

Rythme du vers, rythme de la prose dans quelques pages de Pavese

– E mi scopersi un giorno a mugolare certa tiritera di parole (che fu poi un distico de *I mari del Sud*) secondo una cadenza enfatica che fin da bambino, nelle mie letture di romanzi, usavo segnare, rimormorando le frasi che più mi ossessionavano.

Il mestiere di poeta (1934)

Un travail sur le rythme, surtout s’il prétend envisager à la fois – ou successivement, fût-ce chez un même auteur – des réalisations rythmiques/prosodiques en vers et en prose de formalisation malaisée, prête d’emblée le flanc à la critique mais surtout à un certain nombre de malentendus, que cette introduction voudrait essayer de limiter autant que faire se peut. Il va de soi qu’elle sera appuyée sur mes précédentes réflexions, concernant en particulier Montale (la récupération d’une métrique “libérée” et la conquête d’une régularité rythmico-syntaxique) et Ungaretti (la tentative de conciliation entre le mètre-rythme et le mot-syntagme), auxquelles je me permettrai donc de renvoyer¹. Un début de (très modeste) recherche sur des modules rythmiques présents dans les *Dialoghi con Leucò*, surtout en vue de leur traduction en français, figure également dans le numéro spécial que nos « Italiques » avaient consacré à Pavese en 1984, avec de brèves indications qui devaient ensuite, non par hasard, rejoindre Fortini². Il s’agit de peu de chose, en fait, et ce qui

1. Voir, respectivement : « Narrativa », Paris X, n° 15 (1999) *Eugenio Montale*; et 19 (2001) *Giuseppe Ungaretti*.

2. Ma contribution à « Italiques », Paris III (1984), à présent in : VEGLIANTE, Jean-Charles, *D’écrire la traduction* (essais), Paris, PSN, 1996^{II}, pp. 99-113 (et, sur Fortini, p. 217 sqq.).

suit ne prétend pas davantage à quelque théorisation ni exhaustivité que ce soit : fidèle à la posture dite de *pratique-théorie*, justifiée et adoptée dans le domaine traductologique, je me propose de vérifier sur quelques textes de Pavese allant de *Lavorare stanca* à ses nouvelles et aux premiers romans (en gros, le milieu de années quarante) un certain type de lecture, c'est-à-dire concrètement une capacité d'*exécution* sur laquelle plusieurs destinataires de l'œuvre puissent se trouver d'accord et en tirer leur propre – évidemment diverse³ – interprétation vocale. Toute démarche de pratique-théorie progresse de la sorte, l'analyse du texte permettant un accord sur son exécution (ou "lecture", non impressionniste) alors que cette dernière (jusqu'à une *traduction* en acte, dans le cas d'un travail interlinguistique) éclaire et affine sa lecture profonde, c'est-à-dire permet aussi de hausser l'analyse à un degré supérieur d'abstraction⁴. Au plan philosophique, il n'y a rien là qui doive paraître bouleversant, si les processus de catégorisation/singularisation, mais aussi de synthèse/analyse, universel/particulier, concept/manifestation, etc. restent parmi les plus fréquents de nos modes de pensée, disons, traditionnels.

0. L'essentiel, me semble-t-il, réside dans la détermination même des unités, par une opération préliminaire de *découpage* que les linguistes connaissent bien. Mais en poésie le découpage fondamental, dans notre civilisation de l'écrit, est apparemment donné d'emblée puisque le vers est marqué – c'est même là sa définition minimale – par le blanc et le retour "à la ligne" avant la marge de droite. D'autres signes d'assise, comme ci-dessus les deux tirets, pourraient à l'occasion isoler une véritable séquence métrique : « c'est même là sa définition minimale » est certainement un dodécasyllabe, sinon un alexandrin tout à fait canonique. Mais son caractère aléatoire n'autorise probablement pas à y lire une quelconque métricité. L'importance du co(n)texte est ici absolue⁵. D'où la facilité de

3. Les étudiants qui ont suivi le cours de méthodologie poétique de notre UFR – et auxquels ces pages doivent beaucoup – savent de quelle étonnante diversité, au sein d'une même *exécution* raisonnée, il peut s'agir. Voir aussi une application dans l'article collectif sur Giacomo da Lentini, « Chroniques Italiennes » n° 29, 1992.

4. Sur le rapport « réalisation/abstraction » et son « va-et-vient » constant (justement dans l'élaboration de la théorie métrique), voir : ROUBAUD, Jacques, *La vieillesse d'Alexandre – Essai sur quelques états récents du vers français*, Paris, F. Maspero, 1978, p. 84.

5. Voir par ex. FORTINI, Franco, « Verso libero e metrica nuova » (1958) : « La forza dell'ossequio metrico, quanto è più intensa, tanto più subordina a sé la ritmicità affettiva e sintattica e i suoi "segni" grafici ; quanto meno è intensa tanto più divengono importanti le indicazioni grafiche, massima fra queste l'interruzione di riga o cesura fortissima ». L'illustration donnée par Fortini était une phrase (pseudo-*endecasillabo*) tirée de la presse : « La verità è che il mondo si fa piccolo » (à présent in *Saggi italiani*, 1, Milano, Garzanti, 1987, p. 344).

désaccords et malentendus dont nous parlions en commençant, dès l'instant où l'on s'applique à la typographie continue des proses ; en tout cas, au-delà des signaux incontestables que représentent la ponctuation, les alinéas, sous-chapitres, chapitres, parties, etc. pour d'autres sortes de lecture (narratologique par exemple). La matière prosodique de tout discours, au niveau que l'on appelle généralement supra-segmental, pose déjà quelques problèmes, encore que le sens – essentiellement confié à la syntaxe – y soit toujours un critère essentiel. Sans doute reste-t-il dominant (tel sera pour l'instant notre a priori) dans le cas où cette matière est portée à un degré supérieur de formalisation, dans d'éventuelles structures non directement significatives (rythmiques). Les problèmes sont redoublés par ce passage à une sorte d'abstraction supplémentaire qui est celle de structures conventionnelles, non – ou non seulement – linguistiques. En d'autres termes, si l'on suppose de telles structures, et c'est bien ce que je suis en train de supposer, il faudra les subordonner ici à d'autres principes organisateurs hiérarchiquement plus importants, alors que des structures analogues en poésie sont autonomes et sans doute primordiales. Même dans ce dernier cas, de façon particulièrement fine, nous aurons à choisir parfois entre mètre et rythme, comme plus généralement nous choisissons entre unité métrico-rythmique et syntaxe. La question est moins en somme de nature que de degré ou de rang hiérarchique, et de stratégie critique privilégiée au cas par cas. Cela dit, les notions de « marqué » / « non marqué » sont liées entre elles et relatives, en soi abstraites, même si la « réalité » prosodique (accents d'intensité en premier lieu) leur fournit matière à perception. Là, les diverses nuances de modulation supra-segmentale comme la durée, la force, la hauteur (accents de *quantité*, d'*intensité*, de *fréquence harmonique*), certes sensibles dans une interprétation orale et peut-être surtout dans le cas de la prose, devront rester entre parenthèses⁶. La hauteur, en particulier, ne fait qu'accentuer pour ainsi dire naturellement l'annonce de fin de séquence, sur laquelle nous aurons à revenir, sans pouvoir à elle seule constituer une marque indiscutable (une borne).

6. Elles pourront intervenir, bien entendu, au niveau sémiotique (de la signification), par exemple si le choix de l'auteur va systématiquement vers des schémas "descendants" – ainsi, par la postposition des déterminations, voire du sujet (type : « Hanno pure una gioia/i villani », cf. MUTTERLE, Anco Marzio, « Appunti sulla lingua di Pavese lirico », in : *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, prés. G. Folena, Padova, Liviana, QCFLP 1, 1966, p. 288). Mais la sémantique profonde est également affectée, entre autres motifs par la mise sur le même plan (paratactique) des subordonnées et des principales (voir encore Mutterle, *Ibid.* p. 290 sqq.).

Nous avons envisagé jusqu'ici, presque spontanément, l'unité formée par le vers et, en prose, par la proposition (phrase simple). La principale difficulté – nous l'avons dit – est là celle de la frontière terminale, non par hasard soulignée jadis par des phénomènes de rime ou d'assonance, de clausule rythmique, de telle figure rhétorique récurrente, etc. et toujours signalée par la typographie. Si nous passons maintenant à l'unité élémentaire, mesure ou *segment rythmique*, il faudra d'emblée en donner une définition opératoire sur laquelle nous pourrions tomber assez vite d'accord. Il ne paraît guère raisonnable de supposer l'existence d'une telle unité minimale au-dessous de *deux* positions, dont l'une forcément marquée pour qu'il y ait, justement, contraste c'est-à-dire "rythme" : nous noterons donc cette plus petite unité [- +] ou [+ -], avec éventuellement la possibilité, à vrai dire exceptionnelle, d'une position vide [^ +] ou [+ ^], voire [- ^] sans accent, laquelle d'ailleurs ne modifie en rien cette prise de position liminaire⁷. Toujours au moins deux positions, donc, dont l'une est ou faible ou vide (silence). Mais, au-delà de trois positions, il semble tout aussi hasardeux que soit perceptible – avec encore une fois une possibilité d'accord (au moins majoritaire) – une unité qui ne serait pas décomposable en 2+2, 2x2, 2+3, 3+2 et ainsi de suite (mais vraisemblablement, l'oreille humaine n'enregistre pas comme *séquence* plus de 6 positions à la fois). Enfin, pour que la limite soit reconnaissable elle-même, et rende perceptible l'unité en tant que telle, nous supposons qu'elle comporte toujours une position marquée en l'un de ses bords (donc en attaque ou à la fin). Notons, en passant, que le segment de prose est lui aussi terminé par une position marquée (accent "horizontal" chez Morier, montant pour l'interrogation, etc.). Dès lors, la liste des unités possibles est très vite faite, puisque se trouvent exclus aussi bien les "pieds" classiques quantitatifs à plus de trois positions (les *péons*, en particulier, dont il est encore çà et là fait usage⁸) que les "pieds" ne comportant pas de position marquée à leur frontière (ainsi, l'*amphibraque*). C'est peut-être ici que prosodie et rythme ne coïncident pas toujours tout à fait. Ainsi, un mot comme « umidità » deviendra 2+2 dans «...l'umi/ditâ » (en fr. plutôt « humi/dité »), ou sera démembré dans

7. Voir, chez Ungaretti, « Narrativa » (cit.) p. 94. Que la position « pleine » soit accentuée ou non n'a de fait aucune valeur, en l'absence de toute possibilité d'opposition. Mais elle se marque par rapport à du « moins ».

8. Voir l'ouvrage de référence de MENICHETTI, Aldo, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993 (*capitano* serait par ex. un « peone terzo », *capitano* « peone primo », etc.). En simple prosodie, des chaînes longues ont toujours un second accent, sur la syllabe d'attaque ou bien (français) sur l'antépénultième.

une suite de mesures successives : « qui nell'u/midità/con la scu/sa... » (Pavese, *Paesaggio* II, 5). Cela dit, à partir de quatre syllabes, la plupart des analystes supposent un deuxième accent tonique (secondaire, ou “contre-tonique”) non réglé; dans l'exemple banal du toponyme Civitavecchia, la prosodie décompose bien (parler standart) « Civitavecchia ». Quant au *spondée* et autres “pieds” plats, leur inclusion dans une suite (la séquence ou le membre, par exemple un hémistiche) les ramène, pour la raison mise en avant ci-dessus, à [- +] ou [+ -], ou encore les distribue entre deux unités contiguës : mettons, « è lì » dans « è lì/che volev(a)/ andare » (de même que, par la prosodie *de la langue* « là, giù » devient « laggiù » avec un seul accent d'intensité); ou « più c'è » dans « ma più/c'è da/tornare... », cas emblématique de *contraccento*⁹ dans ce membre de sept positions (Fortini, *Forse il tempo del sangue*).

Pour résumer :

- ^	^ +	
di	qui	(pour mémoire)
+ -	- +	
ogni	laggiù	
+ - -	- - +	
porpora	di laggiù	

– par commodité, on le sait, ces cellules élémentaires sont encore appelées trochée, iambe, dactyle et anapeste, bien que la distinction de quantité a depuis longtemps disparu des langues romanes. Répétons-le : sans entrer ici dans les considérations plus complexes qu'induirait une exécution, seul le caractère distinctif « marqué » / «non marqué » (couvrant, nous l'avons dit, l'accent d'intensité) est à prendre en compte.

1. En réalité, sauf exception, il est rarissime de rencontrer ces unités isolément; et même ici, où nous avons essayé de les segmenter de manière artificielle, nous avons été contraint à un moment d'évoquer leur inclusion dans une suite ou séquence (ou membre de séquence). La mesure ne se conçoit que dans son intégrant supérieur : vers, et peut-être proposition-phrase, nous le verrons. Or, il est clair que toute unité élémentaire – ou

9. Ou “*accento ribattuto*” (cf. « e mali/gn(o) alle ne/r(e) ombre/sorride » : Leopardi, *Bruto minore*, 45).

plus précisément les chaînons porteurs de cette unité élémentaire – peut se trouver modifiée en fonction de son insertion dans l'intégrant¹⁰. Tout est mobile *par position* si l'on veut, sans que les éléments constitutifs soient affectés en tant que tels : la succession de « marqué » / « non marqué » par quoi se définit tel ou tel « pied » *ne change pas à son niveau, qui est le niveau supra-segmental du rythme*, et se trouve *réalisée* pourtant sur des positions par des signes linguistiques différents. En théorie, la liberté de cette réalisation rythmique est très grande, même si la probabilité de faire porter une position « non marquée » sur la première syllabe de « *laggiù* » est très faible¹¹. Enfin, la mesure finale (à cette frontière dont nous avons déjà souligné l'importance) aura forcément une position forte en guise de borne, que celle-ci soit soulignée ou non par des phénomènes d'autres niveaux (phonique en particulier), chargée ou non de signification par la "hauteur" dont elle est affectée (l'accent montant est à lui seul signifiant d'interrogation, par ex.). C'est le rôle singulier de l'accent de vers dans la métrique italienne traditionnelle. Les éventuelles syllabes surnuméraires, sans doute non indifférentes pour l'exécution – et l'aspect *mélodique* de la séquence, dont je ne pourrai pas parler ici –, sont considérées comme neutralisées dans le schéma rythmique, comme elles le sont, par ancienne convention, dans le mètre italien (un *decasillabo* est ainsi un vers dont la mesure finale est bornée à la neuvième position).

Si, avant d'aborder notre corpus, nous revenons à nos exemples quelque peu artificiels, où la charge sémantique est quasiment nulle même s'ils ont une signification, la mobilité des alternances « marqué » / « non marqué » sera davantage visible. Nous aurons ainsi :

- - + (-)
ogni giorno (quadrisillabo formé d'un anapeste seul)

- + - + (-)
per ogni giorno (quinario iambique)

10. Voir par ex. ce que devient « *porpora* » dans le célèbre *falecio* (en fait, *quinario* double) de Rolli : « pur or di porpora// coperto e d'oro », transposition d'un hendécasyllabe latin.

11. Et, vraisemblablement, pour d'évidentes raisons de lisibilité, encore plus faible aujourd'hui qu'autrefois (les fameuses "licences" poétiques au niveau prosodique, les figures – par ailleurs extrêmement contrôlées – de sistole diastole, etc.) – voir aussi la citation de Fortini *supra*, n. 5.

Rytme du vers, rythme de la prose dans quelques pages de Pavese 109

+ - / + - / - - + (-)
ogni giorno lo vedevo (ottonario de trochées plus anapeste)

- + / - + / - + / - + (-)
di giorno lo vede(vo) ancora (novenario iambique « dannunzien »)

+ - / + - / - - + / - - + (-)
ogni giorno lo vedevo tornare (endecasillabo trochaïque-anapestique)
(pour mémoire, le second hémistiche ici serait
un settenario de deux anapestes)

- + / - + / - + (-) / - - + / - - + (-)
per ogni giorno solo, lo vedevo tornare (alessandrino “ascendant”)

- + / - - + (-)
vedevo tornare (senario “ascendant”, iambe + anapeste)

- - + (-)
lo vedevo (comme au début, et comme fin de l’otton.°)

- + (-)
per ogni (trisillabo formé d’un iambe seul)

La césure forte, comme dans l’exemple de l’alessandrino ou doppio settenario (il s’agit bien d’un vers double en effet), vaut comme fin de séquence, avec la mesure finale particulière “bornée” par l’accent métrique, que cela suppose. Provisoirement, nous considérons que la séparation syntaxique de la prose – fin de syntagme ou de proposition, a fortiori bien sûr de phrase – se comporte de même. Les segments seraient alors des sortes de “pieds” à finale neutralisée, c’est-à-dire autonomes. Donc, par exemple :

ogni gior(no) lo vede(vo) che tornava... (etc.),
comme suite de type anapestique.

Ouvrons presque au hasard les *Racconti* de Pavese – tome I de ses Œuvres publiées chez Einaudi (1960) –, incipit de *Terra d’esilio*, un texte de l’été 1936 :

Sbalzato per strane vicende di lavoro proprio in fondo all’Italia, mi sentivo assai solo...

et nous avons l’illustration immédiate des difficultés évoquées ci-dessus. En effet, si par pure hypothèse quelqu’un supposait des crypto-vers dans

cette prose d'un futur romancier (même si dès *Lavorare stanca* celui-ci avait tourné le dos au vers traditionnel), peut-être serait-ce, en accord moins avec la syntaxe qu'avec une prosodie apparente – accordée au souffle d'un lecteur supposé "moyen" –, comme succession de *novenario*, *endecasillabo* (non canonique) et *settenario*. Par conséquent :

- + / - - + / - - + (-)
sbalzato per strane vicende (novenario « pascolien »)

- - + / - + / - + / - - + (-)
di lavoro proprio in fondo all'Italia (pseudo-endecasillabo)

- - + / - - + (-)
mi sentivo assai solo (settenario)...

à moins que l'on préfère interpréter la succession comme *senario* suivi de trois *settenari*, avec les modifications rythmiques que cela entraînerait (*vicende di lavoro* deviendrait alors une séquence iambique, etc.). Dans les deux cas, les unités de la langue, au niveau lexical et syntaxique, sont ignorées; y a-t-il des arguments légitimes pour le faire en prose? Cela reste à prouver. Il est clair que nous serions dans une voie sans issue¹², faute de limites à peu près fiables aux séquences ou membres proposés : c'est le problème du découpage évoqué en introduction. Il semble indispensable, afin que ces séquences soient davantage en accord avec l'organisation syntaxique de tout discours en prose, de sortir des schémas métriques préétablis, puisque le contexte n'est pas celui de la métricité. Force est de partir alors d'un système rythmico-métrique original, à peu près synchrone, que, comme chacun sait, Pavese avait élaboré après 1930, ses premiers essais de « prosa narrativa o soltanto discorsiva », sa lecture de *Leaves of Grass*, et le reste¹³.

12. Voir aussi, sur Ungaretti, « Narrativa » déjà citée, p. 92 (et n. 4). L'attention aux "bornes" agit là comme garde-fou. Dans l'essai fondamental sur Pavese, Di Girolamo écrivait qu'il y a manifestement dans les proses des « brandelli ritmici » déterminants, pour lesquels se pose un « spinoso problema della delimitazione »... (DI GIROLAMO, Costanzo, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino, 1976, p. 193-94).

13. Cf. bien sûr *Il mestiere di poeta*, déjà évoqué (part. p. 127 de l'éd. Einaudi des *Poesie*, 1961), et comparer avec les derniers poèmes de jeunesse de 1929-1930 (*Poesie giovanili*, a c. di A. Dughera e M. Masoero, Torino, Einaudi, 1989), d'où j'extrais seulement ces deux vers : « No, la notte, fa freddo, è tanto nera, / colle sue stelle buie », *endecasillabo* de deux anapestes et deux iambes, *settenario* de deux anapestes (*No, la notte...*, éd. cit. p. 37). Quant aux premiers essais en prose, pensons aussi à *Ciau Masino* (éd. 1968).

Addenda sur la mythopoïétique de Pavese et sur la poésie

2. Une relecture même hâtive de *Lavorare stanca* à la hauteur de 1933-1934 (la première édition est de 1935), fait apparaître – avec la « tiritera » dont il est question dans le passage rapporté en exergue – les schémas de vers suivants :

- - +/ - - +/- - + / - - + (-)
 Camminiamo una sera sul fianco di un colle, [incipit absolu]
 in silèn/zio. Nell'óm/bra del tàr/do crepùsco(lo)
 (etc.)

- - +/ - - +/- - +/(-) - + (-)
 Mio cugino ha parlato stasera. Mi ha chiesto

- - +/ - - + // - - +/- - - + (-)
 se salivo con lui : dalla vetta si scorge
 nelle notti seréne// il riflesso del fàro
 (etc.)

(*I mari del Sud*, 1-2, 9, 10-11),

que nous pouvons analyser comme séquences anapestiques absolument régulières (modèle I), souvent constituées d'un *decasillabo* augmenté d'un "pied" avec une position en commun (Di Girolamo), particulièrement évident ici au v. 9 – où l'on retient pour plus tard le rôle de la syntaxe –, et rejoignant parfois le schéma ancien du *settenario* double (modèle I'). Pour l'instant, je ne distingue pas du modèle I ou I' le cas où la séquence anapestique s'interrompt après la 9^e position, formant une sorte de *decasillabo* tout court, "manzonien" anapestique, justement, du type :

- - +/ - - +/- - - + (-)
 a un rivale e son stato picchiato,
 (*Ibid.*, 45).

Il serait tentant, à partir de là, de tout rapporter au rythme anapestique, en forçant par ex. une suite comme
spaccandone i bei rami... (v. 44),

que j'assimile plutôt à une tentative de variation autour du vers double (un *settenario* double asymétrique), rejoignant quand même dans son second membre l'habituelle scansion d'anapestes :

- + / - + / - + (-) // - - + / - - + (-)
 spaccandone i bei rami// e ho rotta la testa
 a un rivale (etc.)

(Id. 44-45),

modèle I'', comme nous le verrons assez peu exploité.

Plus rarement, on trouve aussi(v. 12) :

- + / - + / - + (-) // - + / - + / - + (-)
 lontano, di Torino.// «Tu che abiti a Torino... »
 mi ha det(to...),

qui est un véritable *doppio settenario*, au rythme entièrement différent (ici iambique), et symétrique, que j'appellerai modèle II. Souvent, le changement de rythme signifie aussi, je le note au passage, déplacement de la focalisation ou de l'interlocution. Ou encore :

- + / - + / - + / + - / - + (-)
 per insegnare ai suoi tanto silenzio.

– intéressant *endecasillabo*, au rythme animé par le *contraccanto* sur la septième position (donc iambique, avec un trochée après la pause entre les deux membres), que l'auteur attribue à sa juvénile "inconscience"¹⁴ –, ce sera notre modèle III

(Id. *ibid.* 12-13, 8);

rarement, un rythme décroissant – sans doute non indifférent du point de vue sémantique – anime aussi ce modèle III, lequel n'est peut-être pas si "inconscient" que cela (voir v. 66 : [*ragazza*] « esile e bionda come le straniere »). Un cas particulier, que je me contente pour l'instant d'enregistrer, serait :

e lui girò tutte le Langhe fumando.

où « e lui » pourrait éventuellement être rattaché au vers précédent (séquence anapestique) – ou encore mis entre parenthèses (anacrouse?) –, laissant ensuite les mesures d'un *decasillabo* "manzonien" [ø, 9, -]. Ce qui est certain, c'est que l'anapeste reprend le dessus, une fois de plus, à tout le moins dans la fin du vers (*ibid.*, 64).

14. *Il mestiere di poeta*, cit. (et trad. G. de Van, *Travailler fatigue. La mort viendra et elle aura tes yeux. Poésies variées*, Paris, Gallimard "Poésie", 1979, p. 174). Voir aussi *Il mestiere di vivere*, Torino, Einaudi, 1958, dont j'extrais ci-dessous une citation un peu différente (p. 30).

Voyons encore, dans les pages suivantes :

- - + / - - + / - - + / - - + / - - + (-)
La collina biancheggia alle stelle, di terra scoperta;

- - + / - - + / - - + (^) - - + / - - + (-)
si vedrebbero i ladri, lassù. Tra le ripe del fondo

(...)

(^)
qui nell'umidità, con la scusa di andare a tartufi,

(...)

Sono gente da farle// un servizio da bestie,

où nous reconnaissons les modèles I et I'

(*Paesaggio* II, 1, 2, 5, 17),

avec une multiplication des suites anapestiques pouvant correspondre à des *settenari* doubles, ou bien :

dopo un poco, in aperta campagna.

– variante des mêmes (avec *decasillabo* seul, “manzonien”)

(*Mania di solitudine*, 4),

et enfin :

Soprattutto gli piace,// poi che ha generato

à nouveau un véritable *doppio settenario* (modèle II, anapestique cette fois – le plus fréquent), avec bien entendu un rôle sensible de la syntaxe¹⁵, que nous retrouverons logiquement dans l'adaptation de ce schéma à la prose, et peut-être déjà l'amplification du vers *settenario* même comme dans les dernières poésies de *Verrà la morte...*

(*Una stagione*, 30).

15. Voir encore : « e persone che passano// e non guardano in faccia » (*Gente che non capisce*, 9), avec une césure proparoxytonique. J'analyse la séquence double comme régulièrement anapestique, bien sûr, en accord avec les principes de découpage posés ci-dessus en introduction. La cadence est conservée en cas de “muette” d'origine française (cf. *un garage di cemento*, anapestique, dans *I mari del Sud*, 60). Voir aussi des variantes de vers doubles in Menichetti, cit. p. 134.

Dans son journal *Il mestiere di vivere*, Pavese note, à la date du 15 décembre 1935, comment il part toujours d'un « ritmo aperto, sempre lo stesso » formé de « nuclei » fondamentaux, concentrés autour des images de ce qu'il appelle un *racconto en vers*, avec ses diverses phases d'accélération et de détente. Ce sont ces phases que j'identifie, pour ma part, dans les divers « modèles » proposés jusqu'ici – applicables rythmiquement sans être en contradiction logique (Esposito), aux proses et au récit. Le seul antécédent possible pourrait être là Palazzeschi, défini parfois « entre prose et poésie ». Mais la séquence double de Pavese, avec la souplesse que lui permet la césure, est sans doute plus maniable encore (nous le verrons).

Un vers de *Gente che non capisce* (1932), sorte d'anticipation lointaine de l'une des thématiques et du ton de *La ragazza Carla* de Pagliarani, semble presque exprimer – mélange de ressassement et de *clarté* dans l'exposition narrative – ce type de structure :

[Gella...]

pensa, al ritmo monotono, netti profili di vie

(*Gente che non capisce*, 14).

La monotonie rythmique, jointe à un *ethos* que l'auteur lui-même voulait incarner dans un récit (ou récit-poème) « objectif », communicable, prévaut en fait sur les autres niveaux d'organisation – non seulement syntaxique, mais phonique et mélodique, si l'on pense aux successions « mo mono » et « tono ne » –, et annonce certainement la crise de 1936¹⁶, au retour du *confino*. Mais nous sommes en présence d'un schéma poétique original, dans lequel, en dépit de restes d'une structuration métrique (hendécasyllabique en particulier), la suite de mesures rythmiques modulable à l'infini (mais le plus souvent restreinte à trois, quatre ou cinq mesures, parfois six¹⁷) est le principe formel dominant.

16. Je n'enregistre ici que l'aspect « stylistique » de cette remise en question, avec justement la peur de la répétition – et, au bout du compte, de la stérilité –, dont des études célèbres (en particulier les Thèses de M. David, D. Fernandez et G. Isotti Rosowsky) ont analysé bien plus profondément la nature psychique. Sur la quête angoissée du renouvellement, cf. ISOTTI ROSOWSKY, Giuditta, *Pavese lettore di Freud*, Palermo, Sellerio, 1989, part. p. 79.

17. Cf. dans le même *Gente che non capisce* : « Come fanno le capre strappare soltanto le foglie più verdi », un vers véritablement à la Whitman, et qui annonce là encore certains Novissimi, mais aussi G. Majorino (*La capitale del nord*, 1959) ou le dernier Bertolucci et ses séquences métriques « prolongées » (Thèse Yannick Gouchan, Paris III, en cours). Sur Pagliarani, voir aussi mon étude dans « Les Langues Néolatinnes » n° 266, 1988 (cf. « ti ricordi che lui passa tra gli ingranaggi/ci va dentro nel ventre senza farsi mai niente/giocherebbero assieme non ci fosse il padrone » etc. – suite de *settenari* doubles), complétée pour ma Thèse d'Etat : « Pagliarani, poesia e citazione », *La bella addormentata nel bosco* (1987).

3. Les premières proses abouties, comme dans l'extrait étudié plus haut (*Terra d'esilio*), peuvent-elles se trouver éclairées par ce type de lecture? Il faut admettre d'abord que, par nature, un texte narratif ou discursif ne saurait avoir une organisation rythmique aussi réglée qu'un poème en vers. Reste que les segments anapestiques et iambiques semblent dominer là aussi, avec la souplesse que leur donne la prédominance syntagmatique du discours en prose. Au début de cet incipit¹⁸, la cadence ternaire habituelle – pointée ci-dessus dans notre première lecture, trop métrique, de ces quelques mots – est perceptible, dans les positions successives (par ex. *-to per stra- ne vicen-*), par-dessous le découpage iambique des syntagmes et des propositions. Ces dernières limites, avec la position forte (la "borne") qu'elles imposent, devraient toutefois rester dominantes; elles sont signalées ci-après par une barre oblique ou par le saut à la ligne avant la marge de droite. Ainsi :

- + (-) - + (-) - + (-) - - + (-) / - - + - - + (-)

Sbalzato per strane vicende di lavoro / proprio in fondo all'Italia,

- - + - - + / - + - - + (-) - - + (-) - - + / - - + (-)

mi sentivo assai solo / e consideravo quello sporco paesello / un po' come

- - + (-) / - - + - - + - + (-) - - + (-) - + (-) - + (-)

un castigo, – quale attende, una volta almeno nella vita, ciascuno di noi, –

- - + - - + - + (-) / + ^ - + (-) / - + (-) - + - - + (-)

un po' come un buon ritiro / dove raccogliermi e fare bizzarre esperienze.

- - + (-) + / - + - + (-) - - + (-)

E castigo fu, / per tutti i mesi che ci stetti;

+ ^ - + - + - + (-) / - + - + (-) - + (-)

mentre di osservazioni esotiche / andai non poco deluso.

(*Terra d'esilio*, cit.).

Au passage, remarquons sans en tirer d'autre conséquence, que par une espèce de force d'inertie, Pavese retrouve çà et là des vers doubles, ou plus exactement ce qui *en poésie* aurait dû correspondre à cette forme (*proprio in fondo all'Italia, mi sentivo assai solo; un po' come un castigo, – quale attende una volta*), forme dont nous avons vu plus haut la fréquence. En reportant ce type de rythme ternaire à l'échelle de l'intégrant "phrase" (au niveau syntaxique, sans doute ici dominant), peut-être pourrait-on schématiser chaque vers potentiel sous forme de groupes « anapestiques » : *proprio in fondo all'Itàlia/mi sentivo assai sólo/un po' come un castigo*/etc. Je

18. Dans : *Racconti*, cité, p. 7 (voir supra, p. 109-110).

me garderais bien, pour autant, de supposer que la micro-structure reflète la construction prosodique, ou l'inverse. Lisons encore l'incipit du récit suivant, inédit du vivant de l'auteur, *Jettatura* (1936 également) :

Sentii un giorno/la cassièra che dicéva : – Ecco, sémbra un malàto : com'è odioso, – e mi voltài tutto stupito. Parlavano proprio del mio collega, che sbucàva lentaménte dalla scàla/con una bracciata di libri.

(p. 20),

où j'ai souligné les segments indiscutablement anapestiques (il faudrait, dans une lecture plus orientée vers le rythme métrique, noter aussi les cadences ternaires sous-jacentes, comme *-vano pro-* et *-ta di libri*), parallèlement à une construction prosodique de phrase également ternaire : *mi voltai tutto stupìto/parlavano*, etc. Relevons aussi les segments sûrement décroissants *tutto* et *proprio*. Le début de l'incipit du contemporain *Viaggio di nozze* confirme ces observations :

Ora che,/ a suon di lividi e di rimorsi,/ ho compreso quanto sia stolto rifiutare la realtà/per le fantasticherie e pretendere di ricevere/quando non si ha nulla da offrire ; ora, Cilia è morta.

(Id. p. 26).

La cadence décroissante du deuxième *ora*, et vraisemblablement de toute la phrase (que nous pouvons lire comme succession de trois trochées, le dernier comportant une position vide : *ora/Cilia (è)/ morta*[^]) serait à remarquer d'autant plus qu'elle épouse le schéma "descendant" de la syntaxe – et sans doute une hauteur prosodique très abaissée –, puisque c'est la principale qui est ainsi postposée (voir ci-dessus, note 6). Par ailleurs, la subordinée (temporelle) de premier degré, disposée ici sur la première ligne, formerait à nouveau un parfait vers double, avec le *e* absorbé par épisynalèphe [*livi(di-e) di...*]. Autant dire que la tendance est toujours à la répétition et aux symétries.

Les vers de la même période, pendant et après le *confino* en Calabre, confirment ce durcissement relatif. Le modèle III a totalement disparu, certainement par refus de la tradition, les vers doubles se multiplient, les suites anapestiques modulables à l'infini sont nettement dominantes. Voyons par exemple :

Rytme du vers, rythme de la prose dans quelques pages de Pavese

117

- - + - - + - - + - - + - - + (-)
 chi lo sente non può abbandonarsi. Non può abbandonare
 - - + - - + - - + - - + (-)
 la sua ebbrezza tranquilla, composta di cose
 dalla vita pregnante, scoperte a riscontro
 - - + - - + (-) // - - + - - + (-)
 d'una casa o d'un albero, d'un pensiero improvviso.
 Anche i grossi cavalli, che saranno passati
 tra la nebbia dell'alba, parleranno d'allora.

(Paesaggio IV, 17-22),

avec successivement, en effet, le modèle I (modulé) et le modèle II appuyé sur la syntaxe, et la seule variation – pour nous, ici, sans importance – de la césure éventuellement proparoxytonique (voir *supra* note 15). Notons encore : « sul terriccio invernale. Nella nebbia d'inverno » (*Semplicità*, 4), où le terme de ressassement ne paraît pas exagéré, et investit cette fois tous les niveaux de l'analyse (on vise bien sûr syntaxe et lexicale, mais aussi le rôle des consonnes doubles/longues en position identique et, globalement, la quasi-paronomase des deux vers-hémistiches)¹⁹. Remarquable, le *decasillabo* ternaire que la typographie isole, donnant pleinement raison à l'analyse de Di Girolamo, dans des vers à décalage interne :

*Può accadere che l'aria ubriachi.**Il mattino*

(Ibid. 7),

ou, de même « Il suo passo stupiva la terra. \ Ora pesa », dans lequel je relèverais un ton et un *pathos*²⁰ ungarettiens (*Mito*, 20). Quelques variations,

19. Il va sans dire que cette compulsion à répéter, sans la part de création que celle-là comporte, n'est en rien comparable, dans mon esprit, avec la démarche traductive de réécriture – ni, a fortiori, avec le « ressassement » tel que l'envisage Blanchot en antidote aux illusions de l'*originel* et du *destin*, qui me semblent animer au contraire l'écriture de Pavese (*L'Entretien infini*).

20. À moins, bien entendu, que certains vers plus expressifs du *Dolore* n'aient été, à l'inverse, pavésiens. Du point de vue philologique, j'ai bien conscience d'avancer parfois des hypothèses un peu hâtives ; mais il reste que l'influence de Pavese – sans doute l'un des auteurs les plus *lus* de la littérature italienne du siècle passé –, n'a pas été toujours évaluée à sa juste valeur transtextuelle (je ne parle pas en termes sociologiques, comme le fait Mengaldo lui-même dans sa présentation pour l'anthologie *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori "Meridiani", 1978, p. 682).

en particulier dans les vers doubles asymétriques, développent parfois le modèle I'' que nous avons un peu négligé plus haut :

Quest'è il giorno che salgono le nebbie dal fiume
(*Paesaggio IV*, 1),

ou encore, avec le plus souvent une possibilité de lecture anapestique sous-jacente comme nous l'avons vue dans les proses (*-no le neb- bie dal fiume*) :

non saprà più dov'erano le spiagge d'un tempo
(*Mito*, 5)

una stella verdognola, sorpresa dall'alba.
(*Lo steddazzu*, 13),

etc. acceptant la position finale (atone) du premier vers-hémistiche en guise de pivot ou d'axe d'équilibre (ou encore, si nous pensons cette fois à Pascoli, de "compensation"). Un seul exemple, me semble-t-il, fait basculer ce schéma dans une variété différente, lorsque le "pivot" vient à manquer, et que le schéma ne peut donc être lu autrement que comme *settenario* + *senario* autonomes ; cela entraîne par conséquent un déséquilibre presque obligé (et l'introduction d'une mesure brève iambique), ou au contraire l'abandon à une suite ternaire purement rythmique – je veux dire destructrice à la fois de la *syntaxe* (le point est inclus dans une mesure), et du *mètre* avec les vers-hémistiches précédemment envisagés –, à savoir :

- - + / - - + / - - + / - - + (-)
si può fa/re di tut/to. Persi/no la donna,

ou bien :

- - + - - + (-) // - + - - + (-)
si può fare di tutto.// Persino la donna,
(*L'istinto*, 23)

– dans les deux lectures, les quatre segments accentuels, que l'on peut considérer comme isochrones, restent toutefois identiques²¹, avec des accélérations proches de celles que j'ai cru voir se dessiner chez Montale²².

4. Les textes de la période successive ne font que renforcer cette première analyse, en multipliant toutefois les tentatives de variation rythmique au sein des vers doubles (modèle I et I'). Les séquences ternaires dominant évidemment toujours :

L'uomo solo rivede il ragazzo dal magro
alla grande collina e al chiarore del cielo
Le parole che dici non hanno riscontro
Ci si sveglia un mattino, una volta per sempre,
(etc.)

– *Rivelazione*, 1 (1937); *Notturmo*, 10, 14; *Il paradiso sui tetti*, 4 (1940) –,

y compris en *doppi settenari* (modèle II) :

dove i rapidi sguardi// trasalivano nudi
Ogni giorno il silenzio// della camera sola
fuggitivo dell'uomo // le piaceva giocare.
(*Rivelazione*, 4; *La voce*, 1; *La puttana contadina*, 21 : 1940).

En revanche, les vers à membres asymétriques, avec les accélérations rythmiques que cela suppose, semblent plus fréquents, au point qu'il devient utile de supposer un IV^e modèle, sans pivot central, formé de

21. L'analyse accentuelle, tendant à l'isochronisme, est l'interprétation de Fortini reprise par Mengaldo – et en partie appliquée par moi au système métrico-rythmique de Montale (cf. note 1 *supra*) –, dans : « Verso libero e metrica nuova », *Saggi italiani* cit., p. 345-46. Il n'est pas sûr, par contre, que les "trois types constants" de vers pavésiens (*Travailer fatigüe... cit.*, p. 174) aient correspondu, comme le croyait Fortini, aux suites de trois, quatre ou cinq accents toniques principaux (je pencherais plutôt pour les modèles I, II, I' ou IV ici proposés).

22. D'un tout autre point de vue, on soulignera au passage combien des vers remarquables au plan rythmique isolent, en une lecture évidemment non définitive, des fragments sémantiquement riches, voire saturés de sens "poétique" au-delà des signifiants explicites (sémiotiques) : *Si può fare di tutto...*

settenario + *quinario*, *settenario* + *senario* (ou *senario* + *settenario*).
Respectivement :

La collina è notturna, // nel cielo chiaro.
Le ombre vaghe che vestono // la strada e il corpo
(*Notturmo*, 1 ; *Paesaggio VII*, 10)

– où la dernière mesure au moins est résolument iambique –,

La collina di terra // e di foglie chiude
con la massa nera // il tuo vivo guardare,
avec une belle disposition en chiasme rythmico-métrique, 7 + 6^(3,2) / 6^(3,2)
+ 7, où je ne vois pas la nécessité de supposer une syncope rythmique²³,
ou “écart”

(*Notturmo*, 6-7),

et très régulièrement dans *La casa* (de 1940), texte non accueilli dans *Lavorare stanca* (par ex. « gli alitasse sul volto, un respiro amico », v. 3), peut-être parce qu’il renoue avec de pseudo-hendécasyllabes qui ne pouvaient plus satisfaire le poète à cette date²⁴. Le vers double se révèle donc particulièrement utile parce que sa césure forte agit de la même façon qu’une fin de proposition-phrase en prose. La justification de ce type de structure n’est donc pas celle d’une tradition d’alexandrin, fût-il “libéré”, comme le croit Mengaldo (lequel parle pourtant de « poesia-prosa » pour *Lavorare stanca*)²⁵. Il n’est pas rare du reste que la fin de membre rejoigne à peu près la mobilité d’un traitement de récit en prose : aussi bien « la stranez/za di un cie/lo che non/è il tuo » que « la stranez/za di un cie(lo) // che non è/il tuo », que « la stranez/za di un cie(lo) // che non/è il tu(o) de 7 + 5 avec synalèphe » (*Notturmo*, 5) ; ou encore que la laisse d’anapestes se poursuive, après une finale oxytonique (ou en synérèse) ou par épisyndalèphe, sur plusieurs vers.

23. C’est-à-dire une position “soustraite” au schéma habituel : cf. Di Girolamo, *Op. cit.*, p. 190. (J’ai essayé de “soustraire” ainsi une position dans certains vers « faux exprès » de Montale déjà analysés par Beltrami, où le principe de fonctionnement est cependant tout autre : voir « Narrativa », cit. p. 11.)

24. Ainsi, dès le premier vers : « L’uomo solo ascolta la voce calma » (en fait, de rythme redoublé, anapeste + iambe deux fois). Toutefois, un vers tel que l’incipit de *Estate*, de 1940, serait pareillement ambigu : « C’è un giardino chiaro, fra mura basse », (6+5, ou 11 de rythme redoublé anapeste + iambe).

25. MENGALDO, Pier Vincenzo, « Questioni metriche novecentesche », in *La tradizione del Novecento (III serie)*, Torino, Einaudi, 1991, p. 40 (et voir par contre *id.* p. 135).

Examinons maintenant des proses à peu près synchrones, écrites ou publiées après 1939 (c'est la date de *Paesi tuoi*). Par exemple, l'incipit de *Vocazione* (1940, ensuite dans *Feria d'agosto*) :

*Ricordo/quantì papaveri si vedevano/dalla finestra/nella campagna,
e quelli non me li ero certo sognati. Colori così vivi non si sognano
e poi ho sempre osservato/che di un sogno non si ricordano
i particolari inutili. Ma quei papaveri/non servivano a niente
e spuntavano sul rialto,/ dentro la finestra,/ come una cosa vera.*

(*Racconti*, cit. p. 270),

où nous avons apparemment une récupération des variations les plus récentes des vers de *Lavorare stanca*, en particulier du modèle IV et peut-être même du retour relatif au vieil *endecasillabo* (« Colori così vivi non si sognano », sans vouloir, encore une fois, supposer des crypto-vers ainsi qu'à tendance à le faire Di Girolamo). Les attaques rythmiques marquées, en mesures décroissantes, sont par contre plus nombreuses, confiées à des mots-outils (*quantì, dentro, come*) dont le rôle de charpente prosodique est assez patent. L'impression dominante, si l'on me passe ce terme, est d'un rythme plus nerveux, certainement moins monotone et ressassé que dans le corps central du recueil poétique. À l'échelle de la phrase, suivant ce qui avait été avancé plus haut, notons la prosodie relativement variée de : *Ricordo/quantì papaveri si vedevano/dalla finestra nella campagna/e quelli non me li ero/certo sognati...* Le niveau d'organisation rhétorique intervient à son tour (triple détermination finale : lieu générique, lieu orienté, comparaison). Même chose, me semble-t-il, au début du contemporain *La bella estate* (1940) :

*A quei tempi era sempre festa. Bastava uscire di casa
e traversare la strada,/ per diventare come matte,/ e tutto era così bello,
specialmente di notte,/ che tornando stanche morte/speravamo ancora
che qualcosa succedesse,/ che scoppiasse un incendio,/ che in casa
nascesse un bambino,/ o magari venisse giorno all'improvviso
e tutta la gente uscisse in strada/e si potesse continuare
a camminare camminare/fino ai prati/e fin dietro le colline.
– Siete sane,/ siete giovani, – dicevano, – siete ragazze,/ non avete pensieri,
si capisce.*

(*La bella estate*, éd. "Nuovi Coralli" Einaudi, p. 9),

peut-être avec davantage de régularité, sinon de parallélismes (cf. les deux membres au début de la deuxième phrase, et bien sûr « Siete sane, siete giovani »). Le rythme des vers, sinon leur scansion métrique (poétique), au-delà d'autres possibles organisations, est en tout cas bien reconnaissable dans ces pages de nouvelles et récits – ou « roman court » en ce qui concerne *La bella estate*.

À titre de vérification, parcourons plus vite pour finir quelques phrases du second après-guerre, extraites de *Il compagno* (1947) et de *Il diavolo sulle colline*, un roman de 1948 (republié dans le même volume que *La bella estate*, sous le même titre collectif, en 1949), sans exclure des inclusions de discours direct et indirect :

In quei giorni,/ ricordo,/ mi svegliavo di colpo; pensavo a Linda/e mi pareva di avercela accanto. Ma poi stavo nel letto/occhi chiusi/e pensavo a tutt'altro; mi pareva di averci un grosso affanno/e di essere come un bambino,/ più solo di un cane,/ aver fatto qualcosa di brutto/e di senza speranza.
(*Il compagno*, éd. Einaudi « Coralli », 1961, p. 57 [chap. 6])

Eravamo molto giovani. Credo che in quell'anno/non dormissi mai. Ma avevo un amico/che dormiva meno ancora di me,/ e certe mattine lo si vedeva/già passeggiare davanti alla Stazione/nell'ora che arrivano e partono i primi treni. L'avevamo lasciato a notte alta, sul portone;/ Pieretto aveva fatto un altro giro,/ e visto l'alba addirittura,/ bevuto il caffè. Adesso studiava/le facce assondate di spazzini e di ciclisti. Nemmeno lui ricordava i discorsi della notte :/ vegliandoci sopra,/ li aveva smaltiti,/ e diceva tranquillo : – Si fa tardi. Vado a letto.

(*Il diavolo...* [incipit])

Le volte che sudavo sull'acqua,/ mi restava poi per tutto il giorno il sangue fresco,/ rinvigorito dall'urto col fiume. Era come se il sole e il peso vivo della corrente/mi avessero intriso di una loro virtù,/ una forza cieca, gioiosa e sorniona,/ come quella di un tronco o di una bestia dei boschi. Anche Pieretto,/ quando veniva con me,/ si godeva la mattinata.

[chap. 7]

Qualche volta era ingenuo,/ Pieretto. Gli dissi allora/che non basta avere in mente la salute,/ per fare o non fare una cosa. Gli dissi che Poli,/ per pazzo che fosse,/ era un uomo malinconico,/ un uomo solo,/ di quelli che a forza di pensarci sanno già prima/quel che gli deve toccare. – Di

Gabriella lo sapevi? – Che cosa? – Che è innamorata come un gatto.

Questo l'ammise. Ma poi disse : – Chi è il topo ?

[dernier chap.]

(éd. cit. pp. 87, 113, 209).

Quelques options restent discutables et, comme je l'annonçais au début, prêtent le flanc à la critique (ainsi, j'ai cru pouvoir lire *di aver-*, *li ave-* en trois positions, alors qu'un iambe se justifierait sans doute également; à l'inverse, *Chi è il to-* peut aussi bien comporter quatre, trois, deux positions), mais il ne fait aucun doute que la structure rythmique dans son ensemble reste celle que nous avons constatée depuis l'époque du passage à la prose, autour de 1936, et en tout cas la même qu'en 1940, lorsque prose et poésie recommencent à coexister. En particulier, au-delà de la fréquence ternaire, sans aucun doute singulière (Di Girolamo²⁶), les parallélismes (*In quei giorni, ricordo,/ mi svegliavo di colpo... Credo che in quell'anno/non dormissi mai... Adesso studiava/le facce assonnate... Ma poi disse/Chi è il topo*) et la succession de séquences anapestiques et iam-biques (sur le modèle IV), ascendantes, sont tout à fait remarquables. Je souligne, en neutralisant la fin de phrase \emptyset :

- - + - - + (-) // - + (\emptyset) - + - + (-)

Qualche volta era ingenuo, // Pieret(to). Gli dissi allora...

ou encore :

- + - - + (-) // - - + - - + (-) // - - + - - + (-)

Vegliandoci sopra, // li aveva smaltiti, // e diceva tranquillo...

réellement très proche d'une succession poétique de *senario*, *senario/settenario* (cf. ci-dessus), *settenario*. La première phrase citée de *Il compagno* pourrait même être un parfait *doppio settenario* anapestique. Aller plus loin serait retomber dans l'illusion des crypto-vers, ce que notre analyse en unités (différentes) interdit de faire; ces derniers exemples illustrent bien d'ailleurs combien la suite de mesures est susceptible d'être

26. *Op. cit.* p. 194-196; par contre, je ne suis pas convaincu de la pertinence d'une recherche systématique de crypto-vers, comme ce *decasillabo* effectivement anapestique *Non son nato per fare quattrini* relevé au début de *Il compagno*, ou l'*endecasillabo* découpé (...) *l'orgoglio di scoprire sempre qualcosa*, dans *Ciau Masino*...

prolongée, théoriquement aussi loin que l'auteur le désire²⁷. La suite cadencée de clausules ou de phrases rhétoriques (ou grammaticales) est devenue *hiérarchiquement* moins importante que le rassurant mais irrationnel abandon au rythme poétique. Confirmation, au passage, des efforts que la critique a souvent pointés dans cette œuvre – surtout en prose – pour abolir le temps, au moins jusqu'à l'étape centrale des *Dialoghi* (cf. note 2). Il est donc urgent de conclure.

La déclaration souvent utilisée (et, nous l'avons vu, par Fortini), selon laquelle l'auteur aurait renoncé aux vers traditionnels pour se forger un mètre original, assez vite devenu « di tre tipi costanti »²⁸, est pour le moins ambiguë. D'abord parce que le vers traditionnel italien, en particulier décasyllabique ou *senario* et *settenario*, mais aussi *endecasillabo* ou pseudo-*endecasillabo*, ne disparaît pas²⁹, et ensuite parce qu'il serait bien difficile de citer de façon certaine ces trois "types" – les quatre "modèles" proposés ci-dessus (voir n. 21) ne s'y rapportent qu'en partie. Par ailleurs, il ne semble pas très intéressant de ramener des séquences répétitives et monotones à un schéma fondé sur l'isochronisme, celui-ci étant en somme déjà sous-jacent au rythme ternaire dominant (que nous avons vu se dilater à l'échelle de la phrase), de la même façon que ce dernier se répercute souvent dans des clausules ternaires d'autres niveaux. Au contraire, notre lecture irait plus volontiers, sous bénéfice d'inventaire, vers une tentative – longuement poursuivie, mais encore peu concluante – pour renouveler et adapter à l'écriture en prose un système modulaire de segments rythmiques élémentaires, surtout anapestiques mais aussi iambiques et plus rarement trochaïques (décroissants), dont le premier avantage aurait été bien sûr la grande élasticité. L'importance donnée à la césure forte, prosodique, compense par sa souplesse la rigidité de la cadence ternaire. Si tout mètre

27. Voir aussi le célèbre incipit absolu *Mi dicé-vano Pà-blo// perché – suonà(vo)/ la chitàrra*. (éd. cit. p. 9), à rapprocher peut-être de la suite de vers citée en commençant (de *I mari del Sud*) : *Poi ci mi-se un mecca-nico den-tro a rice-vere i sol-di// e lui – girò tutte le Lan-ghe fuman(do)// S'era intan-to sposa-to, in pae-se. Pigliò u-na ragaz(za)...* etc. que l'auteur module à sa guise en jouant des synalèphes et des césures (avec ø).

28. Cf. *Il mestiere di poeta*, déjà cité, p. 131, et trad. fr. (cit.) p. 174. Mais nous avons vu que le journal permet déjà de nuancer cette formule : en fait, à la fois tout est toujours identique, et à la fois le récit progresse par bonds et détentes – par rythme – avec cette sorte de « sangue ritmico che scorre dappertutto » (cit., p. 31).

29. Y compris, si nous voulions revenir à des schémas de vers, dans les derniers extraits cités (*e certe mattine lo si vedeva/già/passeggiare davanti alla Stazione.../ L'avevamo lasciato a notte alta...*). Et voir les suites anapestes + iambes *supra*, n. 24.

suppose en effet l'existence d'une matrice, ou "*stringa*" réglée sur un nombre fixe (encore que variable) d'éléments, cette unité du vers étant dans tous les cas l'intégrant supérieur des cellules métrico-rythmiques, la séquence rythmique (ou "laisse") trouve sa règle dans le retour, la répétition, l'opposition, l'oscillation, bref la périodicité des mesures, dont les *bornes* peuvent ainsi être repoussées à l'infini – l'infini du livre, s'entend, lequel est un intégrant supérieur large mais toujours relatif. La césure forte permet de réintroduire les *raisons* (de syntaxe, du récit...) dans la règle asémantique du vers, et réciproquement. La périodicité devient une sorte de battement intérieur – le « sang rythmique » –, applicable effectivement partout, y compris dans la distance moins fixée de la phrase, sans contrevenir ouvertement à l'organisation syntaxique (rationnelle) de celle-ci. La volonté de substituer une "logique" à la "raison musicale" est du reste réaffirmée, en particulier dans *Il mestiere di vivere*, même pour sa poésie. Le battement va prévaloir sur la règle abstraite – la "*stringa*" est précisément une réglette pour la composition –, peut-être au détriment d'autres constituants du message poétique. Mais les acquis n'en sont pas négligeables. Le récit en vers devient possible, et il me semble que Pavese approche alors d'un mètre neuf (certainement moderne et "libéré", de grande souplesse syllabique) dont l'importance a été notable en Italie. Surtout, il invente et perfectionne un instrument rythmique pur, convenant parfaitement à ses exigences narratives, en vers et en prose, à partir d'un parti pris d'expressivité du *moi* presque physiologique, en tout cas égocentrique, dont les "bénéfices secondaires" ont été une extraordinaire rapidité créatrice; et dont les limites allaient bientôt cruellement lui apparaître.

Jean-Charles VEGLIANTE