



HAL
open science

La poésie et la vie : Traduire l'Adoniada

Bénédicte Letellier

► **To cite this version:**

Bénédicte Letellier. La poésie et la vie : Traduire l'Adoniada. Europe. Revue littéraire mensuelle, 2022. hal-04726855

HAL Id: hal-04726855

<https://hal.science/hal-04726855v1>

Submitted on 8 Oct 2024

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

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

La poésie et la vie : Traduire l'*Adoniada*

Bénédicte Letellier

Selon Adonis, la traduction est une autre création et, selon moi, sa poésie nous y prédispose en configurant des chemins et des cheminements libres de toute fixité mentale. Invariablement, elle nous invite à tenir une conduite consciente d'étranges et heureux égarements possibles. En fait, elle indique quelques pistes à suivre, fort séduisantes. Lire ses poèmes est comme une expérience *guidée* de création. Les traduire, c'est possiblement s'aventurer davantage dans la création. Peut-être même, peut-on voir cette réécriture comme un risque. Il faut néanmoins en tenir compte si l'on s'apprête à traduire l'un de ses poèmes car ce poète ne cherche pas tant à donner un sens aux choses qu'à libérer les choses de leur sens habituel, ou comme il le dit, à « se détacher de l'illusion et à entrer dans le faire »¹. Traduire l'œuvre poétique d'Adonis est donc une seconde poïésis, soit la reprise d'une manière de faire, soucieuse de perpétuer la force créatrice du poème en d'autres temps et d'autres lieux. Mais pas seulement. Dans la mesure où l'obsession du poème adonisien est de formuler une question et de revenir à l'instant de sa propre genèse et à ce qu'il est, le traduire, c'est accepter d'emblée le jeu de réflexivité. Par conséquent, la traduction de son œuvre implique aussi une métapoétique, une réflexion sur la poésie, l'acte d'écrire et de créer. « Qu'est-ce que la poésie si elle n'est pas une image ? » interroge le poète dans l'*Adoniada*. Qu'est-ce que le poème ? « Le poème est la trame des effets du changement dans une image »², précise-t-il. Il y a donc à traduire une image constitutive du faire poétique soumis au changement. Pour le dire autrement, l'acte de création poétique se fonde sur ce qu'il appelle un « principe de renouvellement »³. Est-ce à dire que la plus fidèle traduction d'Adonis serait celle qui respecterait ce principe ?

¹ Adonis, « Ism âkhar lil-mawt », *Zaman al-shi'r*, London, Dâr Al-Sâqî, 2005, p. 284.

² Adonis, *Adoniada*, B. Letellier (trad.), Le Seuil, 2021, p. 155.

³ Adonis, « Al-qâri' khallâq âkhar », *Ibid.*, p. 272 : « Mabda' al-tajdid ».

Se méfiant de l'effet-mode de toute nouveauté comme il s'en explique dans un petit texte intitulé « Il y a nouveau et *nouveau* »⁴, le poète autant que le penseur veille constamment à mettre en branle toute forme sclérosée ou du moins à s'en écarter. Faisant sien le précepte d'Abû Tammâm « Exile-toi pour te renouveler », Adonis célèbre toute impulsion qui nous sauve de l'inertie. Il faut retenir ici que le principe de renouvellement est le principe de la vie même. L'*Adoniada* en est un lieu et une formule possibles, à la fois tentatives et tentations. C'est en ce sens que, pour Adonis, le lecteur peut être créateur à son tour. Quant au traducteur, même s'il n'échappera pas par sa compréhension, ses choix et les contraintes de la langue cible à une forme d'exil, lisible à certains égards comme une création infidèle, a la tâche fort délicate de traduire avant tout ce principe, soit traduire son impulsion et sa forme. Si, en théorie, le renouvellement est une création qui fraye un chemin vers l'inconnu, l'inhabituel, en poésie, il se mesure au déplacement ou au transfert qu'il impose au regard et à la pensée. Adonis l'exprime à travers une surprenante identification. Ainsi lorsqu'il note dans le dernier chant de son *Adoniada*, « Fin / commencement » : « wa-l-hayât majâz » (« La vie est une métaphore »), il atteste de la puissance créatrice de la langue poétique. La vie est une affaire de poésie ou, pour le dire autrement, la poésie est son espace et la langue son événement. Le terme qu'il emploie, *majâz*, est le nom de lieu du verbe *jâza* (« traverser ») et désigne le lieu d'un passage ou bien, en rhétorique, un « trope ». Mais, à dire vrai, il n'a pas vraiment d'équivalent dans la langue et la tradition rhétorique françaises tant les sens ont été fluctuants. Ainsi, en traduisant par « la vie est une métaphore »⁵, j'ai bien conscience que cette traduction est inexacte. Cette formule clé de son *Adoniada* mérite que l'on s'y arrête plus longuement. Ces notes sont donc à lire comme un *addenda* métapoétique à ma traduction aux éditions du Seuil, soit comme un prolongement réflexif sur le lien créateur entre la poésie et la vie.

LA « POESIE DE L'ESPACE »

Écrire le mouvement de la vie et non l'histoire de sa vie constitue la principale gageure de l'*Adoniada*. Même si ce long poème à la voix nomade et plurielle renvoie à un espace-temps tout à fait reconnaissable et réaliste, il ouvre un espace d'éternité et esquisse les arcanes de

⁴ Adonis, « Al-jadîd wal-jadîd », *Ibid.*, London, Dâr Al-Sâqî, 2005, p. 268.

⁵ Adonis, *Adoniada*, B. Letellier (trad.), Le Seuil, 2021, p. 233.

ce que le poète appelle « une poésie de l'espace »⁶. De même que, d'ordinaire, nous créons inlassablement le temps (passé et futur) pensant maîtriser nos vies, le poète crée infailliblement l'espace pour nous en libérer. Plus exactement, il crée de multiples tentatives d'espacement entre les mots, entre les mots et les choses, entre les mots, les choses et leurs sens — sachant que ce que l'on peut percevoir de sa vie n'est réellement saisissable que par et dans la distance. Il s'agit donc d'un espace métaphysique où la vision opère sur la base de quelques *vues* du monde environnant.

Si, en ouverture, le poète perplexe, « au visage étranger, au seuil de la mort »⁷, se parle à lui-même sans véritablement se reconnaître tout en cherchant à saisir le sens des années écoulées et le mystère du « couperet », c'est en toute humilité qu'il confie dans son dernier chant : « Ma vie n'est pas ma vie »⁸. Ainsi, ce long poème polyphonique est et n'est pas autobiographique. Certes la vie est sienne par les traces qu'elle a laissées en lui. Mais elle n'est pas sa vie dans la mesure où il reste tout « ce que le poème ne dit pas »⁹. Son *Adoniada* est littéralement émouvante dans la mesure où elle ébranle notre perception de la vie entièrement construite sur l'idée d'une temporalité horizontale pleine de sens. Elle initie au détachement de cette première illusion. « Je ne suis pas qui je suis »¹⁰, dit le poète. Si raconter sa vie passée et l'imaginer au futur n'est pas dire qui l'on est mais plutôt qui l'on veut être, est-ce que suggérer d'autres manières de regarder et de voir la vie ne serait pas un projet poétique plus efficace pour approcher son essence ? Le poète n'est pas dupe. Il veille plus que jamais à rester dans les sillons de la poésie, sachant très bien qu'elle offre l'espace fondamental pour préserver l'identité dans ce qu'elle a d'inachevé. Une première piste à suivre : il faut rompre avec les recommencements et les imitations. Le chant XI en propose une formulation claire sous forme de question : « pourquoi venons-nous / sur cette terre si la transgression n'est pas la clé de notre vie ? »¹¹. D'où l'impératif : « N'imité pas / ce créateur-là - / invente / un autre créateur pour un autre lendemain ». En résonance avec les voix de Rimbaud et d'al-Ma'arrî, le poète s'exile à différents niveaux de réalité : « Je promène / mon regard pour témoigner du lieu et des choses »¹². La transgression n'est pas tant une rupture qu'une suture. La langue poétique est le point de jonction du sujet avec le monde.

⁶ *Ibid.*, p. 113.

⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁸ *Ibid.*, p. 236.

⁹ *Ibid.*, p. 234.

¹⁰ *Ibid.*, p. 236.

¹¹ *Ibid.*, p. 131.

¹² *Ibid.*, p. 132.

Elle est l'espace même de son épopée. Pour le dire vite, l'*Adoniada* est une *question* de vie et de mort. Mais la vie ne se confond donc pas avec l'histoire vécue ou une fiction. Elle se déploie à travers l'espace créé et la blessure en est l'indice autant que le symbole.

LA BLESSURE OU TRANSFIGURATION

Au chant VIII, le poète choisit de croire en la vie, « même si elle est une blessure » car « l'homme est fait pour vivre non pour mourir »¹³. Pour reprendre sa formule, il a « fraternisé avec ses blessures »¹⁴. En fait, toute la poésie d'Adonis se forme et se transforme par la blessure. Il serait donc hâtif de la réduire à une simple métaphore récurrente. Pour comprendre en quoi la vie est de l'ordre d'une métaphore sans vraiment l'être, nous pouvons donc entrer par la blessure.

Déjà, dans *Les chants de Mihyar le Damascène*, on le sait : « la blessure » (*al-jurh*) est un « geste » (*Īma'*) qui indique une traversée et que le poète présente à la fois comme un déchirement nostalgique et comme un fier dépassement¹⁵. Dans ce poème, elle est donc « dans les traversées »¹⁶. Passage d'une rive à l'autre, d'une existence à l'autre, d'un corps à l'autre, d'une poésie à l'autre. Si l'on se réfère à la rhétorique française de Fontanier, la blessure serait, pour reprendre l'expression de Genette, « trope-figure »¹⁷, en ce que parfois le mot « blessure » y est pris dans un sens « extensif »¹⁸, parfois il est volontairement détourné de l'usage (de son sens littéral)¹⁹. Dans la rhétorique arabe (*balâgha*), le trope-figure trouve un équivalent dans la notion ancienne de *majâz*, notamment théorisée par al-Jurjânî (m. 471/1078) dans son livre sur les « secrets de la rhétorique ». Bien avant Fontanier, le grammairien arabe distingue le *majâz* en tant qu'expression figurée intellectuelle (correspondant ainsi à la figure de style) et le *majâz* en tant qu'expression figurée lexicale (correspondant ainsi au trope). C'est étrangement sur ce point que Fontanier et al-Jurjânî

¹³ *Ibid.*, p. 102.

¹⁴ *Ibid.*, p. 139.

¹⁵ Adonis, « Al-jurh », *Aghânî Mihyâr al-dimashqî*, Dâr al-Âdâb, Bayrût, 1988, p. 40.

¹⁶ *Ibid.*, p. 40 : « al-jurh fî al-'ubûr ».

¹⁷ Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, introduction par Gérard Genette, Paris, Flammarion, 1977, p. 10.

¹⁸ Dans le poème « La blessure », en faisant de la blessure un geste-signe (arbitraire à la différence du symbole), le poète ne conserve que l'action, soit le geste qui blesse et qui ne désigne pas encore la plaie ou la douleur. En restreignant le sens du mot, il met en valeur un seul élément sémantique et renouvelle ainsi le sens. Il serait plus juste de parler d'un sens *intensif*.

¹⁹ Dans le poème « Les choses » du même recueil, le poète en fait une belle hyperbole dans le premier vers voire un pléonasme si l'on ne retient que le sens intensif : « Si je transperçais la blessure jusqu'au crime » (« law annanî akhtariqu al-jurh ilâ al-jarîma ». Ici, il s'agit d'un redoublement de la lésion, du geste qui incise et transperce. Le poète s'imagine tuer la blessure comme pour se libérer définitivement des attachements au monde terrestre. Ici, le sens du mot blessure est métonymique. La blessure désigne la cause des souffrances, soit les attachements aux choses et plus largement au monde tel qu'on le perçoit.

peuvent être cités ici. En effet, il est à noter qu'avec Fontanier, la rhétorique française se renouvelle précisément avec le souci de distinguer l'artifice (l'intention esthétique) de la véracité d'un discours, ce qui la rapproche ainsi de l'ancienne ambition des fondements de la rhétorique arabe. Dans ce recueil d'Adonis, le mot blessure est l'exemple parfait d'un choix délibéré de dire autrement, de s'écarter de l'usage pour mieux donner à voir l'espace créé par la blessure. Comme l'avait très justement commenté Hélène Cixous dans sa préface au recueil d'Adonis, la blessure est transfiguration, « autrement-disant la transformation, la métamorphose, la mort-pour-résurrection, mais sans opposition, ni rupture qui disloque »²⁰.

Dans l'*Adoniada*, la blessure ouvre sur l'espace poétique. Elle crée, de manière bien plus insistante, un effet d'espacement qui fait d'elle un symbole de la création poétique latente. En choisissant d'entrer dans la vie par la blessure, soit le geste qui ouvre, le poète choisit d'y entrer par la langue qui se rapproche le plus du principe de la vie. Langue de la poésie, authentique et vraie, elle invite nécessairement à prendre ses distances avec le sens littéral du mot dont on oublie trop vite que son objectivité s'est construite sur l'arbitraire du signe et que le mot n'est pas la chose qu'il désigne. L'*Adoniada* est une épopée de la langue qui invente de nouveaux liens entre les mots et les choses. En somme, elle perce leur mystère et heurtent le sens commun. C'est en ce sens que cette épopée lyrique est aussi *une pensée sur* la création et qu'elle rivalise à certains égards avec les formes de pensées religieuses nées de l'islam. Là où la pensée religieuse configure l'existence humaine dans les limites d'un sens temporel, linéaire et univoque, la pensée du poème ébranle toutes les formes fixes (syntaxe, rythme, sens, image...) et impulse la vie dans les formes par leur transfiguration. Autrement dit, on peut lire l'*Adoniada* comme un exercice spirituel dans la langue. Comment redonner vie aux mots et plus largement à toute forme de pensée ? À travers la blessure, le poète montre une manière de faire en créant une langue poétique nouvelle pour un espace-temps autre. L'espace, d'ordre métaphysique, se perçoit dans le silence des profondeurs. Il est accessible à tous par une écoute soutenue d'autres langages et par une vision intérieure. Quant au temps, « il est images »²¹, dit le poète. Parmi les quatre-vingt occurrences du mot blessure dans l'*Adoniada*, quel que soit le contexte, il désigne invariablement l'espace – fût-il brèche,

²⁰ Hélène Cixous, Préface aux *Chants de Mihyar le Damascène* d'Adonis, Paris, Poésie / Gallimard, 2002, p. 17.

²¹ Adonis, *Adoniada*, *Op. Cit.*, 2021, p. 44.

interstice, perspective, passage, dégagement, ouverture vers – où commence l’incarnation possible d’une vie, à la fois forme et impulsion, passage du signe au symbole.

En en faisant un symbole poétique, Adonis est fidèle à son principe de renouvellement. En effet, à la différence de la poésie préislamique qui part du corps, comme il le dit lui-même dans sa préface au *Dîwân de la poésie arabe classique*²², Adonis fait naître sa poésie dans la blessure du corps. Du topos poétique de l’amour charnel ou de la métaphore de l’amour spirituel dans la poésie courtoise, le poète glisse son regard du corps vers la blessure du corps. La blessure devient un symbole dans le sens où Adonis définit le symbole comme étant « la langue qui commence là où finit la langue de la qasîda²³ ou [comme] la qasîda qui prend forme dans la conscience après avoir été lue ». Le symbole, précise-t-il, « est l’éclair par lequel la conscience entrevoit un monde sans limite, c’est pourquoi il illumine notre sombre existence et nous élance vers l’essence »²⁴. La blessure, fut-elle une déchirure ou une suture, reste donc lumineuse tant qu’elle est le signe d’un monde sans limite et le geste conscient d’une traversée poétique dans l’infini. L’écriture de l’*Adoniada* n’est donc pas une écriture-stigmatée comme celle d’Hélène Cixous ou de Jacques Derrida. Elle offre la blessure béante, soit le symbole dans toute sa force suggestive et créatrice. Écrire la blessure sans s’y projeter personnellement, sans se résigner aux conséquences. Il faut plutôt y voir un geste lyrique d’ouverture qui, contrairement au récit de vie, ne cherche pas la fermeture et la fin. Il ne faut pas oublier que pour Adonis la poésie n’a pas vocation à donner un sens. Dans sa thèse, *Le fixe et le mouvant*, « la poésie, note-t-il, n’est pas dans le sens mais dans le mot »²⁵. Le mot *jurh* (« blessure ») ne vient pas du dictionnaire. Il est le mot jailli des profondeurs du poète qui n’en finit pas de naître. Il est la preuve de ce qui parle de soi-même.

L’ELOQUENCE DU MOT

Le mot « blessure » renvoie à d’autres épopées lyriques : celle d’Orphée, de Gilgamesh ou d’Ulysse. Dans le poème, il est un lien intertextuel, constitutif de la littérature universelle. D’un point de vue métopoétique, il est un accès à l’infini. En empruntant l’image au poète, on pourrait dire que c’est un mot-vulve qui se prête parfaitement à la fonction du symbole car il assure un lien, une continuité qui n’est pas une hérédité ou une fatalité. « Les mots sont

²² Adonis, *Le Dîwân de la poésie arabe classique*, Poésie / Gallimard, 2008, p. 11.

²³ Composition poétique apparue dans la période préislamique dans la bouche des poètes bédouins et réglementée par les théoriciens du IX^e siècle, la qasîda devient le genre dominant de la poésie arabe.

²⁴ Adonis, « Al-ramz wal-qasîda », *Zaman al-shi‘r*, London, Dâr Al-Sâqî, 2005, p. 269.

²⁵ Adonis, *Al-thâbit wal-mutahawwil, bahth fil-ittibâ‘ wal-ibdâ‘ ‘inda-l-‘arab*, « Sadmat al-hadâtha », III, Dâr Al-Fikr, Bayrût, 1986, p. 31.

des vulves ils ont leur ivresse et divaguent »²⁶, dit le poète au chant X. En cela, il n'est pas le seul. Le corps, la ville sont aussi des mot-vulves qui créent des espaces autres et n'ont d'existence que par la langue du poème. Une question ouvre ce chant, sans doute le plus apophantique du recueil : « Mon corps a-t-il un sens s'il n'est pas blessé ? ». Question rhétorique tant il est évident que le sens réside dans la charge transgressive que porte toute blessure. La question est donc un appel à ouvrir les mots blessés, à percer leur mystère. Le mot-vulve est l'accès à un autre niveau de réalité, à une autre échelle de l'espace. En effet, en arabe, le poète utilise le mot *furûj* qui est le pluriel de *farj*. Ce mot désigne une fente, une fissure, un interstice mais aussi les parties génitales et notamment le sexe de la femme. La blessure autant que la vulve sont des mots qui ouvrent et renvoient à des ouvertures.

La « poésie de l'espace » repose donc sur l'éloquence du mot, soit sa puissance à créer des images. Traduire cette poésie consiste donc à traduire aussi bien les espacements créés par les mots que leurs espaces latents, comme on parlerait de sens manifestes et de sens latents. Dans le cas du mot arabe *furûj*, il fallait donc conserver l'image du sexe féminin elle-même porteuse d'images et de mondes nouveaux. L'éloquence du mot ne peut garantir l'expérience d'une subjectivité ouverte que si elle donne à *voir* l'action du poète sur la langue et sur les formes de pensée. Cela suppose de considérer la lettre, le tiret et l'espace blanc comme des unités signifiantes où les langues prolifèrent. Le poète établit des liens improbables et discrets qui en appellent d'autres. Ainsi, pour reprendre la formule du poète, « une pensée respire dans le corps de l'alphabet comme un poumon »²⁷. Si, pour al-Jurjânî, « la comparaison, l'analogie et la métaphore sont les racines de l'éloquence »²⁸, pour Adonis, ce sont les blancs, les lettres et les mots avec lesquels le poète compose une nouvelle langue et de nouvelles images. L'éloquence ne se réduit donc pas à une stylistique. Si l'on peut regretter, à l'instar

²⁶ Adonis, *Adoniada*, *Op. Cit.*, p. 119.

²⁷ *Ibid.*, chant IV, p. 49.

²⁸ Al-Jurjânî, *Kitâb asrâr al-balâgha*, Dâr Al-Madanî bi Jidda, 1991, p. 27. Dans la lignée d'al-Jâhiz, al-Jurjânî théorise, dans cet ouvrage précisément, les tropes, notamment l'analogie, la comparaison et la métaphore. Le nom de cette nouvelle discipline est fluctuant. L'auteur emploie les termes *fasâha* et *balâgha* que l'on traduirait par « éloquence » et alterne, comme le note Nejmeddine Khalfallah (« La rhétorique arabe : les embûches d'une disciplinarisation », *Les dossiers d'HEL*, SHESL, 2012, p. 3) entre les expressions « 'ilm al-bayân » (« science de l'expression recherchée »), « 'ilm al-ma'ânî » (« science des idées »), « 'ilm al-fasâha » (« science de l'éloquence ») et « 'ilm al-balâgha » (« science de la rhétorique »). C'est al-Sakkâkî (m. 626/1229), principal commentateur d'al-Jurjânî, qui, cherchant à mieux systématiser les idées de son prédécesseur, divise la rhétorique en deux branches, le *'ilm al-bayân* et le *'ilm al-ma'ânî*. Mais, dans cette citation, al-Jurjânî emploie l'expression « mahâsin al-kalâm » qui renvoie de manière explicite à la beauté des paroles, annonçant déjà la branche de la rhétorique, théorisée par Ibn al-Mu'tazz, qui traite de l'embellissement du style littéraire (« 'ilm al-badî' »). Le mot « badî' » déjà présent dans l'ouvrage d'al-Jâhiz, *Al-bayân wa-l-tabayîn*, renvoie au fil du temps à une classification des figures réduite à un pur formalisme.

de Nejmeddine Khalfallah²⁹, l'appauvrissement de la rhétorique voire la mort de l'ancienne *balâgha* au profit d'une stylistique (*uslûbiyya*) fortement inspirée par les travaux des linguistes occidentaux, on observe pourtant, en lisant la poésie d'Adonis, que le style poétique n'est pas séparé d'une éthique et d'une rationalité métaphysique.

AL-MAJAZ : L'EVIDENCE DE LA VIE

Ainsi, lorsqu'Adonis écrit « la vie est une métaphore », il condense ici ses méditations et réflexions sur la vie et l'espace-temps. Ce verset, très concis, nous dit que la vie se loge dans l'intangible et le subtil, soit dans ce qui se conçoit poétiquement à l'infini. Sans poésie, nos existences ne sont que le sens prêté à la vie. Nos manières de les raconter en sont l'interprétation qui, désespérément, cherche à approcher sa véritable essence. Dans l'*Adoniada*, le poète distingue cette vie approchée pour ne pas dire illusoire et « la vraie vie » en référence à Rimbaud. Il y a l'idée qu'on se fait de la vie et la vie même. Le constat du poète, tout aussi désespérant à cet égard, nous amène à reconsidérer les liens entre les mots et les choses, entre soi et le monde. Plus que nul autre, le poète est comme ce chevalier d'étranges paroles en quête d'une incarnation fiable, d'une plus grande visibilité de la vie.

*Amer est mon besoin de mystère, amère est ma recherche aujourd'hui
d'une image dans laquelle il s'incarnera
et la métaphore – élévation, chute ou poussière, est étincelles
la métaphore dans tous ses états
prépare l'alphabet et les choses cachées à se vêtir d'images.³⁰*

Ces versets nous obligent à nuancer trois termes arabes (*sûra*, *isti 'âra*, *majâz*) et deux termes français (image et métaphore). Le mot « métaphore » traduit ici le mot arabe *majâz*. Comme je l'ai dit, la traduction est inexacte, d'autant plus qu'il existe un mot arabe pour désigner la métaphore. C'est le mot *isti 'âra*. Adonis n'utilise que très rarement ce mot. Il n'est donc pas utile de le commenter ici. En fait, dans la version arabe de ces versets, le poète envisage l'image (*sûra*) comme la forme perceptible du *majâz*. Elle est ce que l'on peut voir ou entrevoir du *majâz*. Il faut donc comprendre ce que recouvre ici l'image poétique. Dans un

²⁹ Nejmeddine Khalfallah, « La rhétorique arabe : les embûches d'une disciplinarisation », *Les dossiers d'HEL*, SHESL, 2012.

³⁰ Adonis, *Op. Cit.*, chant X, p. 118. Cette traduction n'est pas celle éditée au Seuil. Deux erreurs sont à corriger. Le « a » de « amère » a été supprimé. À la deuxième ligne, la version imprimée traduit le verbe « s'incarner » (à savoir « mon besoin de mystère ») au présent. Il me semble qu'un futur serait plus juste.

texte intitulé « Dans l'image poétique »³¹, Adonis définit l'image comme « la vision soudaine et surprenante du moindre changement dans le système d'énonciation des choses ». Certes, elle peut être « une force négative » qui voile la réalité et nous en sépare lorsqu'elle naît arbitrairement d'un lien artificiel – ce qu'elle est la plupart du temps. Mais alors elle n'est ni créatrice ni même purement poétique. Le lien artificiel fondé sur une analogie ou une comparaison demeure alors un lien qui sépare comme un pont qui nous éloigne de la rive d'en face. « Le poète, conclut Adonis, se met ainsi au service du monde au lieu d'en être le maître ». Il ne crée pas, il reproduit. L'image vraiment créatrice étonne, laisse perplexe, surprend par sa puissance d'union. Selon Adonis, « si elle permet l'union avec le monde, elle permet aussi de le posséder »³². L'image poétique ne peut donc se réduire à une figure de style laquelle, bien que s'écartant de l'usage conventionnel de la langue, n'en appartiendra pas moins à un pur formalisme esthétique et poétique. Mais, en tant que vision, l'image proprement poétique est un accès à la connaissance. En fait, les idées et les sens y foisonnent car ils naissent d'une union avec le monde, soit d'une compréhension profonde. Comme le suppose la définition du poème selon Adonis, à savoir que « le poème est la trame des effets du changement dans une image », l'image renvoie précisément au *majâz*.

Revenons donc au contexte d'émergence de cette notion. Si aux XII^e et XIII^e siècles l'étude du *majâz* était essentiellement l'étude de la métaphore (*isti'âra*) et relevait de la science de l'expression recherchée (*'ilm al-bayân*), aux VIII^e et IX^e siècles Abû 'Ubayda (m. 209/824-5), philologue arabe qui fut disciple des plus grands philologues de l'école de Basra, propose une interprétation de quelques mots et expressions du Coran dans son Livre sur le *majâz* coranique qui ne signifiait pas « trope » au sens propre du terme, mais désignait plus généralement toute tournure de phrase qui, du point de vue sémantique, lexicographique ou syntaxique, n'allait pas de soi et nécessitait une explication. Parallèlement, c'est dans la tradition théologique que le couple *majâz / haqîqa* apparaît et qu'il permet de statuer ou non sur l'inimitabilité du Coran. Les deux termes présentés comme une dichotomie « sens figuré » vs. « sens propre » ou « discours tropologique » vs. « discours véridique » ne s'opposent pas dans l'œuvre poétique et réflexive d'Adonis. Au contraire, le *majâz* est une manière d'accéder à la vérité des choses et du monde. Ce qui expliquerait pourquoi la poésie est source de connaissance autant que ressource créatrice et qu'elle peut être perçue comme la rivale du discours religieux autoritaire.

³¹ Adonis, « Fî al-sûra al-shi'riya », *Zaman al-shi'r*, *Op. Cit.*, p. 261-262.

³² *Ibid.*

Le *majâz* dans la poésie d'Adonis ne relève donc ni de la rhétorique ni de la philologie et encore moins de la théologie. Si je reprends l'exemple de la blessure, la blessure est une image qui révèle une transfiguration advenue par la langue poétique et la composition poétique qu'est le poème. Dire que « la vie est une métaphore », c'est donc attirer l'attention sur l'instant de la création ou, pour reprendre la formulation d'Henri Meschonnic pour définir le poème, « l'invention d'une forme de vie par une forme de langage et l'invention d'une forme de langage par une forme de vie, toutes deux inséparablement »³³. Traduire le terme *majâz* tel qu'Adonis l'emploie exige précisément de traduire ce qu'un sujet fait à sa langue et à sa manière de vivre. Peut-être que « transfiguration » conviendrait mieux que « métaphore ». « La vie est une transfiguration », soit une transformation éclatante ou, comme le dit le poète dans ma version traduite au Seuil, une « métaphore [qui] [...] est étincelles ». Enfin, il s'agirait de voir la vie dans son éclatante évidence et sa transformation continue par un sujet pluriel.

³³ Henri Meschonnic, *Éthique et politique du traduire*, Verdier, Paris, 2007, p. 85.