

Mise en train, rythme

«... non volere dal tempo / quello che
il tempo non potrà non darti»
G. Raboni, *Barlumi di storia*, 2002

Le rythme est présent dès que le silence uniforme s'anime de quelque bruit, d'une presque musique, d'un appel. Il est évidemment présent dans toute tentative de transcription de ces phénomènes sonores (les mots que vous lisez sont plus ou moins longs : - - — — par exemple, pour "*plus ou moins longs*"), ce qui suggère déjà une correspondance entre des perceptions sensorielles différentes. Un paysage, un visage, un tableau ont leur rythme propre (visuel), mais également une suite de sensations tactiles, de caresses, souffles de vent, etc. (il n'est pas absurde de chercher à comparer rythme poétique et sculptural chez Michel-Ange). À plus forte raison, il est presque banal de rappeler d'abord que tout discours, même le plus prosaïquement quotidien, a une certaine cadence – son *tempo* – animée de segments que l'on reconnaîtra comme rythmes ; et que ces segments ne seront jamais métriquement réglés s'ils viennent d'aventure à coïncider avec une mesure métrique plus ou moins volontaire¹. La quête de ces mesures "cachées" dans le discours en prose, certainement légitime pour tel auteur poète – les alexandrins dans *Notre-Dame de Paris*, par exemple –, ne nous retiendra pas plus que toute autre coïncidence fortuite entre phénomènes relevant de normes (de règles) différentes, ou bien

¹Ainsi que l'écrivait F. Fortini [1957] : «... non si dà metro senza ritmo, mentre si dà ritmo senza metro, l'endecasillabo del parlar comune cade sotto la ritmicità, appunto, del parlar comune e non ha nulla a che fare col metro...», "Metrica e libertà", in *Saggi italiani*, ed. Garzanti 1987, p. 329.

de strates d'organisation textuelle distinctes et inégales (de *dispositio* et *elocutio-compositio* en ce qui concerne les rythmes), à savoir seulement en tant qu'aléa ou curiosité. Il y a aussi des points communs dus naturellement à la langue, qui est strictement la même, faut-il le répéter, en prose et en poésie : le retour plus ou moins régulier, par exemple, des sonorités (voire d'allitérations). Non de la rime. De manière très générale, nous ne croyons aux crypto-vers que comme marque fortuite d'une superposition entre syntaxe (de la chaîne signifiante) et prosodie supra-segmentale (éventuellement métrique) ; à moins, bien entendu, d'un exercice voulu, cryptique justement, aux marges de l'expérimentalisme littéraire.

Le *tempo*, par ailleurs, est inséparable du temps diégétique, vif, "lent, modéré, gracieux" et ainsi de suite (J.J. Rousseau, sur le modèle de la musique), avec lequel on le confond parfois sans le distinguer toujours de la prosodie, ni du balancement des phrases plus ou moins longues ; lui-même n'est mesuré que de façon impressive, et conditionne autant le mouvement général d'un poème que celui – ou plus souvent ceux, plus ou moins variés – d'une œuvre en prose (autre coïncidence). Avant toute réflexion, c'est lui qui influence la lecture et après coup le souvenir que nous en conserverons. Le mouvement général, relevant aussi de la *dispositio*, est sans doute plus déterminant que tel ou tel fait prosodique ou métrico-rythmique dont nous allons nous occuper ici. D'où la tentation qu'ont eue certains critiques, de passer quelquefois d'un rang à l'autre afin de muscler l'impact de leur discours général "sur" le rythme. Néanmoins, il est assez rare que le temps événementiel soit en quelque sorte *imité* par la fonction poétique de l'œuvre, jusqu'à ce que son *tempo* vienne se fondre par exemple dans le rythme ou la prosodie de telle phrase, voire se confondre avec le *rythme métrique* de quelques vers, s'il s'agit de poésie. De tels cas, on s'en doute, mériteraient à l'inverse d'être soulignés².

²Vitesse rythmique (iambes, morphologie brève, élisions) recouvrant une ellipse narrative (montée au ciel soudaine, rétrospection) dans le premier chant du *Paradis*, par ex. – «S'i' era sol di me quel che creasti / novellamente, amor che 'l ciel governi, / tu 'l sai, che col tuo lume mi levasti.» (*Par.* I, 73-75), avec de plus le rejet métrique au vers central. Mais c'est aussi, dans ce court-circuit de la fonction poétique, que l'exception est mise au premier plan : «Trasumanar significar *per verba* / non si poria ; però l'essemplo basti»... (*ibid.* 70-71), où l'*exemplum* me semble-t-il est d'abord littéral (cf. aussi ma contribution à *Stare tra le lingue*

Si nous passons à présent du temps général, structurel ou diégétique, à la prosodie et à la métrique, l'une et l'autre évidemment *rythmées*, et en relation dynamique mouvante (voire mouvementée) avec la syntaxe, il faudra d'emblée décider des mesures sur lesquelles nous appuierons nos analyses, à chaque rang de celles-ci (phrase, proposition, syntagme ; vers, hémistiche, coupe des pieds) et avec quel type de rapport (inclusion, ajout, interdépendance) entre eux, sinon entre mesures elles-mêmes (strophes, laisses, etc. mais surtout effets d'entraînement et d'*inertie* textuelle³). Le problème de la mesure, et par conséquent de ses limites ou bornes, est primordial, alors que la fréquence pourrait suffire à caractériser la cadence d'un *tempo*, entre son début et sa fin. En d'autres termes, mettre la segmentation au premier plan nous aidera à ne pas glisser perpétuellement du rythme *stricto sensu* aux autres cadences animant aussi le texte. C'est ce segment, formant mesure, que nous proposons – en poésie – d'appeler *stringa*, réglette pour la composition typographique traditionnelle au moyen de caractères, où dans chaque emplacement prévu venait se loger une lettre ou un espace (blanc, ponctuation, etc.) pris dans leur paradigme respectif (la casse). Dans le cas le plus fréquent de ce que tout lecteur reconnaît comme poésie, à une *stringa* correspond évidemment, encore aujourd'hui, un vers⁴ – et assez rarement aussi une phrase, voire une réplique (stichomythie). Nous verrons que du choix des bornes dépend en fait la possibilité de l'étude rythmique telle que nous l'entendons, avec une (relative) autonomie aussi bien du côté prosodique (et a fortiori syntaxique) que du côté métrique, toujours réglé jusqu'au vers "libéré" de Montale au moins, et au delà. Ce choix sera par ailleurs déterminant, dans notre manière de voir, pour ce qui est du rapport prose/poésie, prose "dans" la poésie, voire hésitation entre l'une et l'autre forme⁵.

(Actes), Lecce, Manni, 2003, part. p. 50 : «Il tramite diegetico del personaggio viene a coincidere infine con la realtà del testo») avant d'être, certes, littéraire – et théopathique.

³Le vers vit surtout dans la série, ou dans la mémoire (culturelle) que nous en avons – voir les cas de monostiques célèbres.

⁴Pour aller plus loin sur ce point et sur un certain nombre de définitions opératoires, je me permets de renvoyer à mon "Rythme du vers, rythme de la prose dans quelques pages de Pavese", *Chroniques Italiennes* n° sp. Pavese, 2001, p. 103-125.

⁵Le cas du *poème en prose* – qui n'apparaîtra pour le moment qu'en marge – serait encore différent, puisqu'il s'interdit a priori la dimension métrique.

Soit dit en passant (mais nous aurons l'occasion d'y revenir), ce même choix implique une rigoureuse simplification des unités minimales retenues pour l'étude prosodique et a fortiori métrique. Alors que la cadence connaît des ralentissements, des accélérations, des pauses plus ou moins longues – le tout largement impressif, et relevant davantage de chaque *réalisation* que de la structure –, nous devons travailler au sein d'un schéma grossièrement binaire (“marqué” / “non-marqué”) pour ce qui est du rythme. Chaque position (la *mora*) y est équivalente par rapport à sa mesure. La position, comme du reste la rime lorsqu'elle existe, correspond à une syllabe *métrique*, autrement dit à un ou plusieurs sons vocaliques (éventuellement complexes) contigus, isolés pour diverses raisons – en particulier rythmiques – ou bornés par une consonne. Le système italien, pour faire vite, a substitué aux longues/brèves de l'antiquité l'alternance fortes (toniques) / faibles (atones), même si leur exécution peut et doit marquer des allongements, par exemple à proximité de la fin de mesure : hémistiche, fin de vers, etc. (surtout, on va le voir, si cette fin en quelque sorte se prolonge hors-mesure) ; ou bien, à l'inverse, certains escamotages (voir, plus loin, note 16).

Un segment rythmique – à plus forte raison un vers – ne peut marquer sa fin, dans nos langues occidentales, autrement que par une position marquée. La force d'entraînement de la chaîne parlée, syllabique, l'emporte sur d'éventuelles structures de symétrie, spécularité etc... qui pouvaient régler la mesure quantitative ancienne (équilibre des *cola* parfois imité, mais non perceptible aujourd'hui sans une éducation particulière). Au hasard : “*par une position fort (e)*”, “*nel mezzo del cammin*”, “*ogni segment (o)*”, “*que voulez-vous?*”, “*in questo ma (re)*”, “*les sanglots longs*”, “*etcætera*”... où l'on entend bien que cette borne marquée peut – ou non – s'alanguir, suggérer un silence, se poursuivre dans une position supplémentaire dépourvue par elle-même de la moindre autonomie (une sorte d'enclise rythmique). En français, seul le *-e caduc*, en voie d'amuïssement total, a gardé une trace de cette position amortie supplémentaire, dite finale “féminine” ; en italien, non seulement les finales des mots *piani* mais toutes les positions post-toniques du segment considéré peuvent prolonger, comme des sortes d'harmoniques, la *stringa* proprement dite (vers *sdruciolli*, ou au delà). Leur effet, d'allongement de la borne finale, est assez délicat à formaliser (fusion des *more* sans doute au delà d'une syllabe), mais ne saurait être de type caduc (amuïssement). Il va dépendre, là

encore, largement de l'exécution qui ne nous retiendra pas ici. Par convention, l'on admettra que ces enclises rythmiques – ou bien l'absence de toute enclise – seront comptées comme une (seule) position théorique : une *mora* virtuelle si l'on peut dire. D'où les noms traditionnels des vers, *decasillabo* pour une *stringa* de neuf (neuvième position forte), *endecasillabo* pour dix, etc., dont sont déroutés souvent les débutants – d'autant que cette position théorique n'est pas toujours réalisée (vers oxytons, donc sans enclise). Reste que l'entraînement de la parole vivante vient toujours buter, dans la langue moderne, sur une position marquée qui en désigne la fin. D'où la tendance dominante aux rythmes ascendants (surtout iambes). À la limite, toute séquence peut se ramener alors, mais au prix d'une simplification excessive (Halle et Keyser), à une suite de - + iambique : une fin de séquence devant être *marquée*, dire d'un vers contemporain qu'il est "dactylique" ne peut qu'être un abus de langage, à moins de *parodie* métrique comme dans les cas d'imitation dite classique. Même une mesure majoritairement *en descente rythmique*, souvent réalisée à l'aide de mots eux-mêmes "descendants" (proparoxytons), viendra buter sur une cellule *en montée* avec une position forte terminale (Pascoli : *Era, tra i cantici della diana*, lu comme - ' ' - ' ' - ' ' - (' '), hendécasyllabe à accents 1,4,7,10). Le vers (italien) sera donc toujours défini par une certaine *stringa* (reconnaissable), *plus* "un", ce *plus* pouvant être vide. À strictement parler, les vers traditionnels "classiques", c'est-à-dire imitant peu ou prou des vers antiques à *quantité*, sont d'ailleurs souvent catalectiques, c'est-à-dire terminés par une position vide *non marquée mais obligatoire*, une unité zéro sans laquelle le vers semblerait boiteux⁶. De la sorte, spéculativement à l'éventuelle position non comptée initiale (anacrouse), le vide ou "zéro" terminal – après position forte oxytonique ou après enclise rythmique – s'ajoute, cette fois de manière pré-codée (obligatoire et abstraite), à la borne finale *forte* du vers italien : nous l'appellerons catalepse chaque fois qu'une

⁶Ainsi dans les fréquentes superpositions entre *endecasillabo* (vers italien) et trimètre iambique "classique" (Montale : «La gondola che scivola in un forte + », où l'on reconnaît ' - ' - , ' - ' - , ' - ' +), voire calque des trimembres de "péons deuxièmes" chez Serafino Aquilano ou Sannazzaro ou Marino («Ricchi omini li poveri aiutavano», là acatalectiques ou complètement réalisés). Où l'on n'est plus du tout, en dépit des tours de force de leur coïncidence, dans un cadre métrique (moderne) italien.

mesure théorique (de rang quelconque) paraît devoir se superposer à celles de la métrique italienne moderne.

Pour résumer, si les segments donnés plus haut étaient cette mesure, voire par hypothèse des vers (un *settenario*, deux *quinari*), nous noterions :

nel mezzo del cammin ^, *ogni segment(o)*, *in questo ma(re)*,

mais aussi

libere ^

dans une insistance rigoureusement dactylique (Ungaretti : *Le stagioni*), à strictement parler hors d'une métrique reconnaissable, ou bien le *quinario* seul

(*O gioventù*) ^

anacrouse et anapeste isolé : [ø - - + ^], avec l'habituelle catalepse de fin de vers (id.)⁷. Tout mètre *tronco* (oxyton, ou "coupé" ainsi que son nom l'indique) sera à plus forte raison mesuré avec catalepse :

grato il sentir ci fa ^

vigoureux *settenario* donc (Leopardi), à six positions "plus une", cette fois sans rien de révolutionnaire.

Remarquons-le au passage, quiconque lit l'italien peut entendre combien ce vers diffère de la partie de vers (hémistiche) donnée ci-dessus comme premier exemple – l'incipit de *La Commedia* dantesque. La seule disposition linguistique, dont dépend certes la prosodie de l'une et de l'autre phrase, ne suffit pas à rendre compte de cette différence *en tant que mesure de vers*. Elle est très précisément (due à) ce que nous appelons rythme : nous pouvons la noter ainsi :

nel mezzo del cammin - + - ± - + ^ [7]

grato il sentir ci fa + - - + - + ^ [7]

– encore que la poursuite du premier vers de Dante, vraisemblablement, annule la position vide indiquée (une nouvelle *mora* réalisée, "di" en l'occurrence, vient prendre aussitôt sa place), là où la fin de séquence la renforce au contraire, à la manière d'un silence musical, chez Leopardi⁸. De la même façon, il est certain que l'inversion (ou anastrophe) bouleverse la prosodie du

⁷*O notte*. Cf. aussi "Ritmo e semantica della parola...", in *Giuseppe Ungaretti*, n° sp. de *Narrativa*, 2001, part. p. 94.

⁸*Il risorgimento*, v. 8 (et dernier de la première strophe).

dernier vers du sonnet *Giunto è già 'l corso della vita mia* de Michel-Ange [G 285], par rapport à une variante notable de sa quatrième rédaction « c'aperse in croce *aprendo* [*a prender*] noi le braccia » :

c'aperse, a prender noi, 'n croce le braccia.

Sans doute, la version définitive «spezza la sintassi e il ritmo con forti cesure» et «dà maggiore risalto all'abbozzo della proposizione dipendente»⁹, mais du point de vue métrique et rythmique qui intéresse ici, il serait pertinent de comparer les deux schémas bien différents entre lesquels le poète dut choisir :

- + - + - + - + - + (-), iambique,

ou le définitif

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

avec le dramatique accent contigu de la septième position (*contraccento*), rapprochant “*noi*” du supplice (“*in croce*”) au delà de ce qui est dit (dénoté et connoté) aux autres niveaux du texte, y compris morphologique (l'apocope de “*in*”, bien différente dans son effet de ce qu'aurait pu être la position **noi in*, phonétiquement possible avec synérèse et synalèphe). Effet bien différent de celui d'un vers tel que «*E con molto pensiero indi si svelle*» chez Pétrarque (*RVF XVII*), malgré un *contraccento* similaire. D'où le rôle particulier du rythme et de sa sémantique profonde pour/dans une vraie traduction¹⁰, dépassant la simple lecture ; mais c'est un autre problème.

De notre point de vue, nous pouvons dire que les unités minimales (les *more*) se réalisent en syllabes prosodiques dans la prose, métriques dans le vers, séparées du flux de la langue par des traits distinctifs phonétiques (voyelles, consonnes) et supra-segmentaux (fort, faible, *arsis* et *thésis*,

⁹Glauco Cambon, *La poesia di Michelangelo. Furia della figura*, Torino, Einaudi, 1991 (tr.), p. 147. Sur un autre ex. le critique montre très bien l'importance, par ailleurs, de l'*esecuzione verbale* (et du rythme “sintattico ed esecutivo”, p. 163).

¹⁰ Ou *transduction*. Comparer ainsi : P. Leyris “qui, pour nous prendre, sur la Croix ouvrit les bras” (M.-A. *Poèmes*, Paris, Mazarine, 1983), et M. Orcel “Qui, pour nous recevoir, ouvrit en croix les bras” (M.-A. *Poésies*, Paris, Impr. Nat. 1993) – deux dodécasyllabes. Alternative possible : “qui ouvrit, pour nous prendre, en la croix ses bras”. La traduction collective, en cours, de la *Vita nova* (CIRCE-Paris III), aborde justement ces problèmes de rythme aussi bien pour les proses que pour les vers (de Dante) ; voir nos pré-publications (CIRCE-II Fiore, 2 fascicules, 2003-2004).

Le vers voit en effet sa prosodie contrainte dans des mesures bloquées, qui ne suivent pas les autres niveaux d'analyse linguistique mais se superposent et s'opposent à eux, parfois jusqu'à compromettre le "découpage" mental habituel de notre lecture/écoute en *mots*. Dans un vers tel que

di giusto a voi, fronde e ombre, egregio codice

(Zanzotto)

ou le plus simple

dalle parti di Como o di Luino

(Raboni),

une mise en évidence de l'organisation purement rythmique – destructrice du mot, dite parfois pour cette raison "a-sémantique" – peut nous entraîner jusqu'à l'in-compréhension dénotative (commune) du discours :

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|--------------|------------|-----------|--------------|------------|-------------|-------------|----------------|----------|--------------|------------|---|------------|-----------|---------------|-----|
| - | + | / | - | + | / | - | | + | / | - | + | / | - | + | (-) |
| <i>di</i> | <i>giu</i> | | <i>sto-a</i> | <i>voi</i> | | <i>fron</i> | <i>de-e-om</i> | | <i>bre-e</i> | <i>gre</i> | | <i>gio</i> | <i>co</i> | <i>(dice)</i> | |
| | 2 | | | 4 | | | | | | 8 | | | 10 | | |
| - | - | + | / | - | - | + | / | - | + | / | - | + | (-) | | |
| <i>dalle</i> | <i>par</i> | <i>ti</i> | <i>di</i> | <i>Co</i> | <i>mo-o</i> | <i>di</i> | <i>Lu</i> | <i>i</i> | <i>(no)</i> | | | | | | |
| | | | | | 6 | | | | 10 | | | | | | |

(pourtant, il faut le redire, ce découpage excessif même démontre combien le rythme, bien sûr sans sémiotique, participe du sens global, *sémantique* de l'œuvre, par exemple ici en mettant dans l'*ombre* les avatars du "voi" allocutif «*fronde e ombre*», justement, ou en soulignant – plus près d'un parler encore fidèle à la "*linea lombarda*" d'un Sereni – la valeur affective des toponymes «*Como... Luino*»). Cette épreuve, que Fortini aurait baptisée "de résistance du matériau", est elle-même éclairante si elle n'interdit pas totalement la réception ou le "plaisir du texte", en dépit d'une compréhension fragmentaire ou défectueuse. Le rythme n'est certainement pas a-sémantique, et s'impose pour d'autres raisons que celles, a priori sémiotiques, d'un langage de communication.

À l'inverse, lorsque manifestement la prosodie l'emporte pour isoler le mot, comme chez Ungaretti, elle crée un rythme souple qui peut aller jusqu'à compromettre le mètre en tant que tel. Ainsi, dans la zone transitoire dont nous parlions ci-dessus pour sa poésie, *O notte* de 1919 (ensuite dans les "Prime" de *Sentimento del Tempo*) proposait une série de variantes qui se situent très

souvent entre un choix métrique strict et une prosodie libérée, par exemple – après le «*O gioventù*» déjà noté, pur anapeste –, l’hésitation entre «*libera calma*» et «*Liberò slancio*», lisibles l’un et l’autre *prosodiquement* comme

+ - - / + - ^

(sortes de *quinari* expérimentaux¹⁴, préservant l’autonomie du mot, parmi plusieurs *settenari* déjà là redevenus classiques). À la même époque, reprenant d’anciens poèmes, Ungaretti passe par exemple de «*mi son fatto*» (dans *La notte bella*), en série un peu mécanique «*sono stato... ora mordo... d’universo...*») au prosodiquement plus autonome «*mi sono fatto*» [- + ø / + - ^], où je suppose une position neutralisée et un silence (catalepse), dans une courbe *ascendante et descendante* peu contrainte par la rigidité des mesures métriques¹⁵. Après l’éblouissement en quelque sorte auroral du *Porto sepolto*, destiné à rester unique ou à se figer en “manière” (comme ensuite chez certains épigones), telle fut en tout cas la voie que le poète essaya de suivre un moment afin de se renouveler.

Pour résumer : en une poésie non *métriquement contrainte*, mais surtout en prose (une prose où la fonction poétique domine), le rythme tend à retrouver sa souplesse prosodique, accordée aux cadences “naturelles”, à savoir syntaxiques/sémantiques de la langue. Il permet ainsi, chez des écrivains tels que Ungaretti en une période singulière, de remettre en valeur le mot, au delà de sa fusion dans le vers (métrique) mais en deçà de son usure dans les échanges langagiers de la communication quotidienne. Il représente alors l’une des possibilités privilégiées de contact entre forme de la prose et forme de la poésie. Du reste, dans la prose poétique *Ironia*, à côté de séquences très brèves isolées par du blanc, il y a au moins un exemple de découpage syntaxique rappelant fortement celui du vers :

È l’ora delle finestre chiuse, ma

qu’il serait vain de lire comme crypto-vers (*decasillabo* avec anacrouse finale ? trisyllabe et *novenario tronco* ? etc.). La vérité est sans doute que toute frontière a disparu entre prose et poésie, un peu comme cela se produisait

¹⁴ Lecture bien supérieure, à mon sens, au traditionnel + / - + (-) purement métrique, cf. note précédente.

¹⁵ Ainsi fixée dès l’édition Vallecchi en 1919, après les expérimentations françaises de *La guerre*, puis bien sûr dans la définitive *Allegrìa* de 1942, où ce vers “libéré” va former avec trois autres le petit *Universo* (paradoxe d’un haïku).

parfois dans les meilleurs moments de Campana¹⁶, en particulier ses textes versifiés. D'où la prosodie :

∅ + (-) | - - - + - + (-) | + ^

– et, de la même façon, sans doute une lecture plutôt prosodique (*ibid.*, *Lucca*) de

- - + (-) | - + (-) | - - + (-)
Ho goduto di tutto, e sofferto.

Une insistance exclusive sur la composante rythmique, nous l'avons vu, risque de détruire toute autre lecture possible. Le rythme "pur" l'emporte alors, oui, sur la sémantique même, en une tendance ludique se moquant tout simplement des contenus du discours. C'est le cas de la poésie à accents fixes d'un certain premier Palazzeschi (suite de cellules - + - bloquées)¹⁷, jeune "incendiaire" provocateur. Et Palazzeschi emploie réellement la suite - + - comme cellule de base mécanique, répétée *ad libitum*, si bien qu'un vers bref comme «tre vecchie» (pour nous, un iambe) reste bien [- + -] global. Mais chaque fois que la priorité est donnée à la récurrence de cellules élémentaires identiques, le risque de désémantiser le texte (en portant au rang supérieur le caractère non signifiant des plus petites unités) est multiplié par la répétition mécanique – a priori non linguistique – d'une forme supra-segmentale

¹⁶ Par ex. «*Andavamo andavamo, per giorni e per giorni : le navi*», *Viaggio a Montevideo*, ou «*Che dal mio cuore, l'amore un ruffiano che intonò e cantò*». Voir une lecture intéressante dans F. Bausi - M. Martelli, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere, 1993, avec l'hypothèse de syllabes atones "rubate" (p. 285), correspondant à nos "accélération" (in *Narrativa*, n° sp. *Montale*, 1999). Sur l'occurrence ungarettienne analysée, cf. encore art. cit. *ibid.* 2001 (p. 93).

¹⁷ Cellules, et non "pieds" italiens me semble-t-il, même si le schéma [- + -] correspond à l'amphibraque classique (mais Palazzeschi n'avait rien d'un adepte de métrique "barbare" à la Carducci). La matrice constante déconstruit le sens même du discours (la démarche de Palazzeschi ne partageait avec celle des Futuristes qu'une posture provocatrice). Si nous prenons trois suites comparables chez Palazzeschi, Pascoli et Raboni, nous pourrions illustrer mieux la différence sensible entre mètre et rythme : dans l'ordre «*Il parco è serrato serrato serrato, / serrato da un muro...*», «*Lontano, lontano, lontano*», «*con poca modestia considero*», que je lirais : -+ -+ -+ -+ // -+ (etc.), -+ / --+ / --+ (-), -+ / --+ / --+ (--) enfin, mais avec un rapport plus direct à la prosodie, dans une distribution syntagmatique toute différente (encore la "linea lombarda").

indépendante des autres niveaux. Les inventions de Rolli, comme ses «*endecasillabi catulliani*» ou *faleci* (double *quinario*, l'un étant toujours proparoxyton), les suites de trisyllabes du dithyrambe de Marino déjà cité (trimètres iambiques a-catalectiques), les hendécasyllabes à accents fixes de 4 et 7 chez Chiabrera (ex. «*le muse celebri subito sorgono*»)¹⁸, d'autres encore en fourniraient une bonne illustration. Chez un poète descriptif et narratif tel que Pavese même, l'insistance sur la seule succession de cellules anapestiques ne favorise pas la compréhension, détruisant là encore non seulement le récit (en vers), mais la syntaxe et le mètre sous-jacent (les *settenari*, *senari*, *decasillabi* "manzoniens", etc.)¹⁹, par exemple dans une lecture rigide comme

si può fa / re di tut / to. Persi / no la don(na)

au lieu de

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

si può fa re di tut(to). Persi no la don(na),

qui isole syntaxiquement les deux phrases ; voire, davantage attentive à la prosodie :

si può fare di tutto. | Persino la donna, || che ha...
3 (-) 2 (-) 2 (-) 2 (-) [etc.]

avec, après d'autres éléments d'appréciation qui n'ont pas lieu d'être développés ici, une solution probable de compromis entre les deux dernières options. Les phénomènes de quasi désémantisation liés au rythme se manifestent bien lorsque c'est une unité de rang inférieur qui prend l'importance réservée d'ordinaire à son intégrant, voire devient principe (génétique et réceptif) de structuration de l'œuvre.

Ainsi, sans insister sur les réalisations (facultatifs), le rythme poétique dépend à la fois de la prosodie (des mots) et de la métrique (du vers), chaque principe d'organisation possible l'emportant plus ou moins nettement suivant les choix de l'auteur à un moment et pour un sujet donné. Le cas des textes de poètes à la limite de la prose, nous l'avons vu, n'est qu'une expression extrême

¹⁸ Respectivement *Endecasillabi* (in *Liriche*, éd. 1926 – autre ex. calqué sur un vers célèbre de Catulle : «*cui dono il lepido nuovo libretto*»); *Adone* VII, 118-122 (par ex. «*La cetera col crotalo e con l'organo*», 119); *Rime*, éd. 1907 (vers que l'on retrouvera parmi les "barbares" de Carducci, du type «*Tra' pingui pascoli sotto il sole aureo*», *Su l'Adda*).

¹⁹ C. Di Girolamo, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino, 1976, et cf. "Rythme du vers, rythme de la prose...", cit.

de cette tendance à la souplesse, à la complexité et au compromis. La dispersion de vers souterrains chez Campana, la forte tendance à l'autonomie prosodique du mot chez Ungaretti – mais aussi les “accélération” de Montale, le récit fortement scandé de Pavese, la poésie discursive de Raboni – et généralement la présence du “parlé” jusque dans le style *haut* d'une majorité des textes poétiques contemporains, manifestent cet effacement des frontières entre différents langages et entre des formes toujours attachées par ailleurs à une circulation et une transtextualité encore traditionnelles. La “langue morte de la bourgeoisie” (Fortini) est toujours bien agissante dans cette littérature, mais de plus en plus “libérée” et poussée jusqu'à ses limites extrêmes entre les deux pôles opposés d'une règle métrico-rythmique et de la cadence supra-segmentale du discours. Il s'agit d'une situation *littéraire* d'une remarquable subtilité, dont il faudrait tenir le plus grand compte dans des travaux de type traductologique ; cette richesse a peut-être relégué au second rang, en Italie, les recherches du XX^e siècle autour du vers libre.

L'une des zones de moindre résistance métrique, là où une telle tension trouve davantage à se déployer et à jouer, sera naturellement celle des bornes de chaque segment formant mesure (syntagme, *stringa*, rangs inférieurs au membre). Soit : fins de propositions, fins de vers mais aussi d'hémistiches, éventuellement – lorsque la prosodie l'emporte – fin de cellule rythmique avec enclise ou catalepse “vide”. Plus rarement : position d'attaque hors-mesure (anacrouse), par ailleurs admise déjà dans la métrique traditionnelle²⁰. C'est à leur voisinage que peuvent se produire les phénomènes extrêmes que nous venons de rappeler : accélérations d'expressions populaires ou d'une poésie “libérée” comme celle de Montale, “*rubati*” surtout pro-paroxytons d'un Campana, silences isolant le mot souverain chez Ungaretti. Là, singulièrement dans certains vers dits “*ipermetri*”, se produisent des sortes d'apnées rythmiques escamotant littéralement des positions *excédentaires pour une métrique régulière* (mais que les critiques négligent le plus souvent de

²⁰ Un bel exemple, à mon avis, à l'incipit de *Il dormente* de C. Betocchi (*Realtà vince il sogno*), texte exemplaire de cette métrique italienne “libérée” du XX^e siècle : «*Io mi destai con un profondo*», que j'interprète – dans la série de son ensemble textuel bien sûr – comme $\emptyset - - + / - + / - + (-)$, *ottonario* ascendant (avec anacrouse mettant en évidence le *io*, “je” ou “jeu” poétique).

désigner, dans l'hypermétrie généralement admise)²¹. Tout s'y passe comme si, d'une part, le mètre récupérait une faculté perdue de fantaisie et de variation²², donc aussi la capacité à s'amorcer et à se détendre – *accumulation* et *décharge* d'énergie rythmique enfermée par ailleurs dans le vers –, et que, d'autre part, le discours poétique laissait affleurer sa cadence longue ou "prose", l'entraînement infini de la suite parlée allant de l'avant (*prorsus*) également perdue dans le carcan métrique des mesures bloquées. Je ne crois pas être en train de reprendre d'une main ce que nous supposons avoir accordé de l'autre : il s'agit bien, répétons-le, de l'effet d'un relatif effacement contemporain des genres, visible ici à l'œuvre, indépendamment de sa thématization en fonction de tel ou tel contenu. Preuve, soit dit en passant, de son incidence profonde et durable au delà des innovations du XX^e siècle. Aux marges, à proximité des limites proprement rythmico-métriques, dans le tissu interstitiel même des vers et *entre les vers*, se développe ainsi la veine souterraine de tout langage poétique, telle une basse continue "derrière" la musique de la prose et du vers, toute proche peut-être du "silence" d'où s'élèvent et se justifient, dit-on, les voix du poème. Là où, si je comprends bien, en toute prose existent "des vers" fantomatiques, car «le vers est partout dans la langue où il y a rythme» (Mallarmé), ou encore «*nella prosa, giratela a piacere, sta appollaiato il verso*» (Ungaretti)²³ ; mais surtout, aujourd'hui, là où peut se produire sans supprimer toute métrique un affleurement de la liberté langagière – commune à la parole et à l'écriture –, en poésie. Dans le mince espace de ces frontières, avec les instruments minimes du -e muet en français, des positions extra- ou inter-mesures en italien, commence à s'incarner un idéal toujours retardé de la littérature contemporaine, en vue du Livre "en tous sens" lisible. Non

²¹ C'est ainsi que j'analyse la plupart des hendécasyllabes *ipermetri* de Montale, comme «*Celia la filippina ha telefonato*» ou «*Celia, cerchi d'intendere... Di là dal filo*» (*Xenia II*, 11), avec -na ha et -dere en "apnée" (ou "rubati", comme l'on voudra), soit : +- / -- () -+ / -+ (-), et + / +- / -+ () -+ / -+ (-), tous deux descendants-ascendants. Le premier vers de ce *xenion*, rappelons-le, était un régulier «*Riemersa da un'infinità di tempo*».

²² En particulier dans des expressions populaires (voir par ex. le *Canzoniere italiano* réuni par Pasolini), mais aussi dans l'anisosyllabisme traditionnel, de Jacopone da Todi à Gozzano ou Betocchi (cf. n. 20 ci-dessus, texte en majorité de *sette- / ottonari* justement).

²³ Cf. respectivement éd. Pléiade (Gallimard) II, p. 698 ; et Meridiani (Mondadori) II, *S. e I.*, p. 119.

seulement, donc, ce qui s’amuît sans totalement disparaître – et, au contraire, en «faisant signe», comme Riffaterre le remarquait à propos des “oubliés” dans le souvenir de Chateaubriand –, ce qui tombe hors de la *stringa* prévue et prévisible (encore le phénomène d’inertie et d’attente), ce qui s’insinue *entre* les membres (en particulier dans le cas de vers doubles), mais aussi les apnées, accélérations, ajouts “hors mètre” (avec passage à d’autres langues, signes d’assise, collages), incisives narratives ou descriptives, et même, sans expérimentation d’avant-garde mais en sortant tout à fait des mètres culturellement reconnaissables de la tradition italienne moderne, les plus vastes expansions/digressions jusqu’à la «phrase dilatée», en prose presque proustienne insérée dans le poème, effaçant réellement les frontières entre les genres, d’une poésie narrative et méditative comme celle de Bertolucci²⁴. Soit dit ici en passant, chez Pascoli déjà la tendance profonde, la *basse continue* de sa poésie était à la suite infinie – poursuite indestructible, contre la mort – enchaînant un vers au suivant, *prorsus* et diégèse poétique souveraine, ou nénie chantée primordiale, que nous retrouverions ensuite chez Saba ou Pavese... Par exemple : «Getta l’ancora, amor moi; non un’onda in questa baia. Quale assiduo sciacquo fanno l’acque tra la ghiaia! Vien dal lido...» etc. – suite de trochées sans solution de continuité. À jamais, dans la durée (et l’inertie) du texte²⁵...

En guise de conclusion, essayons de voir si, dans un seul et même recueil contenant de la prose et des vers, manifestement assez distincts pour qu’il ne puisse s’agir de poésie çà et là devenue “poème en prose” ou “*prosa d’arte*”, comme par exemple chez Montale (deux proses, plus une²⁶, qu’il nommait lui-même de «prose-prose» pour son troisième recueil poétique *La bufera e altro*), si dans une œuvre unitaire, un rythme reconnaissable sinon “comparable” pourrait nous suggérer donc cette “voix” profonde continue de

²⁴ Qu’il suffise de renvoyer, sur ce point méritant bien plus qu’une allusion, à la thèse de Yannick Gouchan : *Temps, incertitude et écriture poétique : Construction d’une durée textuelle dans le roman en vers d’Attilio Bertolucci*, Paris III, 2002 (455 p. + Annexes).

²⁵ *La baia tranquilla*, 1992 (*Myricae*, 3^e éd., 1894).

²⁶ À savoir : *Visita a Fadin, Là dov’era il tennis...* et *Il lieve tintinnio del collarino...* [ou *Il falso cardinale*], ensemble des “*Visite*” de 1943 (voir aussi *Les Langues Néo-Latines* n° 270, automne 1989, où je proposais d’ailleurs un léger amendement au troisième texte), et cf. bien sûr *L’opera in versi* éditée par Bettarini et Contini, Torino, Einaudi, 1980.

l'écriture d'un auteur. Chez Pavese, nous l'avons dit, l'impression était celle plutôt d'une scansion unique, à la fin répétitive et paralysante (plus que rassurante), dans les poèmes et dans les récits en prose – toujours bien séparés, même s'il déplorait à propos de *Il compagno* la tension excessive à laquelle il s'était soumis du fait du "rythme" italien contraignant « alla cadenza sdrucchiola della frase »²⁷. Un recueil mixte tel que *L'ospite ingrato* de Fortini mériterait d'être analysé de près, mais apparemment juxtapose des formes d'expression trop distantes pour être comparées de ce point de vue. Le dernier livre publié de Giovanni Raboni, *Barlumi di storia* (Milan, Mondadori, 2002) contient deux textes en prose dans sa cinquième et dernière section (précisément caractérisée par une thématique davantage liée à l'histoire collective des années quarante en Italie) ; ces deux textes se trouvent placés parmi des œuvres en vers dont nous avons cité plus haut un extrait, représentatives de l'ascendance d'une "linea lombarda" plus ancienne. Je propose de comparer, au plan du rythme, le début du premier de ces textes (*La mattina di Ferragosto mio padre...*) et le poème assez long qui suit immédiatement, *Ci sono stati, nel '43*, lu lui aussi seulement en partie (pp. 44 et 51). En règle générale, afin de pouvoir comparer des unités comparables, j'essaierai d'être le plus proche possible du mot (ou *groupe de mots*), même si la cadence naturelle d'un discours en italien est vraisemblablement moins scandée. Voici, pour ce qui est de la prose, l'opération préparatoire de ce découpage syntagmatique élémentaire :

La mattina | di Ferragosto || mio padre | usciva | ogni anno | in
giardino || e scrutava | il cielo || con un'espressione | più rassegnata | che
interrogativa. || Era azzurro | dappertutto, || sopra il Monte Rosa || che a
quell'ora | era | veramente | rosa, || sopra il verde | muschioso, || da
presepio, || del Sacro Monte, || dietro il filare | di pioppi || che
nascondeva | l'orizzonte | dalla parte | del cancello: || un azzurro |
purissimo, | incontaminato; || ma mio padre | scuoteva (l) il capo || e
mormorava: || «Pioverà | anche oggi». ||

²⁷ Et donc « Uno slancio continuamente bloccato. Un ansare... » : cf. *Il mestiere di vivere*, éd. Einaudi 1990, p. 354 (je remercie Pierre Laroche pour cette indication – et voir encore "Rythme du vers, rythme de la prose...", cit., à compléter par ex. p. 122 dans ce sens).

Mi sembrava | una prova, || una delle tante, || della sua |
infallibilità [...]

G. Raboni, *Barlumi di storia* (5)

que nous pouvons analyser, prosodiquement, de la façon suivante :

- - 3 (-) | - - - 4 (-) || - 2 (-) | - 2 (-) | - - 3
(-) | - - 3 (-) || - - 3 (-) | - 2 (-) || - - - - 5 (-) | - - -
4 (-) | - - - - 5 (-) || + - / - 4 (-) | - - 3 (-) || + - / -
- 5 (-) || - - 3 (-) | 1 (-) ^ | - - 3 (-) | 1 (-) ^ || - - 3
(-) | - 2 (-) || - - 3 (-) || - + / - 4 (-) || + - / -
4 (-) | - 2 (-) || - - - 4 (-) | - - 3 (-) | - - 3 (-) | - -
3 (-) || - - 3 (-) | - 2 (-) | - - - - 5 (-) || - - 3 (-) |
- + (-) / (-) 4 (-) || - - - 4 (-) || - - 3 | - - 3 (-) ||
- - 3 (-) | - - 3 (-) || + - / - - 5 (-) || - -
3 (-) | (-) - - - 5

Soit : des ensembles supra-segmentaux limités, correspondant aux *groupes* syntaxiques, où, malgré quelques cas litigieux, il est indiscutable qu'une majorité de séquences sont non seulement *piane*, comme dans la poésie connue du même auteur, mais proches des mesures courantes du rythme poétique italien contemporain (iambes ou anapestes). Nous avons admis, sans doute à titre provisoire, la présence de mesures purement rythmiques au sein des membres prosodiques supra-segmentaux, lorsque ceux-ci étaient manifestement trop longs pour se soutenir (quant à leur perception) d'une seule ligne de scansion, ou émission de voix. Il est clair, par ailleurs, que le retour de sons – en particulier vocaliques – contribue, ainsi que nous l'indiquons plus haut, à la création d'une prosodie originale (ainsi, *i/(o)/a/i/a/i/a//a/i* dans la phrase d'incipit *La mattina [...]* *mio padre usciva ogni anno in giardino...*).

Voyons à présent le poème qui suit immédiatement cette page de prose, d'abord avec une simple indication métrique :

| | |
|--|-------------|
| <i>Ci sono stati, nel '43,</i> | 11 |
| <i>anche due russi. Di uno, conducente</i> | (5+7) |
| <i>e forse, si diceva,</i> | 7 |
| <i>comproprietario sotto falso nome</i> | 11 ~ (12 ?) |
| <i>d'una vecchia automobile a metano</i> | 11 |

| | |
|---|--------|
| <i>noleggiata con cautele infinite</i> | 11 |
| <i>per un viaggio d'andata e non ritorno</i> | 11 |
| <i>dalle parti di Como o di Luino</i> | 11 |
| <i>e per spiritata magrezza identico,</i> | 11 (?) |
| <i>l'ho capito più tardi, a Mischa Auer</i> | 11 |
| <i>ci si occupò per un paio di sere,</i> | 11 |
| <i>non di più: nella cerchia</i> | 7 |
| <i>degli ex villeggianti murati vivi</i> | 11 (?) |
| <i>a aspettare il tam tam di radio Londra</i> | 11 (?) |
| <i>fra la salita a fianco della chiesa</i> | 11 |
| <i>e il sentiero della torre romana</i> | 11 |
| <i>una vittoria dell'Armata rossa</i> | 11 |
| <i>faceva mille volte più notizia</i> | 11 |
| <i>dei piccoli misteri d'un borghese</i> | 11 |
| <i>sospettibilissimo, per età,</i> | 11 (?) |
| <i>d'essere un disertore. [...]</i> | 7 +... |

G. Raboni, *Id. ibid.*

(où le nombre d'accents par membre, ainsi que la diversité des voyelles concernées, dans des vers assez traditionnels mais non "canoniques", nous frappe d'emblée). Les accents mobiles, à l'exception peut-être de ceux en cinquième position (v. 9 et 13), correspondent bien aux habituels *ictus* hendécasyllabiques.

Essayons d'en indiquer plus précisément le rythme :

| | |
|--|-----------------------------------|
| - + / - + ₄ / - + / - + / - + ^ | |
| + - / - + (-) // - + ₂ / - + / - + (-) | |
| - + ₂ ø / - - + (-) | (troisième position neutralisée) |
| + - / - + ₄ / - + / - + ₈ / - + (-) | (troisième position diphtongue ?) |
| - - + ₃ / - - + ₆ / - + / - + (-) | |
| - - + ₃ / - + / - + ₇ / - - + (-) | |
| - - + ₃ / - - + ₆ / - + / - + (-) | |
| - - + / - - + ₆ / - + / - + (-) | |
| - + / - - + ₅ / - - + ₈ / - + (- -) | |
| - - + ₃ / - - + ₆ / - + ₈ / - + (-) | |

Pioverà anche oggi.

non di più: nella cerchia

sans vouloir dire par là, n’y revenons pas, que la phrase au discours direct prononcée par le père du narrateur serait un (crypto-) *settenario* anapestique... Il n’empêche. La voix presque dialoguée de Raboni, jusque dans les rigoureux sonnets de la période précédente – mais aussi les vers blancs de ses pièces théâtrales – se soutient à coup sûr de cette grande unité de fond, son *tempo* même en épousant parfois plus strictement le mètre. Une sorte de réconciliation? Au demeurant, les fins de paragraphes (comme du seul examiné ici, «*pioverà | anche oggi*») sont en général isochrones, et non calquées sur les *cursus* ou cadences caractéristiques de la prose – majeures (p. ex. «*sarebbe | sempre stato*») ou mineures (p. ex. «*non prendevamo | mai parte*»), mais bien peu marquées – ; cela vaut, très clairement, pour la chute finale «*più tardi, | si tornava | in tram | verso casa*», 2-3-2-3 en *explicit* plus proche d’un rythme poétique.

Il est hors de question que l’on puisse tirer, d’aussi maigres exemples, une conclusion pouvant intéresser le rythme du vers et de la prose en général, à confronter d’ailleurs, en l’occurrence, avec la cadence naturelle de la langue “commune” parlée/écrite vers la même époque, par exemple dans l’essai ; ou, cette fois mieux armés, dans cet *Ospite ingrato* déjà évoqué (et écarté), mêlant proses et poèmes parfois sur un même sujet²⁸. La confusion entre les modes d’organisation différents, comme chez Pavese au risque d’une certaine lassitude, est certainement rare. Le fil du rasoir de l’indétermination, voire de l’alea, difficilement tenable en dehors d’une posture momentanée d’avant-garde. L’incidence des choix *réceptifs* de la scansion (donc de la taille des unités isolées), sans aucun doute préjudicielle. Cependant, aux différences de segmentation près – et avec les contaminations possibles entre rythme du vers et rythme/prosodie d’une expression plus souple, proche à la rigueur d’une prosodie libérée –, sans doute pouvons-nous affirmer que les deux types de scansion du temps semblent tendre à se rapprocher dans la littérature italienne contemporaine. Le rythme, sorti du carcan métrique en poésie, s’insinue partout *en restant reconnaissable*. Tout y est enfin, comme nous le

²⁸ Cf. à présent ma communication “Un ritmo di Fortini” au colloque *Dieci inverni senza Fortini*, Sienna, 14-16 oct. 2004, à paraître [2005].

souçonnions dès le début, affaire de limites, et – subsidiairement – de jeu plus ou moins ouvert entre ces limites.

Jean-Charles VEGLIANTE
CIRCE - Paris III