Cadences, rythme: du mouvement en poésie

par Jean-Charles Vegliante

Depuis longtemps, le rythme de la marche ne nous porte plus.
 (A. Emaz, *Poème du mur*)

À propos d'une réécriture par Seamus Heaney de l'épisode dantien de Charon au *crossing* des âmes (*Enf.* iii), dans son *Seeing Things* (1991), il m'avait semblé possible de rapprocher la cadence très particulière des vers anglais de certaines expériences de poètes marcheurs (en particulier italiens), peut-être entraînés par le rythme des pas jusqu'à «una scansione legata al camminamento, o passeggio, a volte con lapis e taccuino alla mano, nel caso di autori quali Piero Jahier, Attilio Bertolucci a Casarola, o Dino Campana, eterno viandante»¹; expériences dont il subsiste quelques (rares) témoignages d'auteur. J'avais là (pardon pour l'autocitation) une hypothèse qu'il n'a pas été possible d'étayer alors, en l'absence de corpus suffisant, même si la régularité rythmique du poète-traducteur anglais (métriquement contrainte dans ses « tétramètres et pentamètres iambiques ou mixtes », selon son propre traducteur français Patrick Hersant²) y épouse assez strictement le mouvement et l'allure de la marche. Ou d'un certain type de marche, tel au fond que je l'ai imaginée pour ma part, d'après ma propre pratique : ce qui fait, sans doute, trop d'impressions et de suppositions pour accorder une valeur scientifique à cette note, même si la traductibilité de ce mouvement serait en soi un début de preuve suffisante. Je tente quand même de nouveau l'aventure, à partir de mes expériences d'écriture et de déambulation, saisies du moins avec le maximum de distance possible, à défaut d'une illusoire neutralité. Il m'apparaît, pour commen-

cer, que lors de lectures à voix haute, les gestes corporels (y compris parfois les battements de pieds, sorte d'ersatz d'une marche véritable) ne suivent que très rarement la scansion rigoureuse, scolaire si l'on veut, au métronome, des vers prononcés. Comme s'il y avait réellement – et tel est le cas, je pense – une marge, un interstice, un certain jeu introduit entre le mètre-rythme et la cadence plus souple, ou modulable, du discours poétique sous-jacent, composite, complexe, ancré dans une langue qui resterait celle du quotidien. Plus proche en cela des modulations – surtout syntaxiques – de la prose, avec des amplifications çà et là expressives. Or, chez certains écrivains tels que Campana, la cadence en question semble a priori épouser d'assez près le découpage des unités syntaxiques et prosodiques de cette langue ; par exemple, le début de *La Verna (diario)*, effectivement écrit après une randonnée dans le célèbre massif toscan :

- Io per il viale dei tigli / andavo intanto / difeso dagli incanti // mentre tu sorgevi e sparivi / dolce amica luna, // solitario e fumigante vapore / sui barbari recessi. // E non guardai più / la tua strana faccia // ma volli andare / ancora a lungo pel viale // se udissi la tua rossa aurora / nel sospiro della vita notturna delle selve.

(en première approximation, deux phrases pour six enjambées – trois chacune –, avec un nombre variable de positions fortes à chaque pas). La suite de ces mo-

ments soulignés serait: 5 (ou 4 si on laisse le *lo* initial en anacrouse), 3, 3 ; 2, 3, 5, en une sorte d'intensité oscillante mais relativement régulière, et quasiment spéculaire autour du moment où le marcheur cesse de regarder en l'air et se concentre sur une perception plus intérieure de « la vie nocturne des forêts ». Ce que les Allemands nommaient *Wanderung*, peut-être, avant la mode relative du nomade *wanderer* contemporain. Au passage, par contraste, je remarque la monotonie bien moins accordée aux pas fluctuants de la «tiritera» pavésienne (le célèbre incipit: «Camminiamo una sera sul fianco di un colle, // in silenzio... » etc. *I mari del sud*), très systématique. Deuxième remarque, qui sera à reprendre plus tard sans doute: dans un cas comme dans l'autre, les petites cellules rythmiques – composantes de segments plus vastes, qui peuvent (ou non) être des vers – ne dépassent pas les trois positions (chez Pavese, uniformément des anapestes comme l'on sait), pour des segments allant de 2 à 5 accents dominants. Lorsque ces segments coïncident avec des vers, comme chez Pavese – et en fait dans l'immense majorité des cas, aussi bien traditionnels que modernes et contemporains, y compris bonne part des vers libres –, on parlera avec Fortini de séquences isochrones entre les bornes des positions accentuées ou très marquées: ictus (ou «*accenti forti*»)³.

Parenthèse: ni Campana, ni Pavese, à mon sens (ni Hölderlin avant eux), n'ont cherché là une quelconque mimèse d'un cheminement «réel», et les enjambées dont j'ai avancé l'image n'ont de réalité que textuelle, au même titre que dans ces vers de Dante souvent cités: «ripresi via per la piaggia diserta, / sì che 'l piè fermo sempre era 'l più basso»⁴. Le texte n'imité pas la marche – d'ailleurs sujette ici à des interprétations diverses –, il est lui-même une marche, il va de l'avant, déambule, ou revient périodiquement sur soi; il ressassé ou parcourt des espaces infinis; il se déploie sur la page, à jamais immobile⁵; il demande à être prolongé, revivifié, re-parcouru par nos lectures – et bien sûr par de vraies traductions-textes.

S'il est permis ici de parler de soi, j'ai souvent pensé néanmoins que l'amont de certaines cadences récurrentes – leur *substance de l'expression*, en somme, avant toute mise en mots – correspondait bien, par unités successives, aux souvenirs (corporels) d'enjambées concrètement accomplies lors de marches un tant soit peu soutenues (sans être du tout sportives, en ce qui me concerne). Y compris en rêve. Il m'a

semblé que je réglais souvent ma respiration sur le rythme de mes pas, suivant le rapport de plusieurs inspirations ou expirations tous les deux pas. Ou encore, à cadence soutenue, deux inspirations et trois expirations (toujours tous les deux pas). Donc une sorte de proportion permanente de 2/3, selon une cadence de cellules isochrones à deux ou trois positions (soit: iambes/trochées ou anapestes/dactyles), chaque cellule reposant forcément sur un ictus ou accent fort... ce qui correspondrait effectivement à ma façon de scander les vers, en italien bien sûr mais aussi en français (par exemple: «Une voix sourd dans le noir et c'est la même », début d'un sonnet, comme *anapeste, trochée, iambe* ; *iambe, iambe* ; ou encore, en italien, en un vers double : «L'età che avanza è un arbitro ≠ implacabile cane», comme *iambe, iambe, iambe* [proparoxyton]; *anapeste, anapeste*). Les mêmes, par segments isochrones, devenant plus simplement: «Une voix sourd / dans le noir et c'est la même» (4 double, noté 4'), «L'età che avanza è un arbitro / implacabile cane» (4' également). D'un terme linguistique, il m'a semblé voir là un possible gain d'économie.

Deuxième parenthèse: ce type de lecture ne contredit absolument pas, mais prétend au contraire intégrer l'analyse métrico-rythmique traditionnelle (nous aurions là en effet un hendécasyllabe de 3-7-11, tel que je les ai proposés dans ma traduction de *La Comédie*, et un *doppio settenario* de 4-6 / 3-6, de type pour moi quasimodien⁶), éventuellement de façon plus simple ou mieux, je l'ai dit, «économique». Les segments isochrones peuvent aider à analyser en effet des textes très variés, par genre et par époque. Le passage concerné dans la réécriture anglaise de l'épisode de Charon se lit de la façon suivante (où les *groupes* sont séparés par une barre oblique, les propositions ou *segments* par une double barre):

- Ed ecco verso noi / venir per nave, // un vecchio, /
 bianco per antico pelo, // gridando: / ...

> 3, 3...

[où, bien entendu, un *segment* = un vers]

Et, de façon identique dans deux langues cette fois, pour des auteurs plus proches de nous peut-être, lesquels d'ailleurs se connaissaient, Ungaretti et Apollinaire:

- Chi trasmigrato / da contrade battute dal sole //
 dove le donne / nascondono polpe ubertose // e
 calmo come reminiscenza / arriva ogni urlo,

> 4, 4, 4' [double]

- Tu en as assez de vivre / dans l'antiquité grecque et romaine // ... > 4'
- etc. (voir *supra*, note 1).

La lecture par segments isochrones – ou parfois *anisochrones* mais réguliers – rejoint bien souvent l'exécution déclamée (en mode récitatif), suivant les inflexions expressives du parler commun, par exemple dans des formes de poésie dites populaires; mais elle n'est pas incompatible non plus avec la cantilène marquée de vers qui se calquent consciemment sur la métrique quantitative antique, comme le vers sapphique de Pascoli, en revanche «savant». Mettons :

- Splende al plenilunio l'orto; il melo
trema appena d'un tremolio d'argento...
Nei lontani monti color di cielo
sibila il vento.
(*Solon*, PC, 40-44).

Simplement – et c'est une différence de taille avec la scansion habituelle de nos vers romans traditionnels – il convient alors de compter *toutes* les positions du vers, y compris les finales non accentuées (ici, les 11^{èmes} et la 5^{ème} de l'adonien final); d'où l'intérêt d'une exécution particulière, récitative ou cantilénée, seule susceptible de rendre compte en italien des trochées terminaux⁷. Grand marcheur, Pascoli n'a sans doute pas uniquement calculé la suite de «pieds» classiques à sa table de travail (à l'une de ses trois tables de travail, pour être exact), suivant la correspondance de longues-fortes et brèves-faibles que nous connaissons: +- / +- / +- - / +- / +- en l'occurrence ; mais peut-être aussi suivant des segments vocaux couplés au rythme des pas, du type

- Splende al plenilunio / l'orto; / il melo // trema appena / d'un tremolio d'argento... // Nei lontani monti / color di cielo // sibila il vento.

> 4, 4', 4', 2

[où l'on notera, au passage, le léger forçage sur la position centrale du v. 2, non éligible à ictus dans une exécution traditionnelle : cela fut du reste reproché à Pascoli par plusieurs métriciens, contemporains et postérieurs].

Si cela peut avoir une quelconque pertinence, je remarque après coup une certaine proximité rythmique entre le passage choisi de Dante et celui de Campa-

na (*Inf.* iii, *La Verna*), alors que tous les autres extraits reposent sur des segments pairs, voire assez souvent symétriques (doubles). Même en éliminant les exemples français, culturellement plus enclins aux ensembles pairs par tradition (6-4, 6-6, etc.), il y aurait peut-être là des parentés, et en tout cas une tendance typologique, un tropisme (culturel) qu'il vaudrait la peine de vérifier, sur des corpus évidemment bien plus étendus que le maigre échantillonnage présent. Une influence diffuse de littératures voisines (française en l'occurrence, voire arabo-andalouse chez Quasimodo) ne serait pas à exclure, dans un cadre architextuel très vaste, mouvant dans les mémoires, de difficile documentation philologique.

Sur deux échantillons on ne peut plus divers, très éloignés même par contenu et poétique, des points de comparaison peuvent de la sorte être mis en évidence: les débuts de *Laborintus* 8 de Sanguineti (1956) et de *Paura prima* de Sereni (1981) – vers libres là, vers tout juste «libérés» ici, selon la formule proposée par Mengaldo à propos des influences françaises en Italie – s'articulent tous deux sur des segments de 2, 3 et 4 groupes majoritairement, parfois 5 chez Sanguineti (plus proche en cela de Pavese ?), alors que la typographie fait apparaître des vers très longs chez lui (jusqu'à 25 positions), assez courts chez Sereni. À titre, là encore, de simples exemples:

- ritorna mia luna / in alternative di pienezza e di esiguità
mia luna al bivio / e lingua di luna
cronometro sepolto / e Sinus Roris / e salmodia litania ombra
ferro di cavallo e margherita / e mammella malata e nausea
(vedo i miei pesci morire / sopra gli scogli delle tue ciglia)
e disavventura e ostacolo / passo doppio epidemia / chorus e mese di aprile
[...]

> 5, 2, 5, 4', 4', 4 ...

- Ogni angolo o vicolo / ogni momento è buono
per il killer / che muove alla mia volta
notte e giorno / da anni.
Sparami sparami – / gli dico
offrendomi alla mira
di fronte / di fianco / di spalle
[...]

> 4', 3, 2, 2, 2, 3 ...

Au passage, on notera sur un tout autre plan la