitraire et méthodologiquement faux de projeter des types définis de parallélisme sur une poésie dont aucune étude systématique n'a encore été réalisée.

Disons aussi tout de suite un mot sur la rime définie, du reste, comme un parallélisme condensé. Si l'on rapproche, en fait, les deux phénomènes après une étude rigoureuse de l'un et de l'autre, on constate que la rime, équivalence phonématique est toujours un procédé à position métrique fixe (finale ou intérieure) que ses propres limites rendent extrêmement contraignant. C'est précisément ce caractère contraignant de la rime qui permet de la différencier nettement du parallélisme grammatical qui offre des possibilités bien plus grandes, aux différents niveaux linguistiques. Il est incontestablement d'une plus grande productivité et d'une extrême variété.

Relativement à la poésie berbère, une première remarque s'impose ici. Destinée fondamentalement à être chantée, elle ne peut ignorer l'une des bases essentielles du rythme et de la musique à savoir précisément ces correspondances phonématiques qui constituent la rime ; celles-ci ne doivent, d'ailleurs, pas être comprises comme des correspondances nécessairement systématiques ou parfaitement ordonnées. Elles doivent, en revanche, être, chaque fois, considérées dans leur détail c'est-à-dire dans leur contexte immédiat et, de proche en proche, dans leur contexte global.

Sur un poème de 23 vers, la rime offre le schéma suivant :

— u z # 2 — a b # — i d # 3 — i d # — i g # — i g # 2 — i g # — i z # 2 — a d #	— i d # 3 — a b # — ϕ d # — ϕ z # 3 — i d # — a d # — i b # 2 — a b # — a d # 3 — i d # ϕ — i g #
---	--

$z = 3, b = 5, d = 7, g = 5$

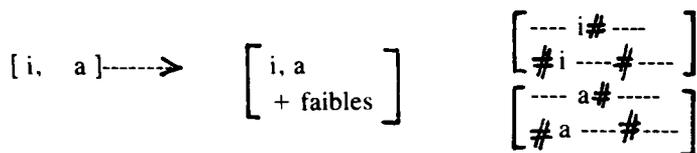
$uz = 1, iz = 1, \phi z = 1 / ab = 3, ib = 1, \phi b = 1 /$

$id = 6, ad = 1 / ig = 5.$

La distribution des éléments ainsi dégagés ne semble répondre à aucun ordre particulier. Mais il suffit d'observer les faits de plus près pour voir qu'en plus d'une rime intérieure à double lecture syntagmatique et paradigmatique, les niveaux morphologique (dérivationnel) et syntaxique participent par leurs ressources spécifiques à fonder des correspondances finales. L'analyse doit ainsi déborder les équivalences phonématiques pour couvrir des unités plus grandes (morphèmes) et établir des correspondances plus profondes ou plus générales. Cette approche nous semble d'autant plus adéquate qu'elle empêche de procéder à des découpages arbitraires et rapides et de dégager ainsi des équivalences de contexte limitées.

Il faut préciser ici un fait important pour l'étude de la rime. En poésie berbère, on procède souvent par distiques de deux à plusieurs vers et chaque distique bénéficie - au moins superficiellement - d'une certaine autonomie qui permet sa mobilité ; il est fréquent, en fait, d'écouter varier d'un chanteur à l'autre l'ordre des distiques d'un même poème ; c'est un argument sûr qui milite en faveur de la thèse selon laquelle les problèmes de la rime doivent être considérés dans leur contexte le plus général et au niveau le plus profond, (re) pris et précisés, s'il y a lieu, dans des contextes plus restreints. Il faut, bien entendu, (comme il a déjà été signalé) tenir compte de toutes les rimes intérieures dont l'exemple le plus frappant est le parallélisme de répétition comme il faut faire place à un élément vocalique *a* ou *i* vide ou surajouté.

Ces voyelles fonctionnent comme un élément d'appui musical et sont très fréquentes. Nous précisons que ce sont des variantes tout à fait libres (non contextuelles) qui peuvent alterner en séries plus ou moins longues à l'intérieur d'une même chanson ; il ne semble pas qu'il y ait un rapport nécessaire entre l'apparition de cet élément musical et tel ou tel rythme : tous les rythmes que nous avons essayés l'admettent ; nous remarquons toutefois des cas d'affaiblissement de cet élément :



1.2. Nous tenterons maintenant d'examiner le corpus que nous avons choisi pour cette étude et de dégager certains parallélismes que nous ne pouvons pas, bien sûr, considérer comme caractéristiques.

- | | |
|--------------------------------------|--|
| 1. iḥ̄ iNuk ^w ma IQIb | S'il est angoissé le cœur, |
| 2. lxl̄a ha a ha a yaLa yan | Le désert c'est là qu'il doit pleurer
quelqu'un ; |
| 3. iḥ̄ iNuk ^w ma uḥ̄bib | S'il est angoissé le bien-aimé, |
| 4. isnaQs yan aḍar | Il doit retenir quelqu'un le pas. |
| 5. a ha - k - iN a yizri | Te voilà, Ô regard ! |
| 6. ha - N waLi f a talat | Voilà celui pour qui tu pleures, |
| 7. aḍ k - id iḥ̄yu iḥ̄ k uZan | Qu'il te ressuscite ou t'abandonne, |
| 8. tawi k ak ^w lmut | Elle t'emporte la mort. |
| 9. iMi nw a ^y iMi | Ma mère, Ô ma mère ! |
| 10. manza g ^w aLi f aLaḥ̄ | Où celui pour qui je pleure ? |
| 11. iMi n ^w a y iMi | Ma mère, Ô ma mère ! |
| 12. laxbar ula laḥ̄ar | Les nouvelles et la trace ? |

a) 1^{er} distique

On peut paraphraser ce distique comme suit : "si l'angoisse assiège le cœur, on part (partez) pleurer dans le désert ; si l'angoisse assiège le / la bien-aimé (e), on retient (retenez) le pas".

La structure syntaxique de ces quatre premiers vers s'organise en correspondances aisément observables. Les vers 1 et 3 présentent (à une variante

lexicale près) le même schème propositionnel hypothétique. Il s'agit d'un type banal de parallélisme fondé sur la reprise ou répétition ici partielle :

CONJ. (ih) --- Aff. (i) -- V (Nuk^Wmu) --- (IQlb + ahbib)
 CONJ. - SV - (SN₁ + SN₂)

Si l'on considère maintenant les vers 2 et 4, on constate un autre type de parallélisme que l'on peut caractériser comme "croisé", renforcé par une reprise lexicale de même valence syntaxique. En dépit de la relative complexité syntaxique du vers 2 [SN (antéposé) - DEMONS. - prép. - SV - SN (yan) en face de 4 : SV - SN (yan) - SN], on peut dégager le schéma structural général suivant :

v₂ SN (1) - SV (2) - SN (yan) --- 1 / 2 / 3

v₄ SV (2) - SN (yan) - SN (1) --- 2 / 3 / 1

v₂ (c'est dans) le désert (1) (que) il doit pleurer (2) quelqu'un (3)

v₄ il doit retenir (2) quelqu'un (3) le pas (1)

La correspondance entre les items lxla (1) et adar (1) est d'autant plus manifeste que la structure générale reste la même et que l'indéfini sujet yan (3) est simplement repris. Aucune contrainte d'ordre syntaxique ou sémantique n'empêche de construire v₄ sur la structure v₂ :

lxla a ḥ̄ a yaLa yan
 adar a ȳ isnaQas yan.

Le niveau sémantique offre des correspondances d'autant plus complexes qu'intéressantes.

Considérons d'abord le verbe Nuk mu "être / devenir étroit, rétrécir" dans ses rapports avec IQlb ("le cœur") puis ahbib ("le / la bien-aimé (e)"). Le verbe a un sens physique de contraction et un sens métaphorique comme c'est le cas ici dans le second vers ; du rétrécissement (réduction) de l'espace physique considéré comme "vital" à l'angoisse, la métaphore est facilement établie.

Cet emploi métaphorique du verbe nous conduit à considérer le rapport qu'entretiennent entre eux IQlb et ahbib ; celui-ci est bien entendu banal mais fonctionne-t-il toujours et partout de la même façon ? Si les deux items nous maintiennent dans la même sphère sémantique, il est, néanmoins, à souligner que le premier "évoque" alors que le second "cristallise". Il ne s'agit pas ici d'une identité ou juxtaposition c'est-à-dire d'une surcharge

fonctionnelle mais d'un processus qui va précisément de l'évocation de la douleur à sa cristallisation autour d'un objet qui sans être explicitement nommé est déjà, dans une certaine mesure, personnifié. On verra d'ailleurs plus haut comment le poète passe de l'indéfini "on" (yan) à la première personne "je". La relation sémantique entre les trois verbes de ce distique est facile à saisir : rétrécir (angoisse-cœur / souffrance - amant (e)) / verser les larmes, retenir le pas. L'angoisse et la solitude déclenchent un processus irréversible qui conduira jusqu'à la mort. Le premier verbe domine ainsi et coiffe les deux autres.

Angoisse	(Nuk ^w mu)
du cœur <i>lQlb</i>	de l'amant (e) <i>ahbib</i>
pleurer dans le désert : <i>aLa</i>	freiner ses élans : <i>snaQs</i>
la mort <i>lmut</i>	

L'injonction renforce davantage cette construction parallèle :

si ..., tu dois pleurer, c'est-à-dire *pleure*

si ..., tu dois (te) retenir, c'est-à-dire *retiens (toi)*

Nous pouvons certainement raffiner davantage l'analyse mais nous nous en tenons ici aux seuls faits saillants.

b. 2^{ème} distique

Ce distique peut être reproduit comme suit : "te voilà face à face avec celui pour qui tu pleures, qu'il te ressuscite ou qu'il t'abandonne à la mort" :

5. Te voici / Ô regard !
6. Voici / celui pour qui tu pleures
7. Qu'il te ressuscite / ou / qu'il laisse
8. La mort t'emporter

On note les constructions parallèles suivantes :

5. A/B
6. A/B
7. A'/B'
8. B'

On constate que dans les vers 2 et 4, les seconds membres du parallélisme sont respectivement allongés par le démonstratif antécédent *wali* "celui (qui)" plus la relative et par l'emploi d'une P. de finalité à prédicat verbal *awi* "emporter". On pourrait représenter grossièrement cette correspondance de la façon suivante :

A-1 / B-2
 A-1 / B-2, 3, 4
 A'-1 / B'-2
 B'-3, 4

Ce qui, de prime abord, pourrait apparaître comme des parallélismes "incomplets" (asymétriques), constitue, après examen, des correspondances où chaque élément ou groupe d'éléments retrouve sa propre place.

L'analyse sémantique souligne encore mieux ces parallélismes qu'elle interprète comme antithétiques :

(Notre, ton, mon)	regard	l'autre
[l'attention]	—	[l'indifférence]
↓		↓
résurrection	—	abandon
[la vie)	—	[la mort]

A l'intérieur de cette double opposition, les éléments se regroupent d'où le schéma suivant :



L'attention redonne la vie ; l'indifférence l'arrache.

Les particules de rapprochement et d'éloignement : (i) N, (i) d, le "quantitatif-adverbe" - *ak^W*, le verbe *awi* lui même "emporter + idée d'éloignement" (renforcée précisément par l'élément *akw*) participent dans un

même mouvement, à marquer ces oppositions. Leur distribution est, d'ailleurs, significative :

a ha - k - iN / ...
 a ha - N / ...
 ad[^]K - id / ...
 tawik ak^W

Après une distanciation où l'œil - regard (source des larmes et siège de la perception) est orienté comme un projecteur vers un point de mire, après le rapprochement et l'espoir, s'installent l'absence et la mort. Seconde partie de l'alternative, la mort qui pèse menaçante (aZ / awi, "abandonner" / "emporter"), frappera avec le dernier distique qui consacre la disparition du / de la bien-aimé (e), creuse la vie en vide et pousse au néant.

c. 3^{ème} distique

La traduction littérale qui correspond à ce distique est : "ma mère, Ô ma mère, Ô ma mère !, où est passé (e) celui / celle pour qui je pleure ; as-tu de ses nouvelles ?, peux-tu m'indiquer sa trace ?".

La reprise du vers 9 en 11 nous place, d'emblée, dans une structure parallèle (qui renvoie à 1 et 3 / distique I, à 5 et 6 / distique II : 1/I, 3/I ; 5/II, 6/II) et appelle au rapprochement des vers 10 et 12.

Sans la compensation assurée par la coordination d'un second substantif (*ula laṭar*, "et la trace"), le vers 12 à cause de l'ellipse (*manza*, "où") donnerait un parallélisme incomplet. *manza* qui exige l'emploi d'un élément à référent défini aurait entraîné une détermination par le possessif *ns* "son, sa, ses" des substantifs *ḵaxbaṭ* et *ḵaṭar* ; ce qui aurait eu des incidences directes sur toute la structure de ce dernier distique et opéré un déséquilibre à l'échelle du poème sauf agencement structural global.

La coordination relie ainsi deux substantifs dont le rapport sémantique est très fort : "les nouvelles et la trace" ; nous obtenons, de ce fait, la structure parallèle à configuration : ab ... b₂.

Du point de vue sémantique, il serait intéressant de préciser le sens de l'apostrophe et d'en établir la relation avec l'interrogation des vers 10 et 12 : le poète invoque sa mère ; sa prière vise moins à conjurer la mort (les huit premiers vers) qu'à chercher une consolation à sa souffrance. La mère, symbole de l'affection, de la tendresse et de l'amour est l'ultime retraite du

poète qui, en perdant sa bien-aimée, s'engouffre dans la solitude et n'attend plus que la mort.

La séparation devient avec le silence et le vide absence et la mort qui s'annonçait menaçante et inexorable (ou ... / ou ...) frappe fulgurante mais sans bruit. Précisons que le poète est déjà, d'une certaine façon, mort (on ressuscite un mort) d'une mort que l'absence consacrerait définitivement.

Nous nous attacherons maintenant à dégager certaines correspondances à l'échelle de tout le poème (contexte global) : au niveau de la personne, on constate que l'auteur, après s'être fondu dans l'anonymat (emploi de l'indéfini yan "quelqu'un, on") tente de prendre du recul objectif par rapport à ses propres angoisses et solitude et, par une sorte de dédoublement - effacement, s'adresse à tout amant torturé puis revient à lui-même, s'actualise à travers son regard et finit par sombrer dans sa souffrance (traduite à la première personne).

yan "quelqu'un" → "ou", "nous", "les amants"
 iżrī "regard" → "notre regard" → "mon regard"
 (aLa) - ḥ "moi" → "moi, l'amant, je pleure"

Il est aussi important de noter que le verbe *aLa* "pleurer" revient à la même place dans les trois distiques qui composent le poème et rappelle une de ces notes musicales qu'on prévoit et attend ; l'ellipse en fait le seul verbe du 3^{ème} distique :

	1	-----
I	2	----- yaLa --
	5	-----
II	6	----- taLat --
	9	-----
III	10	----- aLaḥ

Entre le second et le troisième distique, on peut relever comme autre exemple de parallélisme :

v7. / distique II : a ha - N waLi f a taLat "voilà celui pour qui tu pleures"
 v10./ distique III : manza ġ^wali f aLaḥ "où est celui pour qui je pleure ?"

Une première lecture interprète le vers 7 comme une réponse "toute faite" au vers 10. L'ordre normal question-réponse n'est apparemment pas respecté ; c'est que le vers 10 ne constitue pas une véritable interrogation. Ce qui rejoint parfaitement la traduction de l'apostrophe en invocation (Cf. 3^{ème} distique) : on ne conjure pas l'absence et la mort, on tente désespérément d'y échapper :

distique I : Hypothèse $\left\{ \begin{array}{l} \text{si...} \\ \text{si ...} \end{array} \right\}$ --- éventualité de l'angoisse

distique II : Alternative (soit que ... soit que ...) → résurrection ou mort

distique III : Décision fatale → mort

Si l'on pousse l'analyse plus loin, on montrera sûrement de façon encore plus explicite que tout le poème est dominé par le spectre de la mort, introduit dès le 1^{er} vers (angoisse et étouffement) ; l'hypothèse du premier distique, l'alternative du second dérivent de l'imagination du poète qui invente des détours par lesquels il tente de s'évader, s'ingéniant ainsi à entretenir l'illusion d'une rencontre. Mais on sait qu'il ne vit plus, qu'il survit. Les deux premiers distiques sont les derniers sursauts d'un amant qui s'achemine vers le désespoir, le vide et la mort (3^{ème} distique).

A. Akouaou