



HAL
open science

Étude de la récitation poétique. Exemple: 'Aiša Arna'ut.

Lahouari Ghazzali

► **To cite this version:**

Lahouari Ghazzali. Étude de la récitation poétique. Exemple: 'Aiša Arna'ut.. Nejmeddine Khalfallah. L'arabe moderne: Péripéties et enjeux, 1, Harmattan, 2015, 978-2-343-04905-2. halshs-02531901

HAL Id: halshs-02531901

<https://shs.hal.science/halshs-02531901>

Submitted on 15 Apr 2020

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

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

Etude de la récitation poétique

Exemple : 'Aiša Arna'ut

Lahouari GHAZZALI
Université Paris8

1. Introduction :

L'étude de l'intensité dans la récitation poétique soulève un ensemble de questions. La plus importante est l'incapacité à définir parfaitement le concept de l'intensité. Certaines définitions des linguistes insistent sur le rapport étroit qui lie l'intensité au prolongement, mais aussi à la hauteur et à la mélodie. Cependant, quelle place l'intensité occupe-t-elle, en comparaison avec les autres composantes prosodiques notamment avec l'accent, lors de la récitation ? Est-il convenable de proposer l'intensité en tant que prééminence d'accentuation avec laquelle un certain rythme se constitue en récitant les vers ; un rythme dont la fonction est de créer une poésie basée sur le parallélisme ?

Dans cet article, consacré à l'intensité qui n'est qu'une représentation de l'accentuation, de la durée, de la hauteur et du prolongement, nous ne traiterons pas de l'organisation rythmique¹

¹ Selon Grammont, le rythme est constitué par le retour des temps marqués à intervalles théoriquement égaux. M. Grammont, *Le Vers Français*, p. 85. mais c'est une définition très générale, tandis que pour Boudreault, le rythme est formé par le retour de structures rythmiques comportant un certain nombre plus ou moins important de caractéristiques communes. voir M. Boudreault, « Le rythme en langue franco-canadienne ». In Léon & al (Eds) *Analyses des Faits Prosodiques*, Toronto, Didier, 1970, p. 21-31 Pour Dinville, il est représenté par des phénomènes rythmiques, périodiques, pas tout à fait semblables, comportant des variations d'amplitude et de fréquence. voir C. Dinville, *op. cit.*, p. 315-326. Ces deux définitions nous semblent plus pertinentes pour pouvoir étudier le mouvement de l'intensité qui se déplace d'une manière organisée à travers les syllabes dans la phrase poétique. Ce déplacement peut probablement créer une poésie. Al-Nuwayhī par exemple, défend l'idée que l'intensité peut constituer un rythme pour la poésie, il dit : « La langue pourrait être en mesure de nous fournir une autre notion de cadence sur laquelle nous fonderons un nouveau système de rythme, qui ne sera pas en disproportion avec sa nature, et soit flexible et capable de réaliser une cadence légère et discrète et une musicalité variée de telle sorte que le chant objectif, sentimental et intellectuel puisse s'épanouir ». voir a M. al-Nuwayhī, *Qadiyyat al-Ši'r al-Jadīd*, 2^{ème} éd, al-Qāhira, maktabat al-Ānījī, Dār al-Fikr, 1971, p. 232. al-Nuwayhī voyait donc dans la langue arabe une autre capacité de trouver un système métrique qui est l'intensité (qui traduit le terme *nabr* utilisé en arabe). Il affirmait ensuite que pour utiliser l'intensité en tant que structure rythmique, il suffit d'apprendre à l'oreille à entendre la poésie tout d'abord sans la métrique, puis en utilisant l'intensité, pour mettre en valeur certaines parties les unes par rapport aux autres. Il dit : « *Il convient de souligner avant tout que ceux qui n'apprécient les mots que par rapport à la longueur ou à la brièveté de ses syllabes se verront privés d'un grand plaisir aux dimensions variées que contient notre langue, ce qui donne naissance à un système de rythme basé essentiellement sur le critère de la quantité des syllabes longues ou courtes se privant ainsi d'un champ assez large de la mise à profit des richesses de la langue au rythme de la cadence de ses différentes syllabes pour construire un système d'accentuation sur lequel le rythme de la poésie se fonde.* Cependant, ces critères, sur lesquels al-Nuwayhī a fondé sa théorie, ne sont pas clairs, ainsi que son approche. Kamāl Abū Dīb est plus clair, lorsqu'il remarque que le rythme de la poésie arabe naît de la constitution d'un genre particulier de l'accentuation « *nabr* ». Ce genre a pour forme l'occurrence du *nabr* dans des positionnements précis de la combinaison poétique. Pour lui, le positionnement du *nabr* exige deux paramètres : l'enchaînement vertical pour un certain nombre de noyaux, réunis dans des unités rythmiques distinctes (ainsi que la nature des noyaux eux-mêmes), puis la nature des deux *nabr-s*, linguistique et structurelle, liée à l'expérience poétique. Dans cet ordre d'idées, la création rythmique aura une valeur quantitative (ou une valeur dans l'enchaînement cellulaire). Abū Dīb, Kamāl, *al-bunya al-īqāyīya fī al-šī'r al-Ārabī*, 2^{ème} éd, Bayrūt, Dār al-Īlm li-l-malāyīn, 1981, p. 363. Nous pensons que le positionnement de *nabr* est la raison pour laquelle celui-ci produit un rythme. C'est pourquoi certains linguistes, comme Henri Morier, ont vu dans la poésie par rapport à la prose

interne, mais nous décrivons l'intensité et ses emplacements. Ces derniers constituent la base prosodique de la récitation de la poésie, dans une démarche qui relève davantage d'une approche formelle que de la description phonétique.

2. Rythmicité de l'intensité dans la récitation de la poésie arabe moderne

2.1. Le principe de la poétique de l'intensité

Le mode d'organisation des intensités peut être nommé « parallélisme »², et signifie à son tour une répétition organisée. Selon Jakobson, le parallélisme est l'axe de la fonction poétique. Il signifie pour le concept général la ressemblance qui est une sorte de reproduction structurelle dans un vers poétique ou dans un ensemble de vers poétiques³.

2.2. Le rôle de la récitation dans la perception du parallélisme d'intensité

La récitation dans la poésie nous semble importante pour accéder à la conception supralinguistique⁴. J. Lambert voyait dans la récitation l'objet d'une recherche propre, en particulier à travers l'analyse phonétique de l'intonation⁵. La récitation sera pour nous un moyen efficace

un moyen pour remarquer nettement l'accent. « On pourrait poser en principe que l'élément essentiel d'une langue parlée, s'il est déjà décelable dans la prose, se développe, se sublime, et tend à paraître à l'état pur dans la poésie de cette même langue. », voir H. Morier, *op. cit.*, p. 22.

² En effet, certains pensaient qu'il était nécessaire de ne pas concevoir seulement le rythme en termes de « relations de prééminences accentuelles », mais aussi comme principe générateur de structures ou de groupements plus ou moins récurrents. ces derniers pouvant être caractérisés à leur tour par leurs modes d'organisation interne. Voir P. Fraisse, *Les Structures Rythmiques*, Paris : Presses Universitaires de France, 1974. Voir aussi, I. Fónagy, & J. Fónagy, « L'intonation et l'organisation du discours ». *Bulletin de la société de Linguistique de Paris*. 1983, LXXVIII (1), p. 161-209. Voir aussi, A. Di Cristo, & D. Hirst, « Rythme Syllabique, Rythme Mélodique et représentation hiérarchique de la prosodie du Français ». *Travaux de l'institut de phonétique d'Aix*, 1993, vol. 15, p. 13-23.

³ O. Ducrot, et T. Todorov, *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du langage*, p. 240. En outre, la ressemblance, est - comme Jakobson a voulu l'appeler - une similitude entre les unités répétitives. De ce fait, le parallélisme ne se fonde que sur trois étapes : 1. La présence des unités complexes qu'elles soient sonores, morphologiques ou syntaxiques. 2. La reproduction de ces unités d'une façon organisée et différente. 3. La comparaison entre ces unités récurrentes et la jonction entre elles. Dans le cadre de l'étude métrique, on peut étudier dans cette similitude l'interaction entre l'intensité en tant que composant supralinguistique et les niveaux linguistiques. Bohas & Paoli disaient : « Si l'on entend par rythme (d'un vers, d'un poème) l'ensemble des parallélismes phonétiques, syntaxiques voire sémantiques, codés ou non codés, c'est que celui-ci ne se réduit pas au mètre, lequel est une condition autonome, nécessaire mais non suffisante à la polyrythmie des vers. Comme en musique, le rythme n'est pas la mesure, ni l'inverse. Ce que l'analyse métrique se doit donc d'étudier c'est, dans la poésie versifiée, l'interaction entre les composantes linguistiques et métriques (et, par extension, codées et non codées) du rythme poétique ». Voir G. Bohas, & B. Paoli, *Aspects*, *op. cit.*, p. 180. Mais le rythme peut être réalisé par l'intensité en tant qu'élément linguistique sans se référer à la métrique, c'est-à-dire, trouver le parallélisme d'intensité non métrique du rythme.

⁴ Il conviendrait de ne pas oublier, alors que nous allons étudier le parallélisme de l'intensité, de faire allusion au fait important concernant principalement la récitation. En effet, la récitation a permis à Jakobson de réunir toutes les conditions nécessaires à l'assimilation du phénomène du parallélisme à tous ses niveaux. Son étude de la poésie folklorique russe, et notamment de la poésie épique, lui permit de vérifier les remarques qu'il avait fondées sur le thème du parallélisme. Ce sont ces investigations qui ont par la suite ouvert les portes de la discipline du parallélisme. Auparavant, il en était de même pour Gérard Manley Hopkins (1844-1889) qui, grâce à la récitation de la poésie hébraïque, observa que les notes interactives de la musique ecclésiastique subsistent encore dans les poèmes complexes, grecs, italiens et anglais, à son époque ; il affirma donc que la structure de la poésie est généralement organisée par le parallélisme. Voir H. Humphry & S. Graham, *Poetic diction, The journal and papers of Gerard Manley Hopkins*, Londres, 1959, p. 84, in Jakobson, Roman, *Questions de poétique*, p. 234. De même, la psalmodie du Coran a amené Ibrāhīm Anīs et Muḥammad al-Nuwayhī à considérer le *nabr* comme structure rythmique de la poésie. Son retour remarqué grâce à la lecture coranique a pu mettre en valeur le parallélisme engendré par l'intensité, raison pour laquelle on voyait dans le parallélisme d'intensité une organisation capable de remplacer le rythme.

⁵ Lambert, Jean. « L'âne de la langue. Théorie et pratique de la métrique dans la poésie homaynī », *Chroniques yéménites*, Centre français d'Archéologie et de sciences sociales de Sanaa, n°11, 2003.

d'accéder à la perception d'un élément supralinguistique qui est l'intensité et de son mouvement à l'intérieur du texte poétique. Par son intermédiaire, on découvrira les emplacements de l'intensité dans la phrase poétique, les syllabes intonatives, les proéminences des syllabes accentuées et des syllabes non accentuées. Cela nous permet également d'observer sans rencontrer d'ambiguïté les répétitions probables d'une intensité qui fait ressortir certaines syllabes du vers. Le parallélisme sera réalisé à partir du moment où l'intensité revient à chaque instant pour occuper le même emplacement dans les phrases poétiques. La phrase poétique prend forme avec une pause ou un silence acoustique, sans tenir compte des facteurs temporels, syntaxiques ou sémantiques de la pause. On peut donc considérer une phrase courte à l'égal d'une phrase longue, tant quelle est finie par une pause. Cependant, les syllabes varient parfois de 3 à 20 syllabes par phrase, ce qui nous pose un problème de comparaison entre les phrases.

2.3. Etude de l'intensité dans la récitation

Le parallélisme d'intensité prend donc naissance à partir de la reproduction des unités d'intensité similaires. On ne devrait entreprendre son analyse, afin de s'assurer de ses fonctionnements, qu'après avoir défini certains emplacements à l'intérieur de la structure même. Le parallélisme commence à partir du lieu où les substituts pourraient apparaître⁶.

A vrai dire, les linguistes ont tous donné une théorie qui détermine les emplacements de l'intensité dans le mot⁷. Certains parmi eux, Zāhīd⁸, pensent qu'on peut déceler le rapport entre le sommet de la chaîne mélodieuse et le lieu de l'intensité (nabr) dans le mot. En effet, les résultats auxquels ils sont parvenus nous aident à appréhender la mobilité de l'intensité et son parallélisme avec la mélodie. Ils nous aident également à définir, facilement, les emplacements de l'intensité, grâce à la représentation acoustique. Pour d'autres, l'intensité est dû à l'effort articulatoire important exigé lors de la prononciation de la voyelle⁹ qui provoquera la tension des cordes vocales et une augmentation de la fréquence fondamentale.

Notre définition de l'intensité ne se limite pas nécessairement au simple niveau phonétique ou phonologique, mais plutôt à la mise en pratique, autrement dit, au niveau poétique de la vocalisation du texte. La récitation de la poésie met en évidence les intensités quand elle les introduit dans des positions bien déterminées. Nous déterminons un emplacement de l'intensité grâce à la syllabe dans laquelle se réalise. Pour qualifier une syllabe d'avoir une intensité, on doit recourir à deux niveaux ; l'un est horizontal, l'autre est vertical. Le niveau vertical indique le décibel (dB) de l'intensité de la syllabe, tandis que le niveau horizontal indique sa durée en milliseconde.

Prenons pour exemple la première phrase de □□□iṣā Arn□□ū→¹⁰ : {tatar□ja□u l-mawjatu

⁶ Il disait: «Identical positions are there fore equivalent – the positions after separate occurrences of N V, for example. We may also have equivalent positions occurring in the same construction ». S.R. Levin, *Linguistic structures in poetry*, 4^{ème} éd, The Hague; Paris, Mouton, 1969, p. 24.

⁷ On peut citer, Ibrhīm Anīs, 'Abd al-Hamīd Zāhīd,

⁸ □A.□. Zāhīd, « al-tahlīl al-akūstīkī li-nabr al-kalima fī al-luġa al-'arabiyya », *Revue al-lisān al-'arabī*, n°46, 1998, p. 196-201.

⁹ G. Bohas, & D.E. Kouloughli, « Processus accentuels en arabe ». *Analyse théorique*, 1981, 1: 1-59.

¹⁰ Née à Damas en 1946, □Ā□iṣā Arnā□ū→ quitte la Syrie en 1978 et s'installe à Paris, où elle réside depuis. Membre de l'Union des écrivains arabes, elle a publié plusieurs recueils de poésie, parmi lesquels *Projet d'un poème (mašrū□ qa∞īda)* (1979), *L'incendie (al-□arīq)* (1981), *Le pays interdit (al-wa→an al-mu□arram)* (1987). Ses œuvres ont été traduites dans plusieurs langues. Un choix de ses poèmes a notamment été traduit en français par Abdellatif Laābi. (□Ā□iṣā Arnā□ū→, *Fragments d'eau et autres poèmes*, Paris, Al-Manar, 2003.) L'expérience poétique de □□□iṣā Arnā□ū→ est très riche. Elle se distingue par une profondeur philosophique. Dans tous ses recueils, et sur une période de vingt ans, elle a développé la manière dont elle présente sa propre vision poétique. Dans les dernières années, elle a consacré ses recueils à l'approfondissement de sa recherche sur l'être et l'existence, notamment en exil, où elle vit

*wa ta[ūdu]*¹¹. On peut compter dans cette phrase, qui contient 12 syllabes, 7 syllabes considérées comme des emplacements d'intensité. Ces syllabes sont caractérisées par le fait que leurs prééminences apparaissant dans les contours visibles de l'intensité dépassent 75 db au niveau vertical. A partir de là, on dit de cette syllabe qu'elle est un emplacement d'intensité.

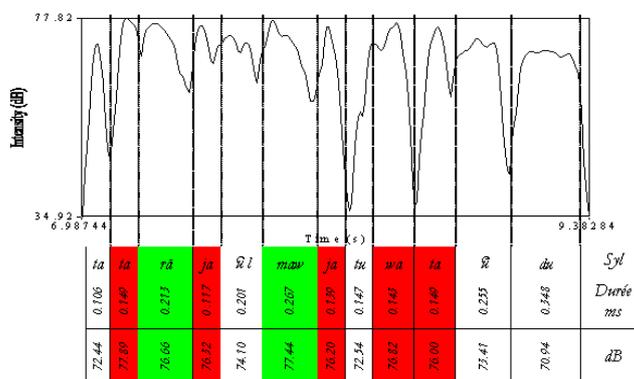


Figure 1 :

En revanche, on doit distinguer au niveau horizontal deux genres d'emplacements d'intensité : emplacement d'intensité long (*EIL*) et emplacement d'intensité court (*EIC*). La différence entre ces deux genres est que l'emplacement d'intensité long dépasse dans le temps une durée de 0.150 ms, tandis que l'emplacement d'intensité court ne le doit pas. Pour mieux distinguer les deux emplacements, on a mentionné (*EIL*) par la couleur verte, et (*EIC*) par la couleur rouge.

Le terme intensité reste ambiguë quand on l'utilise pour qualifier une prééminence figurée sur l'oscillographe. Cependant, on peut recourir pour voir la différence entre *EIL* et *EIC* à la terminologie d'Henri Morier concernant le terme accent. Elle nous semble utile pour distinguer et expliquer ces deux grands types d'emplacement. Il divise l'accent en deux genres : Accent horizontal et Accent vertical¹². Il qualifie d'horizontal¹³ l'accent de durée, dit aussi accent temporel. Cet accent joue un rôle essentiel dans l'intelligence analytique de la phrase parlée. H. Morier l'appelle aussi *oxytonique* quand il affecte la dernière syllabe sonore des groupes rythmiques de la poésie. En revanche, le vertical est un accent qui se manifeste par un accroissement de l'intensité ou une élévation de la fréquence, et souvent de l'un et de l'autre simultanément, mais qui laisse brève la voyelle de la syllabe affectée. C'est sa faible durée qui le caractérise, elle-même provenant du fait qu'il frappe toujours une syllabe protonique¹⁴.

Pour ne pas mélanger l'intensité qu'on va étudier et l'accent, on va plutôt appeler l'emplacement d'intensité long par le terme (*NPI*) qui signifie niveau plateau de l'intensité et

le monde différemment.

¹¹ □A. Arna'ūt, *Hanīn al-'anāsir*, 1^{ère} éd, Damas, Dār Kan'ān, 2003, p. 79.

¹² Henri Morier divise l'accent vertical en trois types différents : tout d'abord l'accent vertical d'intensité que Morier appelle tantôt accent affectif, tantôt accent pathétique ou emphatique. Cet accent met en valeur un terme dont le contenu affecte la sensibilité physique et morale du sujet parlant. Dans l'accent affectif, hauteur musicale et intensité se trouvent généralement alliées. Il est certain qu'en élevant la note sur l'échelle de la gamme, nous obtenons, pour une dépense d'énergie égale, un rendement d'intensité supérieur. Cette intensité suffit à mettre en évidence la valeur affective. Deuxièmement ; l'accent vertical de hauteur auquel on recourt lorsqu'il est question de mettre en évidence le caractère spécifique ou distinctif d'une réalité. Et enfin, l'accent vertical mixte d'intensité et de hauteur qui intervient entre deux ictus ; cela signifie qu'il n'a d'existence que dans les genres rythmés : poésie en vers réguliers, vers libre, prose cadencée, prose nombreuse de l'éloquence.

¹³ H. Morier explique que cette dénomination tient à deux raisons : la première est que la durée est représentée, sur l'enregistrement visuel, comme sur l'écran de l'oscillographe, par des longueurs horizontales : la seconde, que l'espace-temps se symbolise en général par des métaphores horizontales, des plaines, des lacs, des plages.

¹⁴ H. Morier, *op. cit.*, p. 19-28.

emplacement d'intensité court par (*NCI*) qui signifie le niveau pic de l'intensité¹⁵.

2.4. La nature de la syllabe prise par l'intensité

Les *NPI* touchent généralement les syllabes *CVV*, *CVVC* & *CVCC*, qui se trouvent habituellement près de la fin de la phrase pour le cas de *CVV*, et à la fin de la phrase pour le cas de *CVVC* & *CVCC*. Les *NCI* touchent en revanche les *CV* & *CVC* qui se trouvent généralement au début de la phrase, et au milieu. Morier disait :

« En prose, l'extension de la voyelle finale de groupe est insensible à l'oreille du profane, du moins lorsqu'il s'agit d'une syllabe directe ; en revanche, dès que la voyelle finale est susceptible de s'allonger en raison de sa nature ou de sa situation phonétique, elle présente, accentuée, une durée beaucoup plus importante par rapport à la même voyelle en situation protonique. L'allongement est alors nettement perçu en tant que tel et peut servir à des fins stylistiques. »

L'allongement accentué peut également servir à des fins sémantiques. Muḥammad Ḡunaymī Hilāl a reconnu que le but de l'utilisation du prolongement était essentiellement la mise en évidence du contenu de la poésie. Toutefois, la question de l'utilisation du prolongement était en réalité inconsciente et non intentionnelle¹⁶. Jean Lambert disait que la lecture ou la récitation du texte ont tendance à restituer plutôt les unités sémantiques que les unités métriques¹⁷. L'allongement accentué n'est donc pas un phénomène seulement linguistique¹⁸ mais aussi stylistique et sémantique¹⁹.

On revient à l'idée qui consiste à dire que toute analyse de l'intensité en arabe doit prendre en compte la nature des syllabes. Si telles syllabes paraissent « attirer » l'intensité, ce n'est pas parce qu'elles sont dotées d'un diacritique, mais parce qu'elles sont longues²⁰. N. Scotto di carlo et D. Autesserre disaient :

« L'allongement considérable que subit la syllabe chantée²¹ entraîne une modification de la composition

¹⁵ L'intensité réalise selon Morier l'accent avec la présence de deux facteurs : la durée et la hauteur. Ces facteurs notamment dans la poésie se réalisent grâce à la récitation poétique. L'emplacement de l'intensité n'est pas dû à la métrique ni à la phonétique mais il est dû à la réalisation phonétique du texte. Voir H. Morier, *idem*, p. 19.

¹⁶ M.Ḡ. Hilāl, *al-Naqd al-Adabī al-Ḥadī* ♥, Bayrūt, Dār al-Ḥawda, 1987, p. 438.

¹⁷ J.Lambert, « L'âne de la langue ».

¹⁸ H. Morier appelle ce genre d'accent tantôt accent affectif, tantôt accent pathétique ou emphatique. Cet accent met en valeur un terme dont le contenu affecte la sensibilité physique et morale du sujet parlant. Dans l'accent affectif, hauteur musicale et intensité se trouvent généralement alliées. Il est certain qu'en élevant la note sur l'échelle de la gamme, nous obtenons, pour une dépense d'énergie égale, un rendement d'intensité supérieur. Cette intensité suffit à mettre en évidence la valeur affective. Voir, H. Morier, *op. cit.*, p 27-35.

¹⁹ Dans la prosodie arabe, le prolongement avait différents termes ; *al-ma→l*, *al-išb* □□, *al-madd*. Ils ont comme signification l'appel (النداء) ou déploration (الندبة). Concernant *al-ma→l* (المطل), Ibn Jinnī y voyait un phénomène sonore et significatif, il concerne les voyelles courtes et longues. Dans le prolongement des voyelles longues (*alif*, *w* □□, *y* □□), il y a une signification de la déploration. Il voulait dire que lorsque la personne arabe se rappelle, se déplore ou se lamente (يندب), elle a besoin de prolonger le son. Le sens commun entre le rappel et la déploration, c'est la nécessité impérieuse à prolonger le son dans les deux cas. Ibn Jinnī a fait la liaison entre *al-ma→l* de la voix et sa signification de la déploration dans le but de montrer l'affliction dans les prépositions de prolongement. Ceci révèle que l'objectif du prolongement est de montrer l'incapacité à supporter le malheur qui s'est abattu sur la victime. Ce lien existant entre la déploration comme étant un sujet et le prolongement comme un état vocal a été en pratique tant au niveau de la réflexion linguistique arabe qu'au niveau de la poésie. Ibn Jinnī, *al-Ḥawāṣṣ* □□□□, vol. III, p. 129. Voir aussi, *Sirru ḥin* □□□□ *al-iḥrāb*, vol. I, pp. 72-73.

²⁰ J.P. Angoujard, & S. Antipolis, « Accentuation et effacements vocaliques », *Développements récents en linguistique arabe et sémitique*, organisé et présenté par G. Bohas, Damas, 1993, IFD, p. 64.

²¹ Une étude comparative entre la récitation et le chant me semble importante afin d'étudier les différentes fonctions des éléments supra-linguistiques.

syllabique : plus la syllabe s'allonge, plus la proportion de voyelle augmente et plus la proportion de consonne diminue. »²²

Le retour de l'accent dans ce cas-là sera donc réalisé par une syllabe qualifiée comme étant porteuse d'un allongement. Cette syllabe doit être forcément longue²³.

3. Analyses des corpus et traitement des données

Les analyses menées sur la récitation des poètes arabes (Daḳbūr, A. Darwīš, M. al-Bargūṭī, M. Sa'dī, Y. Arna'u→, 'A. ḳaddād, Q. Abū Šaqrā, Š. Nāsir, A. Abū 'Afaš, N. Šams al-Dīn, M.) montrent comment les poètes introduisent l'allongement comme un facteur majeur dans la structure rythmique. Ils organisent leur usage de l'allongement dans des emplacements déterminés pour pouvoir créer à voix haute une rythmicité d'intensité. Les résultats de N. Scotto di carlo et D. Autesserre concernant l'allongement de la syllabe montrent que, contrairement à la parole, la syllabe dans le chant, subit un allongement fort.

« Dans le chant, la durée moyenne des voyelles augmente d'une façon très importante alors que la durée moyenne des consonnes diminue légèrement par rapport à la parole. Cela s'explique par le fait que les voyelles constituent un support mélodique idéal alors que les consonnes interrompent la ligne mélodique, ce qui va amener les chanteurs à réduire leur durée de manière à ce qu'elles nuisent le moins possible à la qualité du legato. »²⁴

Ceci explique que la syllabe dans la récitation subit également le même allongement. Par le biais du parallélisme, on peut étudier le rythme de cet allongement dans la phrase poétique. On rejoint ainsi les conceptions traditionnelles du rythme, fondées essentiellement sur l'organisation²⁵. Cependant, quels sont les emplacements des intensités dans la phrase poétique ? Ont-ils un rapport avec la nature de la syllabe ?

Généralement, les *NCI* dépassants les 75 dB occupent les quatre premiers emplacements dans la phrase poétique, cela engendre un parallélisme au niveau vertical du texte, le *NCI* occupant dans chaque phrase les mêmes premiers emplacements. Cela n'exclut pas que ce genre d'intensité existe dans d'autres emplacements, au contraire, mais dans une proportion moins importante qu'au début de la phrase. En revanche, les *NPI* s'imposent au milieu de la phrase poétique, c'est-à-dire à partir du moment où le poète s'approche de la fin de la phrase. Le parallélisme engendré ici est dû au retour de cet intensité dans les mêmes emplacements. Ces *NPI* ne doivent pas forcément être classés d'après l'ordre des syllabes, mais se placent plutôt en fonction de la proximité de la fin de la phrase. Il arrive souvent que cet intensité prenne les 2^{ème} et 3^{ème} emplacements, quand la phrase ne contient que trois syllabes au maximum.

Prenons par exemple le cas du poète palestinien Murīd al-Bargūṭī, son texte « 'ilā 'ayna

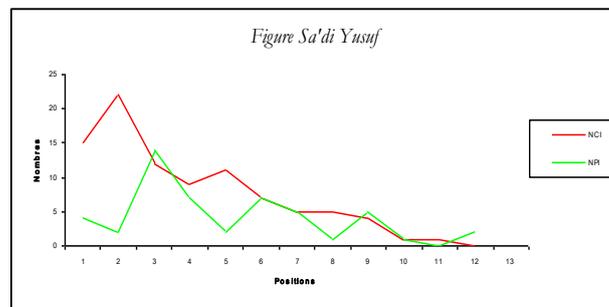
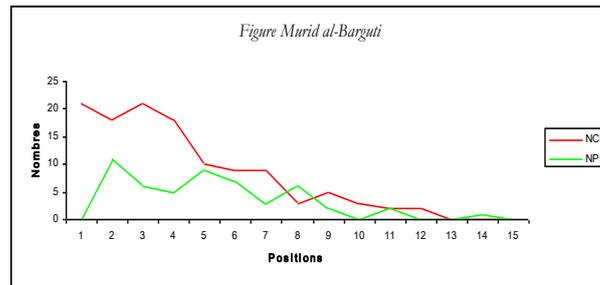
²² N. Scotto Di Carlo & D. Autesserre, « L'organisation temporelle de la syllabe dans la parole et dans le chant. Etude préliminaire », *Travaux de l'institut de phonétique d'Aix*, Vol. 14, 1991-1992, p. 193-203.

²³ L'accent selon Kouloughli peut frapper toute syllabe, quelle que soit sa longueur (1976). Ceci veut dire pour nous que le prolongement est forcément un porteur d'accent. Voir Kouloughli, Djamel Eddine, « Contribution à l'étude de l'accent en arabe littéraire », *Annales de l'université d'Abidjan*, 4-1. 1976.

²⁴ N. Scotto di carlo, « Perturbing effects of Overarticulation in singing ». *J. Res. In Singing*, 1979, II, 2: 10-27.

²⁵ P. Léon, & R. Baligand, « Deux interprétations du pont Mirabeau. Etude du rythme et de sa perception », *Phonetica*, 19 (3), 1971, p. 82-103. Voir aussi, V. Lucci, « Etude phonostylistique du rythme et de la variabilité de la longueur en français parlé », *Bulletin de l'institut de phonétique de Grenoble*, vol. II, 1973, p. 139-161. voir aussi, F. Wioland, « Organisation temporelle des structures rythmiques du français parlé », *Bulletin des rencontres régionales de linguistique*. Lausanne, 1974, p. 293-322.

*tadhabu fī mitli laylin ka-hādā*²⁶» comporte lors de sa récitation des *NCI* qui prennent les premiers emplacements, et l'on observe une augmentation de l'emploi des *NPI* vers la fin. Dans la figure suivante, les phrases sont au nombre de trente. Dans le texte, chacune d'elles contient au maximum 16 syllabes / emplacements. On remarque une chute progressive du *NCI* tandis que la courbe du *NPI* progresse au milieu de la phrase poétique et se stabilise vers la fin. On peut expliquer ceci par le fait que le nombre des *NCI* s'accumule sur les premiers emplacements durant les différentes phrases du texte, alors que leur nombre diminue à la fin. Pour les *NPI*, le nombre d'occurrences progresse à partir du milieu, et se stabilise vers la fin.



Il en va de même pour les autres poètes : l'intensité dans leurs récitations fonctionne de la même façon. Cependant, on doit se demander pourquoi, malgré cette ressemblance qui existe entre les différentes récitations des poètes, l'intensité n'est employé que d'une seule manière? Y avait-il un rapport avec l'emplacement de l'intensité et la syllabe? Et quels sont les autres éléments influençant l'emplacement de l'intensité?

Pour répondre à cette question, il faut tout d'abord imaginer la différence qui existe entre le début d'une phrase et sa fin au niveau respiratoire. La phrase commence souvent par une forte impulsion qui diminue remarquablement au long de la prononciation de la phrase. Ceci peut expliquer le rapport entre le *NCI*, qui occupe les premiers emplacements de la phrase poétique, et la force physiologique de la prononciation. Ainsi, il y a un rapport entre les *NPI* occupant les derniers emplacements et la diminution de la puissance physiologique de la prononciation.

De plus, ce phénomène phonétique s'inscrit dans la tradition classique de la poésie à voix haute. Quand les critiques classiques traitent le sujet du « début du texte et sa fin », ils suggèrent que le commencement doit être maîtrisé car il est le signe de la rhétorique²⁷, il est le premier que

²⁶ M. al-Bargūtī, *Zahr al-Rummān*, 1^{ère} éd, Beyrouth, Dār al-ādāb, 2002, p. 63-92.

²⁷ al-'Askarī (Abū Hilāl al-hāsān ibn 'abd allāh Ibn Sahl m.395 h.), *Kitāb al-sinā'atayn*, éd. Muḥammad 'Alī al-Bijwī et Muḥammad Aḥmad Ibrāhīm, faydā, al-Maktaba al-ʿaṣriyya, 1986, p. 431 قال بعض الكتاب: أحسنوا معاشر الكتاب الابتداءات فإنهن دلال البيان

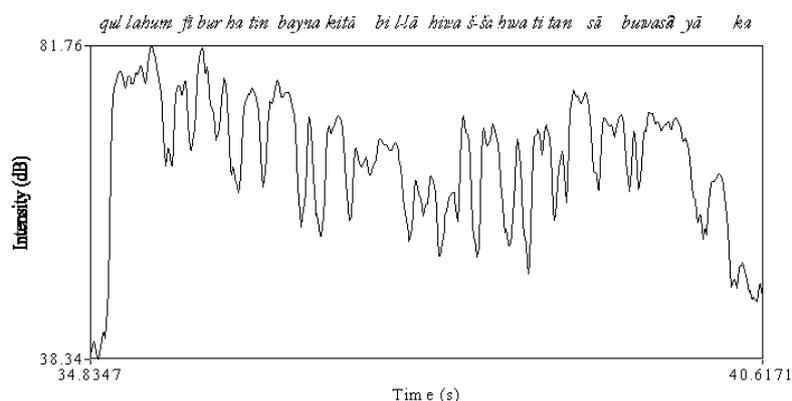
l'oreille reçoit, ainsi que la fin, puisque c'est ce qui reste attaché à l'esprit de l'auditeur²⁸. Adonis disait :

« Initialement, l'oralité implique l'écoute, car la voix commence par solliciter l'oreille. C'est pour cela que l'oralité avait un art propre pour l'élocution poétique, un art qui ne réside pas dans le contenu de l'énoncé, mais dans les modalités de l'énonciation »²⁹.

L'introduction du *NCI* dans le début de la phrase peut signifier ce but rhétorique du locuteur. Ceci attribue au *NCI* une fonction sémantique, d'autant plus que les mots en arabe sont souvent porteurs de sens au début de la phrase, c'est la raison pour laquelle ils reçoivent le *NCI*.

Cependant, pourquoi les *NPI* occupent-ils parfois les premiers emplacements alors qu'ils devraient être à la fin? Différents facteurs viennent s'ajouter au facteur syllabique pour participer à ce dynamisme linguistique. On peut, pour accéder à l'interprétation de ce phénomène, suivre le mouvement des syllabes à l'intérieur des phrases, vérifier le genre de la syllabe au début de la phrase, notamment celle qui a pris le *NPI*, car selon les statistiques, les CVV par lesquelles la phrase commence contiennent un *NPI*.

Au niveau sémantique, cela signifie que la pause réalisée avant de prononcer la phrase n'était qu'une pause syntaxique et non pas sémantique. La phrase dont l'une des premières syllabes a un « *NPI* » est en réalité une continuation significative de la phrase précédente. Pour pouvoir éclaircir ce sujet, on doit recourir à une analyse acoustique de l'intensité. La phrase de Qāsim □addād {*qul lahum fī burhatin bayna kitābi l-lāhi wa š-ša hwati tansābu wasāyāka*}³⁰ montre à quel point la syntaxe et le sens influencent l'emploi de l'intensité.



Dans cette figure, on remarque que les prééminences des intensités deviennent de plus en plus faibles, notamment au milieu de la phrase. En revanche, tout juste après la prononciation du verbe « *tansābu* », le pic de l'intensité augmente. Ce verbe occupe la place de la proposition causale : c'est pourquoi □addād n'a pas oublié de lui mettre un *NPI* pour mentionner cette fonction linguistique et sémantique. Cet intensité prend la place de CVV [*sā*] du verbe³¹. On peut constater que le niveau syntaxique et le niveau sémantique jouent un rôle important dans la manière d'introduire l'intensité et surtout dans le fait de choisir une syllabe précise, autrement dit, un

²⁸ al-'Askarī, *Idem.*, 435. والابتداء أول ما يقع في السمع من كلامك، والمقطع آخر ما يبقى في النفس من قولك، فينبغي أن يكون جميعاً متوقفاً.

²⁹ Adonis, *Introduction à la poésie arabe*, Traduit de l'arabe par Bassam Tahhan & Anne Wade Minkowski, Paris, Sindbad., Col. La bibliothèque arabe. 1985, p. 18.

³⁰ Q. □addād, *Al-bār majnūn layl*, 1^{ère} éd., al-Baḥrayn, al-kalima li al-našr wa al-tawzī, 1996, p. 88.

³¹ Au début, on remarque une descente de la courbe vers le milieu de la phrase. Ceci est dû à la phrase impérative. Le sujet *waṣāyāka* qui marque la fin de la phrase est représenté par une courbe descendante. Seul le verbe « *tansābu* » a maintenu une hauteur au milieu de la séquence.

emplacement.

Observons le poème de *al-Kamanjāt*³² de Maḳmūd Darwīš. Les *NPI* occupent l'un des deux premiers emplacements dans les phrases n° 9, 19, 32. Ces phrases représentent une continuation sémantique de la phrase précédente malgré la pause qui les sépare. Le verbe « *lā ya'ūd* » dans la phrase n°9 est lié sémantiquement au mot « *zaman* » qui se trouve dans la phrase précédente n°8. De la même manière, la phrase n°19 [*wa mā'in ya'innu*] est attachée sémantiquement à la phrase précédente, n°18. On remarque aussi que la phrase n°32 qui occupe la place d'un attribut {*'asrābu* → *ayrin tafirru*} est liée syntaxiquement et sémantiquement à la phrase précédente n°31 qui représente le sujet. Le *NPI* souligné par la couleur grise³³ prend donc les premiers emplacements à cause de cette continuité de sens. Ceci veut dire aussi que la pause installée n'est qu'une pause esthétique. Elle ne joue aucun rôle syntaxique ou sémantique.

	P1	P2	P3	P4	P5	P6	P7	P8.....
8	'al	ka	man	jā	tu	tab	kei	'alā zamanin dā'i'in
9	lā	ya	'ūd					
18	'al	ka	man	jā	tu	ḥay	lum	'alā watarin
19	wa	mā	'in	ya	'in	nu		
31	'al	ka	man	jā	tu			
32	'as	rā	bu	ṭay	rin	ta	fir	ru

La continuation sémantique dans la phrase suivante exige également une continuation prosodique et surtout mélodique. Les *NPI* témoignent en effet de ce phénomène. Il est apparu, en effet, dans de nombreuses études que les variations mélodiques jouent un rôle majeur dans la perception des points d'ancrage de la structure rythmique que sont les accents. Di Cristo, A. & Hirst ont convenu, à la lumière de leurs résultats, que la mélodie participe à un double codage prosodique : rythmique, si l'on s'en tient à sa dimension temporelle, c'est-à-dire au chronométrage des variations de la hauteur, et tonal ou intonatif, si l'on considère sa dimension spatio-fréquentielle. Dans cette perspective, ils ont abouti logiquement à la conclusion que le rythme est fondé à la fois sur l'organisation temporelle des unités syllabiques et sur celle des prééminences mélodiques³⁴.

En observant la courbe d'intensité réalisée par *Praat*, on remarque dans la récitation de la poétesse syrienne 'ḳ'īša Arna'ūt³⁵, que les *NPI* se sont installés au début des phrases n°16, 18, 19, 20, 21, 22, 23. Ces intensités jouent le même rôle au niveau syntaxique, sémantique, prosodique et mélodique.

³²M. Darwīš, *Dīwān Maḳmūd Darwīš*, 1^{ère} éd, Beyrouth, Dīr al-ḳawda, 1994, vol. II, pp. 495-496.

³³ Nous soulignons les *NPI* dans les tableaux suivants par le caractère gras de la police.

³⁴ Di Cristo, A. & Hirst, D., « Rythme Syllabique, Rythme Mélodique et représentation hiérarchique de la prosodie du Français », p. 13-23. « Il n'est pas inintéressant de noter à ce propos que cette conception non restrictive du rythme était déjà celle de Bally qui considérait, dès 1926, que les variations des durées syllabiques, les changements d'intensité et les inflexions de la voix constituent la substance du rythme » (cité par G. Caélen-Haumont, *Le rythme dans la parole : une revue des études portant sur le français*. 4^{ème} Colloque d'Albi. *Le rythme*. Toulouse, Université de Toulouse-le-Mirail. 1983, p. 143-158. A ce propos, on se reportera également à Malmberg, pour qui « des phénomènes tels que timbres, durée, intensité, intonation peuvent tous être utilisés comme éléments rythmiques » voir B. Malmberg, « Le rythme comme phénomène linguistique et phonétique ». In P. Mounier-Kuhn et J.C. Lafon (Eds) *Les Rythmes*. Lyon : Simep-éditions, 1968, p. 35-45., ainsi qu'à Dauer, R.M. « Stress-timing and syllable-timing reanalyzed. *Journal of Phonetics*, 11, 1983, p51-62. et à Vassière, J., « Rhythm, accentuation and final lengthening in French ». In R. Carlson & al. (Eds) « Music, language, Brain and speech », Mc Millan Academic Press, 1991, p. 188-200.

³⁵ 'ḳ, Arna'ūt, *op. cit.*, p. 79.

	P1	P2	P3	P4	P5	P6	P7	P8
15	tum	ma						
16	ġā	dar	ta	keul	la	šay	'in	
17	ba	dī	ran	nab	ri			
18	da	sā	'i	saʒ	ʒa	ma	ni	
19	mu	rā	ba	qa	tal	qal	bi	
20	ba	rā	tī	nan	nis	ri		
21	wa	'adə	lā	'a	wa	təa	nin	
22	'a	lā	həā	fa	til	hā	wi	ya

Les *NPI* soulignés toujours par la couleur grise se trouvent aux emplacements précis de la phrase qui est construite par le verbe (*ġādartā ...*), le sujet (*ta*), et les COD suivants : {*hadīra nahri, dasā'isa z-zamani, murāhaqata l-qalbi, barāṭina n-nisri, wa 'adəlā'a watəanin, 'alā həāfati l-hāwiya*}. Grâce à ce tableau, on constate tout d'abord que le *NPI* existe non seulement dans les mêmes emplacements (P2/P3) mais aussi dans les mots qui jouent le même rôle grammatical. Ces mots existent au début de chaque phrase. Deuxièmement, les *NPI* occupent dans les mots la syllabe longue (CVV). Le parallélisme d'intensité n'est pas dû uniquement au parallélisme grammatical mais aussi au parallélisme morphologique des mots. Seul le 1^{er} COD n'avait pas un *NPI*, mais deux intensités successifs de *NCI*. Peut-on expliquer ceci en disant que 2 *NCI* équivalent à un seul *NPI* ?

D'après ces remarques, le parallélisme syntaxique engendre un parallélisme d'intensité. Quand le poète répète des phrases dont la forme syntaxique est la même, l'intensité occupe les mêmes emplacements. On peut également prendre pour exemple les refrains des textes, qui maintiennent la même forme syntaxique, sémantique, métrique et prosodique introduite, et qui maintiennent par conséquent les mêmes intensités aux mêmes emplacements. Les refrains des textes de Maṣmūd Darwīš « *al-Kamanjāt* », de 'Abd al-'azīz al-Muqālī « *ha→alat 'alā qalbī l-qaḥḥdatu* », de Muṣammad 'ali Šams al-Dīn « *Huwa l-Qalbu am ḥafnatun min duhān al-qurā* » comportent des parallélismes accentuels. On peut étudier les mêmes formes syntaxiques des phrases que le poète répète et qui portent un sens différent. Tel est le cas par exemple du poème intitulé « *al-'awda* »³⁶ qui montre comment *Sa'dī Yūsuf* maintient les mêmes positions de l'intensité. Les emplacements P1/2/4/5/6 portent un *NCI* tandis que les emplacements P3/7/9 ont le *NPI*. Ces deux intensités se répètent alternativement dans les mêmes emplacements. De ce fait, on perçoit un parallélisme d'emplacement entre les deux genres d'intensité.

Par contre, dans l'emplacement P6, la syllabe de la phrase n°17 porte un *NPI*, alors qu'au même emplacement, on remarque une répétition du *NCI* durant les phrases précédentes. Qu'est-ce que cela signifie ?

Tout d'abord, la syllabe de l'emplacement n°P6 est caractérisée par le *NCI* dans les phrases n°15 & 16. Ceci est dû au nombre identique de syllabes (9sb) dans ces deux phrases, et également à la forme syntaxique identique. Dans les deux phrases, cette syllabe est suivie uniquement par un sujet déterminé par l'article. En réalité, le parallélisme syllabique et syntaxique a engendré ce parallélisme d'intensité. En revanche, dans la phrase n°17, l'emplacement n°6 change son *NCI*, il prend un *NPI* pour deux raisons : le nombre de syllabes dans cette phrase a augmenté à (12) par rapport à celles avec lesquelles cette phrase partage les mêmes caractères syntaxiques [n°15, n°16]. Pour la deuxième raison, on a dit précédemment que la syllabe placée en P6 est suivie uniquement par un sujet déterminé par l'article. Un changement syntaxique dans la phrase n°17, sensée être parallèle aux autres en intensité, entraîne une modification d'emplacement de l'intensité. La syllabe P6 est suivie par un sujet déterminé par un *COD*, raison pour laquelle le *NPI* s'est déplacé vers la syllabe suivante. De ce fait, on conclut que la quantité syllabique contribue à la construction de

³⁶ Y. Saḥdī, *al-šuyūṭ al-aḥr yadūlu al-janna*, Damas, Dār al-madīna, 2007, p. 19.

l'intensité des phrases. Tant que la phrase est longue, les *NPI* prennent les dernières positions dans la forme syntaxique.

n°	P1	P2	P3	P4	P5	P6	P7	P8	P9	P10	P11	P12	
13.	<i>bā</i>	<i>ka</i>	<i>dā</i>										<i>3sb</i>
14.	<i>wa</i>	<i>bi</i>	<i>lā</i>	<i>'ay</i>	<i>yi</i>	<i>la'</i>	<i>ta</i>	<i>ma</i>	<i>tin</i>				9
15.	<i>miṭ</i>	<i>la</i>	<i>mā</i>	<i>yaf</i>	<i>'a</i>	<i>lul</i>	<i>wā</i>	<i>tī</i>	<i>qūn</i>				9
16.	<i>miṭ</i>	<i>la</i>	<i>mā</i>	<i>yaf</i>	<i>'a</i>	<i>lul</i>	<i>ḡā</i>	<i>fi</i>	<i>lūn</i>				9
17.	<i>miṭ</i>	<i>la</i>	<i>mā</i>	<i>yaf</i>	<i>'a</i>	<i>lul</i>	<i>mud</i>	<i>mi</i>	<i>nū</i>	<i>nas</i>	<i>su</i>	<i>rā</i>	12

L'intensité
Arn□□ū→

Dans la
cas, les

chez □□□iša

majorité des
séquences du

texte poétique ne contiennent pas d'intensité. La récitation de son texte se caractérise par la sérénité et évite souvent l'agitation et l'élévation de la voix. La méthode de la récitation du texte se conforme avec la nature philosophique du texte et sa thématique.

Tel qu'il apparaît sur la représentation graphique, son utilisation du *NPI* est fréquente à la fin des phrases poétiques. Ce que l'on peut observer dans les syllabes aux *NPI*, c'est qu'elles impliquent différentes unités métriques et des formes morphologiques et rythmiques similaires. Nous signalons les *NPI* en mettant la syllabe entre parenthèses () dans les exemples suivants :

Mots ont les même degré d'intensité
har(<i>wal</i>)ta (<i>ḡ</i>)darta
da(<i>s</i>)is ba(<i>r</i>)in
Ijti(<i>y</i>)z irti(<i>y</i>)b inti(... <i>r</i>)
al ()fat alaq (<i>l</i>)marī as-sa→i l-()ari raimi l-(<i>ī</i>)l

Les sons suivis d'une voyelle longue sont considérés comme des syllabes qui contiennent une intensité . C'est ce qui apparaît à travers notre analyse acoustique. Ces syllabes occupent la même place et ce en raison de leur existence dans des structures syntaxiques analogiques. Cependant, contrairement à l'habitude, les syllabes CVC marquées par une intensité longue nous amènent à poser la question de la nature des sons qui pousse les syllabes du type CVC à avoir une intensité. En fait, les mots « bi-qalb » - « al-ḡaw∞ » - « harwalta » contiennent *NPI* sans posséder de voyelle longue. Quelle en est la cause ? L'intensité a affecté, dans le mot « bi-qalb », la syllabe (*qal*), dans « al-ḡaw∞ » (*ḡaw*) et dans « harwalta » (*wal*). Il paraît que le phonème // selon la représentation graphique a joué le rôle de la longue voyelle, ce qui confirme la règle que les phonèmes // restent des phonèmes mélodieux, tandis que le /w/ peut en principe jouer ce rôle ou accomplir cette fonction, en égard à sa nature acoustique.

Par ailleurs, ce qui attire notre attention en fait, c'est *NCI*. En effet, il a pris des

prolongements dans la deuxième position de chaque phrase poétique, d'une façon considérable. En comparaison des autres positions, il s'est reproduit sept fois dans la première position et quatorze fois dans la deuxième position. Son utilisation a doublé dans la deuxième position. Mais il a diminué d'une manière inattendue dans la troisième position avec une proportion de cinq intensité. La tonalité a disparu de manière inattendue dans les autres positions, son apparition n'est que sur les dernières phrases qui comportent des syllabes longues, c'est-à-dire qui s'étendent de 12 syllabes à 19. Or, qu'est-ce qui explique la présence de l'intensité à la fin des phrases dans les syllabes dont le nombre dépasse 12?

D'après le tableau illustratif, on s'aperçoit que sur le plan graphique, □□□iša □Arn□□ū→ se servait d'une intensité aigue IC, dans la première phrase sur la position 9 et 10 et la troisième phrase sur la position 11/13. Par ailleurs, dans la seizième phrase, l'intensité se reproduit dans la position 11/12 : pourquoi, chaque fois que l'articulation de la phrase est longue, y a-t-il un recours à l'emploi de l'intensité à la fin ?

En fait, l'utilisation de l'intensité est due à des facteurs majoritairement synthétiques. En effet, l'intensité de la phrase : [tatar□ja□u l-mawjatu wa ta□ūdu], se fait à la fin sur /w/ et /t/. On remarque donc que [wa ta□ūdu] sur le plan syntaxique est un verbe coordonné à [tatar□ja□u] et une confirmation de l'aspect sémantique du mot (le retour) car [□□da] et [raja□a] ont la même signification. On peut reformuler ce phénomène d'une autre manière. [ta□ūdu] occupe la même position syntaxique que [tatar□ja□]. Le sujet de ce verbe [ta□ūdu] est le même que celui de [tatar□ja□], il s'agit ici de sujet [al-mawja]. En outre, le verbe [ta□ūdu] joue le rôle de confirmation du verbe [tatar□ja□], afin de contribuer à approfondir la signification du premier verbe. Par conséquent, on peut déduire qu'il y a un parallélisme syntaxique entre les deux verbes [□□da] et [tatar□ja□], et un parallélisme sémantique entre eux vu qu'ils se partagent le même sens, ainsi qu'un parallélisme structurel : autrement dit ils se partagent la même structure verbale qui commence par le préfixe [ta] indiquant le temps. Probablement, sur la base de ces principes, l'intensité porte sur le [ta] du verbe [ta□ūdu], de même qu'il porte sur le [ta] du verbe [tatar□ja□].

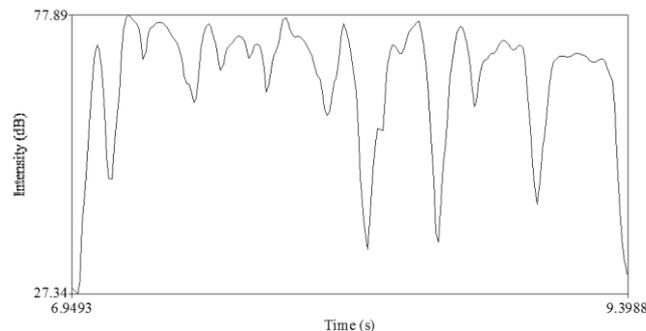


Fig n° : Arna□ū→, à propos de [ta□ūdu] et [tatar□ja□]

En ce qui concerne la phrase 3, l'intensité prend position au milieu du verbe [tatawahhaju binukhati l-kawn], ici on constate que l'on est au milieu du phénomène, c'est-à-dire que l'intensité concerne le verbe [tatawahhaj] qui partage avec le verbe [tatar□ja□u] la même structure rythmique et avec [ta□ūdu] le même temps, quoique l'intensité ne porte sur le préfixe /t/ mais plutôt sur la lettre radicale /h/. On constate également que l'intensité porte sur la préposition /b/ qui fait la liaison entre le verbe et le mot [nukhat], ce qui nous amène à percevoir que l'intensité porte sur la conjonction de coordination /w/ dans la phrase précédente. Dès lors, on peut réfléchir d'une façon sérieuse à l'étude du parallélisme d'intensité qui se produit premièrement sur les verbes à la structure morphologique et rythmique unique, sur les verbes au même temps, à la structure similaire ayant de plus une signification unique.

Ce phénomène se produit deux fois dans le texte, notamment à la fin des phrases, dont la fréquence pourrait être interprétée par le fait que la poétesse préfère conserver le noyau fondamental du texte, en l'occurrence le verbe [*tatar□ja□u*]. Elle veut donner aux dernières syllabes des verbes poétiques, bien qu'ils soient loin des premières positions, l'effet tonique du verbe [*tatawāhhaju*] comme une façon parmi d'autres de confirmer l'établissement d'un parallélisme d'intensité tonique entre les verbes analogiques.

La phrase n°16 prend d'une façon remarquable sa distance par rapport aux deux phrases précédentes, elle comporte une intensité dans les dernières positions au même titre que dans les deux dernières phrases, le fait qu'elle se trouve à la fin ou loin d'eux ne signifie pas pour autant son parallélisme avec eux, car l'une des conditions du parallélisme est l'intervalle du temps à l'incidence chronique similaire, dans ce cas on ne constate aucun effet des conditions du parallélisme entre la phrase 16 et la phrase 1/3. Cependant, il peut y avoir un parallélisme entre cette phrase et d'autres phrases.

Structurellement l'expression {*li-ktiš□fi jamrati l-□ulm*}, engendre des phrases similaires comme par exemple les expressions : {*hadīra n-nahri*}, {*das□□īsa z-zamani*}, {*mur□haqata l-qalbi*} {*bar□♥ina n-nasri*} {*wa a□□□a wa→anin □al□ □□fati l-h□wiya*}. Toutes ces phrases occupent la place d'un complément d'objet du verbe {*g□darta*}, alors que la phrase {*jamrati l-□ulm*} occupe la place d'un complément du nom, en l'occurrence {*li-ktiš□fi*}.

Dès lors, les phrases sur le plan structurel du texte ne sont pas en parallèle quoique la nature des phrases soit parallèle. En effet, il y a un nom + un complément du nom. L'expression {*jamrat al-□ulm*} {la braise du rêve} est un parallélisme du point de vue combinatoire intérieur, avec {*hadīra n-nahri*} {murmure du fleuve}...etc. Par conséquent, il se peut qu'une intensité porte sur les autres phrases, comme c'est le cas avec la phrase {*iktiš□fi jamrati l-□ulm*} ; il y a donc une intensité sur :

- 1-*hadīr an-nahri*
- 2-*das□□īsa al-zamani*
- 3-*mur□haqata l-qalbi*
- 4-*bar□♥ina al-nasri*
- 5-*wa a□□□a wa→anin*
- 6-*□al□ □□fati l-h□wiya*

Ce que l'on peut observer, c'est que les *NCI* sont longs sur {*hadīra al-nahri*}, CVV (dī) et CVC (*ran*), ce dernier fait la liaison entre les deux mots {*hadī (ran) nahri*}. Dans les phrases parallèles, nous ne trouvons pas un *NCI*, mais plutôt un *NPI* comme avec *das□□īs - mur□haqa - bar□♥in*. C'est une intensité produit par une voyelle longue et qui ne porte pas sur les deux mots, raison pour laquelle on ne le qualifie pas d'intensité parallèle « équivalent ». Tandis que «*wa a□□□a*», même s'il contient une conjonction de coordination comportant une intensité, on ne peut en aucune manière le qualifier d'intensité parallèle, sauf qu'il accomplit son rôle tonique en tant que simple conjonction de coordination. En résumé, on peut déduire que les intensités courts *NCI* (soulignées en caractère gras) sont généralement plus nombreux que les intensités longs *NPI* (soulignées en couleur grise), présents d'une façon constante mais sans parallélisme comme c'est le cas par rapport à l'intensité long *NPI*.

Etude de l'intensité sur le poème de 'A'īša 'Arna'ūt

1. *ta ta rā ja 'u l māw ja tu wa ta 'ū du*

la phrase poétique, c'est-à-dire que le nombre d'occurrences progresse à partir du moment où le poète s'approche de la pause.

Le *NPI* existe dans les mêmes emplacements notamment au milieu, mais il doit occuper les dernières syllabes de la phrase si la durée temporelle est longue. La quantité syllabique dans la phrase contribue à une organisation de l'intensité. En revanche, quand un *NPI* occupe l'une des premières syllabes de la phrase, cela signifie que la pause réalisée avant de prononcer cette phrase n'était qu'une pause syntaxique et non pas sémantique.

Certaines phrases représentent donc une continuation sémantique de la phrase précédente malgré la pause qui les sépare. Ceci veut dire aussi que la pause installée n'est qu'une pause esthétique. Mais une continuation sémantique dans une phrase suivante exige également une continuation prosodique parfois. On peut constater que le niveau syntaxique et le niveau sémantique jouent un rôle important dans la manière d'introduire l'intensité et surtout dans le fait de choisir une syllabe précise, autrement dit, un emplacement. Nous constatons aussi que le parallélisme syntaxique engendre un parallélisme de l'allongement. Quand le poète répète des phrases dont la forme syntaxique est la même, l'allongement occupe les mêmes emplacements, comme dans les refrains.