

QUELQUES CONSIDÉRATIONS SUR LA STRUCTURE ET L'ORIGINE DE L'«ENDECASILLABO»

Comme en littérature, il existe en philologie des livres qui supportent mieux que d'autres l'usure du temps; les connaissances s'accroissent, les méthodes de travail et les perspectives critiques changent, sans que ces ouvrages ne deviennent jamais inutiles; les modifications que le progrès des études apporte à leur contenu ne les touchent qu'en surface, sans mettre vraiment en question la substance de leur message. S'ils donnent cette impression de résistance, c'est que, grâce à l'interprétation unitaire et cohérente des grands phénomènes culturels dont ils s'occupent, ils sont destinés à rester définitivement inscrits dans l'histoire des méthodologies, car ils en représentent des points de passage obligés. Les *Recherches sur la structure et l'origine des vers romans*, que l'érudite et linguiste auquel ces mélanges sont dédiés publia en 1957¹, s'inscrivent sans doute parmi ces livres fondamentaux, auxquels il sera toujours indispensable et profitable de se référer.

Les recherches sur la structure du vers italien que j'ai entreprises ces dernières années² m'ont amené à m'interroger avant tout sur la valeur de quelques notions métriques de base, telles que 'vers', 'accent', 'rythme', 'pause', 'césure', 'syllabe', etc.; il faut que la définition de ces termes soit claire et précise, car d'elle dépend l'interprétation prosodique concrète de chaque vers. Ces recherches m'ont donné une nouvelle occasion d'apprécier la netteté et la cohérence des idées de M. Burger, notamment en ce qui concerne une notion difficile à définir, mais capitale en prosodie (comme en musique et en linguistique): le concept de 'rythme'. A ce propos, il

1. Burger 1957.

2. Menichetti 1993.

est opportun de rappeler que M. Burger a été, avec Gianfranco Contini, un des rares spécialistes qui ne se sont pas laissé séduire par les théories d'Ugo Sesini, théories qui ont pourtant connu pendant longtemps, auprès des métriciens italiens et non-italiens, un succès extraordinaire, à mes yeux quasi inexplicable. La thèse que cet éminent musicologue exposa dans les années '38-'39³ se fonde sur des postulats indémontrables et débouche sur une analyse des *endecasillabi*⁴ de Pétrarque qui fait trop souvent et trop évidemment violence à leur profil rythmique. G. Contini, sans se prononcer sur le bien-fondé des principes, se limita à exprimer comme en passant – par une de ces notations rapides qui caractérisaient son style – sa «perplexité» face aux résultats de telles analyses; M. Burger détruit les bases mêmes de la construction de Sesini en deux pages, efficaces et limpides, de son Introduction⁵. Un autre mérite capital du livre réside dans le fait que, à une époque où la distinction (et l'interdépendance) entre ce qu'on nommerait aujourd'hui le 'modèle' du vers et ses multiples 'réalisations' n'était pas toujours bien posée, M. Burger en explique le fondement en termes simples et précis, pour ensuite l'appliquer avec une grande rigueur.

Certes – pour reprendre une des considérations précédentes – si la structure d'ensemble tient, si la méthodologie mise en œuvre garde toute sa valeur exemplaire, il y a aussi dans les *Recherches* des aspects que l'avancement des études a peut-être affaiblis et des points de détail qui demandent à être complétés ou revus. Je me propose de concentrer mon attention sur l'*endecasillabo*, le *celeberrimum carmen* de Dante, pour essayer de tracer un état présent des principales recherches dont ce vers a fait l'objet après la parution du livre de M. Burger. Qu'on accepte ou non les conclusions de ces recherches, elles ont modifié sensiblement la façon d'aborder le problème étymologique et ont ajouté d'autres pièces à un dossier déjà très chargé.

3. Sesini 1938, et Sesini 1939.

4. On tiendra compte du fait que l'*endecasillabo* italien correspond du point de vue terminologique au *décasyllabe* français et occitan: son dernier accent frappe la dixième syllabe; de même l'*Ottionario* italien est un vers accentué sur la septième, et ainsi de suite. Il y a donc décalage d'une unité entre la façon italienne et la façon française de désigner les vers. Pour éviter toute confusion et comme le fait M. Burger, je laisse dans la langue d'origine les termes métriques propres à chaque civilisation.

5. Burger 1957, pp. 13-14.

C'est au niveau documentaire que se situe un changement lourd de conséquences pour l'histoire de l'*endecasillabo* des origines. M. Burger fondait une partie de son raisonnement sur l'idée que l'inscription de la cathédrale de Ferrare était authentique (tout le monde le croyait à l'époque); Angelo Monteverdi, qui s'était aussi basé sur ce texte pour soutenir le caractère vraisemblablement indigène du vers italien⁶, a par la suite prouvé que cette inscription – datée de l'année 1135 et qui donc remonterait à une époque où l'influence de la poésie des troubadours serait trop précoce pour être vraisemblable – est une invention du XVIII^e siècle, due à un faussaire notoire, Gerolamo Baruffaldi⁷.

Quant aux vers longs situés à la fin des laisses d'*otto-novenari* du *Ritmo cassinese*, les *Poeti del Duecento* de G. Contini permettent aujourd'hui de préciser qu'ils sont pour la plupart des *decasillabi*; cependant, puisque le texte est anisosyllabique, une dizaine (d'après l'interprétation de Contini), une quinzaine au plus (si on abonde en hiatus et diérèses), réjoignent la mesure de l'*endecasillabo*⁸. Ce texte compte parmi les plus anciens de la littérature italienne (fin XII^e ou premières années du XIII^e siècle), mais l'influence du décasyllabe d'oïl ne peut plus être exclue.

Grosso modo à la même époque remonte le *Ritmo su sant'Alessio*, qui est également anisosyllabique et qui a une structure strophique semblable: des laisses de vers monorimes en général courts (*otto-novenari*), terminées par des vers plus longs (en principe deux) sur une autre rime. La mesure

6. Monteverdi 1939.

7. Monteverdi 1959, et Monteverdi 1963. Ces deux articles ont été réédités dans le recueil posthume Monteverdi 1971, pp. 7-24 et 25-95. – A vrai dire, Pistarino 1964 a essayé de défendre, du moins en partie, l'authenticité du texte, mais son argumentation, fondée sur trop d'hypothèses, ne semble pas avoir convaincu les spécialistes.

8. Contini 1960, I, pp. 7-13. Les *endecasillabi* du *Ritmo cassinese* ont en général l'accent sur la 4^e ou/et la 6^e syllabe, ex. «ke de materia no sse transfegura» (4^e), «Et arde la candela, sebe libera» (6^e), «En qualecumqua causa delectamo» (4^e et 6^e); de même les vers qui, avec quelques expédients (hiatus, diérèse), pourraient être ramenés à la mesure de l'*endecasillabo*, comme «Ma tantu quistu mundu`è gaudebele». Comme les exemples que je viens de citer le confirment, dans l'une comme dans l'autre série on rencontre des cadences *sdruciole*. Deux ou trois vers seulement présentent une accentuation 'anormale' (mais bien connue avant Pétrarque) sur la 5^e: le v. 62 «Abete bidande cuscì amorose», le v. 9 «et [a] altri mustra bia dellibera» si on accepte l'intégration proposée par Contini, et le v. 49 «ca tte bollo multu addemandare» s'il faut y voir un *endecasillabo* avec hiatus (dialèphe) après *mul-*

de base de ces derniers est bien, cette fois-ci, l'*endecasillabo*, mais les vers hypométriques et surtout hypermétriques abondent⁹. L'ouverture internationale de la culture bénédictine, dont ces deux textes dépendent, laisse entrevoir la possibilité que leurs auteurs se soient inspirés d'un modèle métrique gallo-roman, vraisemblablement français.

Quant aux *endecasillabi* des poètes de la Magna Curia, dont le bagage thématique et technique est fortement empreint de culture occitane, ils sont contenus dans des poèmes qui ne remontent pas au-delà de la première moitié du XIII^e siècle (*post* 1233-1234). Il est aujourd'hui généralement admis que les *endecasillabi* de Giacomo da Lentini et des autres Siciliens reproduisent le décasyllabe des troubadours.

Procédons d'abord à une description sommaire et très simplifiée de la structure de l'*endecasillabo*, sans pour l'instant tenir compte du deuxième aspect de la question: son origine.

L'*endecasillabo* est un vers complexe, mouvant, aux capacités expressives extrêmement riches; il est sans doute, d'un point de vue purement formel, le plus beau des vers romans. Même si on ne tient compte que des accents principaux et de ceux qui sont les plus perceptibles, les profils rythmiques dont il dispose sont nombreux et sensiblement différents l'un de l'autre; les poètes aiment à les mélanger: aussi, n'est-il pas fréquent que dans un texte se suivent deux ou trois *endecasillabi* ayant la même accentuation (pour ne pas dire le même rythme, ce qui impliquerait que l'on tienne compte aussi des pauses, des suspensions, de la dimension des mots etc., multipliant ainsi leur variété effective).

tu.

9. Contini 1960, I, pp. 15-28. Les *endecasillabi* sûrs sont au nombre de plus de vingt; leur particularité rythmique principale (et à vrai dire assez surprenante par rapport à un éventuel modèle français) est qu'ils présentent un accent fort sur la 6^e (ex.: «tutti gianu cantando ad alta voce») bien plus fréquemment que sur la 4^e; mieux, les rares accents de 4^e sont toujours doublés d'un accent de 6^e (ex.: «et poi foe riccu et multu potentissimu»), de sorte qu'on peut les scander tous comme des *endecasillabi a maiori*. L'accentuation anormale (5^e) intéresse un vers ou deux, ex.: «et altru consiliu ce trova citiu». Comme dans le *Ritmo cassinese*, les vers *sdruciolì* ne manquent pas et les *semisdruciolì* sont même très abondants (les Italiens nomment ainsi les vers qui se terminent par des mots qui, tout en étant paroxytons dans la langue, se laissent reconduire au syllabisme latin et peuvent par conséquent avoir été considérés en poésie comme *sdruciolì*, ex.: «et Cristu li foe guida et bona etniçia»: ce der-

Les analyses que j'ai effectuées ont confirmé ce dont certains métriciens avaient eu une intuition plus ou moins nette, à savoir que les modèles de tous les vers italiens traditionnels¹⁰ (leurs schémas-type, à ne pas confondre avec les vers réels) sont très simples, comme s'ils se conformaient à une structure sous-jacente tendant à seconder l'inertie rythmique¹¹. Si nous prenons, par exemple, les deux premiers vers de la *Divine Comédie*,

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura

nous constatons que le premier a des accents rythmiques qui frappent la 2^e, la 6^e et la 10^e syllabe (éventuellement aussi la 8^e) et que le second a des accents de 4^e, 8^e et 10^e. Par simple superposition, nous pouvons ramener ces deux situations accentuelles à un schéma-guide uniforme, qui est l'**archimodèle' iambique du vers**:

— — — — — (2^e, 4^e, 6^e, 8^e et 10^e)

Il n'est pas fréquent que ce schéma se réalise *in toto*, comme c'est le cas dans «di qua, di là, di giù, di sù li mena» (*Inf.*, 5, 43); en général il arrive que l'un ou l'autre des accents prévus fasse défaut. On constate toutefois que l'accent de 4^e et celui de 6^e manquent rarement tous les deux ensemble dans un même *endecasillabo*: un vers comme «e Cesare per soggiogare Ilerda» (*Purg.*, 18, 101), qui n'a que des accents de 2^e, 8^e et 10^e¹², est, de ce point de vue, exceptionnel, tout en demeurant parfaitement reconnaissable par le fait que son rythme coïncide à trois endroits avec la cadence iambique latente¹³. Bien que la césure du vers italien ait

nier mot, où le *t* sert à marquer l'intensité du *n*, provient de INDICI-A, proparoxyton).

10. Je ne tiens donc pas compte de quelques vers spéciaux, pour ainsi dire plus artificiels, comme certaines imitations *barbare* (à la manière de Chiabrera ou de Carducci) ou *classiche* (comme chez Pascoli) des vers grecs et latins.

11. Par cette expression j'entends le fait qu'à partir d'une succession — — — —, nous sommes instinctivement amenés à nous attendre à une suite — —, plutôt qu'à une suite — —, ou — — —, ou à une autre.

12. A partir d'ici, je n'indiquerai plus l'ictus de 10^e, qui est indispensable à l'existence même de l'*endecasillabo*.

13. Certains métriciens croient devoir rendre plus perceptible cette cadence faisant émerger des accents 'secondaires' sur l'-e final de *Cesare* ou sur le premier o de *soggiogare*;

une nature très différente de la coupe du décasyllabe d'oïl – elle peut manquer et en tout cas elle n'a pas de place fixe ou prévisible –, l'omniprésence (ou presque) d'un accent tantôt sur la 4^e tantôt sur la 6^e rend raison de la distinction, devenue courante dans les manuels par analogie au décasyllabe, respectivement entre *endecasillabi a minori* et *endecasillabi a maiori*. Encore faut-il ajouter que les *endecasillabi* frappés d'un accent rythmique sur la 4^e *ainsi que* sur la 6^e (on les qualifie d'*incipiti*) sont légion: dans ce cas, ne pouvant pas procéder comme pour les décasyllabes français – dont le modèle est immuable: les vers d'un texte d'oïl sont, du moins en principe, ou tous *a minori* ou tous *a maiori* –, l'analyse prosodique situe normalement la césure là où cela semble le mieux convenir à la syntaxe et au sens, faisant ainsi intervenir un critère extra-métrique.

Les ictus de 4^e et/ou de 6^e constituent les 'pivots' rythmiques des vers aussi, extrêmement fréquents, où des accents frappent l'une ou l'autre des syllabes impaires, ex.: «e nel ciel velocissimo m'impulse» (*Par.*, 27, 99: 3^e, 6^e) ou «Tutti color ch'a quel tempo eran ivi» (*Par.*, 16, 46: (1^e), 4^e, 7^e; ce type perdra rapidement^[14] la faveur dont il jouissait à l'époque de Dante). **La présence d'accents sur les syllabes impaires, massive mais statistiquement très minoritaire, ne saurait en aucun cas mettre en doute la nature iambique de l'archimodèle¹⁵.** Par rapport à ce dernier, les accents impairs peuvent être envisagés comme l'effet du glissement (anticipation ou retardement) d'un accent contigu (pair). Quoi qu'il en soit, ils provoquent dans le rythme des 'ruptures' plus ou moins sensibles; dans certains cas, ils peuvent donner lieu à un choc rythmique connu sous le nom d'*accento ribattuto* ou 'contre-accents': son effet est spécialement perceptible quand il implique la 4^e, la 6^e ou la 10^e syllabe.

A vrai dire, l'omniprésence des accents de 4^e et de 6^e est relative: dans la poésie ancienne notamment (*grosso modo*, celle qui précède Pé-

mais cette mise en relief au niveau de l'exécution ne me semble pas nécessaire.

[14]. Déjà chez Pétrarque, v. notamment Praloran 2003 a, pp. 145–48].

15. La prépondérance statistique des accents pairs, la présence habituelle des ictus de 4^e et/ou de 6^e, le caractère obligatoire de l'ictus de 10^e empêchent que l'allure foncièrement iambique de l'archimodèle de l'*endecasillabo* s'efface; elle guide au contraire l'exécution de tous les vers réels.

16. Il est vrai que des exemples isolés du même phénomène se rencontrent aussi plus tard, en gros jusqu'à l'époque de Bembo. Aux XIX^e et XX^e siècles, la présence d'accen-

trarque¹⁶) les *endecasillabi* qui n'ont d'accent ni sur l'une ni sur l'autre de ces syllabes ne sont pas rares. J'ai déjà cité un vers de la *Divine Comédie* qui présente cette caractéristique; il en existe aussi qui, par exemple, ont des accents de 3^e, (5^e), 8^e, comme «sì m'hai preso come lo pesce a l'amo» (*Contrasto* de Cielo d'Alcamo, 135), ou de 3^e, 7^e, comme «Canzonetta, di presente t'invia» (Chiario Davanzati, XI, 73); et il y en a qui ont un accent fort sur la 5^e sans que les syllabes ou les particules atones contiguës puissent raisonnablement supporter une promotion rythmique, comme «Abe-te bidande cuscì amorose» (*Ritmo cassinese*, 62) ou «vestito di novo d'un drappo nero» (Dante, *Rime*, 72, [66; De Robertis 2002, III, p. 402] 9: 2^e, 5^e, 8^e).

S'il était permis de transposer sur le plan étymologique ces considérations descriptives, l'allure dominante de l'*endecasillabo* confirmerait sans doute la thèse de M. Burger selon laquelle à la base de ce vers il y a un mètre latin iambique.

La question de l'*origine* de l'*endecasillabo* – l'identification de son ancêtre et la reconstruction de ses premiers pas – est, quant à elle, très ardue; elle pose de nombreux problèmes qu'on estimera dans une large mesure irrésolus. En matière d'étymologie un seul point, au fond, peut être considéré comme définitivement acquis: les vers romans n'ont pas été inventés *ex novo*, ils ne doivent rien aux substrats ou aux superstrats culturels (voire à la versification celtique ou germanique) et ne sont pas non plus la survivance de mètres latins archaïques tombés en désuétude dans les milieux intellectuels mais maintenus en vie par la mémoire collective (du peuple); tous les spécialistes admettent aujourd'hui que la versification romane reprend et développe les mètres de la poésie latine rythmique du Moyen Âge, laquelle est à son tour le résultat d'une adaptation accentuelle des mètres quantitatifs de l'Antiquité gréco-latine. Cette adaptation était devenue inévitable ou presque, par suite du bouleversement structural qu'avait connu la langue: la perception spontanée de la nature longue ou brève des voyelles et des syllabes s'étant perdue, la composition de *metra* devenait une opération non seulement difficile, mais, surtout, ressentie comme trop artificielle. Puisque le rôle de la quantité avait été 'compensé' par une sensibilité accrue aux valeurs de l'accent in-

tensif, la nouvelle versification, latine rythmique, puis romane, se fonda, outre que sur le nombre des syllabes, sur une disposition stratégique des accents forts.

On peut dire, sans crainte d'exagérer, que l'accord des métriciens s'arrête là; bien des questions de fond que pose l'étymologie des mètres romans n'ont pas trouvé une solution unanime; de plus, d'autres questions demeurent pour l'instant sans réponse. Parmi ces dernières, la plus grave concerne sans doute la façon romane de traiter les syllabes atones à la fin des vers. La poésie ancienne considérait comme équivalents les vers ayant le même nombre de syllabes¹⁷, sans que la nature paroxytone ou proparoxytone du mot final eût aucune espèce d'influence sur l'identité du vers: peu importe, donc, qu'un vers saphique latin se terminât par un mot accentué sur l'avant-dernière ou sur l'antépénultième syllabe; il sera toujours un hendécasyllabe, dans le sens qu'il contiendra toujours onze syllabes en tout. Dans la versification romane au contraire – mis à part quelques rares textes anciens ou archaïsants – la position du dernier accent joue un rôle déterminant: la variante féminine d'un vers français a une syllabe de plus (atone, surnuméraire) par rapport à la variante masculine de base; de la même façon, un *endecasillabo* italien contient normalement onze syllabes (dont la dernière atone), mais il en compte dix s'il est *tronco* et douze (dont les deux dernières atones) s'il se termine par un mot *sdrucchiolo*. Ce fait, bien connu et apparemment banal, implique une nouvelle mentalité, une nouvelle façon de concevoir le rythme, «un *tecnicismo nuovo*, di cui per il momento è impossibile stabilire l'origine» (Avalle).

Cette nouveauté, qui intéresse la fin du vers, pourrait s'appliquer aussi à la syllabe surnuméraire qu'on rencontre fréquemment à la césure du décasyllabe: puisque le décasyllabe, sous sa forme primordiale, est presque la somme de deux vers, l'un de quatre, l'autre de six syllabes (4 + 6, ou, dans le type *a maiori*, 6 + 4), certains métriciens recherchent un étymon à cette forme de base, expliquant la présence de la syllabe surnuméraire (4' + 6, ou 6' + 4) comme l'application à l'hémistiche du même princi-

tuations anormales est souvent apparente, en tout cas différemment motivée.

17. Les vers 'lyriques', ainsi que ceux qui étaient devenus *de facto* isosyllabiques par suite de l'élimination de plus en plus courante de la monnaie de longue, tel le trimètre iam-bique.

pe 'allotropique'¹⁸ qui vaut pour la fin du vers. D'autres philologues, au contraire, pensent que l'étymon latin doit prévoir déjà la présence de cette syllabe atone et caduque.

Les opinions des métriciens toutefois diffèrent aussi sur d'autres questions de principe. Certes, il s'agit en partie de divergences pour ainsi dire 'idéologiques', dépendant de l'image que chacun s'est faite des mécanismes qui régissent les phénomènes culturels en général, ou relatives à l'opportunité d'adopter dans la recherche certains principes méthodologiques plutôt que d'autres; en tout cas, ces divergences ne manquent pas de se répercuter sur la solution concrète du problème étymologique. La première touche à la nature du calque. Certains métriciens sont convaincus du caractère presque insensible, progressif et quasi naturel, dans une certaine mesure spontanée, du passage de la métrique quantitative à la versification accentuelle: ils rappellent que de nombreux *metra* sont tellement chargés de fautes prosodiques involontaires qu'ils finissent par se distinguer à peine des *rhythmi*. Sans évidemment identifier un processus à l'autre, ces philologues établissent un certain parallélisme entre le développement linguistique et l'évolution métrique. D'autres savants mettent au contraire l'accent sur le caractère volontaire, conscient et intellectuel de l'opération de transfert et énumèrent les différentes techniques qui furent mises en œuvre pour transformer le système quantitatif en un système accentuel. Une conception n'exclut pas entièrement la validité de l'autre, mais il paraît évident que la première laisse au philologue une marge de manœuvre un peu plus grande que la seconde: un procédé plus instinctif et qui s'en remettrait par endroits au jugement de l'oreille n'exclut pas l'intervention de la créativité et laisse entendre que le transfert aurait pu comporter quelques menues adaptations. En outre, les partisans de la première thèse sont plus facilement amenés à admettre que la formation du nouveau système métrique remonte à une époque assez ancienne, à l'époque du 'roman commun', plutôt qu'au moment où les variétés régionales se présentaient désormais sous l'aspect de langues romanes bien différenciées.

18. Je me sers de ce terme de la linguistique pour indiquer la relation d'identité rythmosyllabique qu'il y a entre les variétés *piana*, *tronca* et *sdruciola* du même vers; U. Mölk

Un deuxième point, préjudiciel et capital, sur lequel l'unanimité est loin d'être faite, concerne justement l'époque à laquelle se serait constitué le système métrique roman. Certaines théories semblent avant tout soucieuses de s'en tenir aux faits qui sont objectivement documentés et aux seuls textes dont nous disposons; d'autres se fondent sur l'idée que les documents ayant survécu à l'injure du temps ne sont pas forcément les seuls qui existèrent ni les premiers à avoir vu le jour. Cette deuxième façon de concevoir la recherche ne saurait bien entendu plus impliquer une adhésion aveugle à la manie romantique de «peupler d'hypothèses le silence des siècles» (Monteverdi); mais, quand elle n'excède pas les limites du raisonnable, elle n'est pas moins 'scientifique' que l'autre: il y aura toujours des médiévistes prêts à croire que Guillaume de Poitiers fut le premier troubadour et d'autres pour qui il n'est que le premier troubadour *connu*. Or, la chronologie joue un rôle important dans la façon concrète de résoudre le problème qui nous intéresse: certains métriciens font dériver les vers rythmiques des vers quantitatifs encore lus avec les accents de la prose; puisque la place de ces accents n'était pas fixe, les vers rythmiques ne tiendraient compte que des cadences principales des vers antiques (à la césure et à la fin du vers), ou bien reproduiraient l'allure de quelques vers anciens spécialement 'impressifs', plus capables que d'autres de se graver dans la mémoire. Toutefois, un certain rôle est en général reconnu aussi à l'ictus, du moins comme cadence-guide, et notamment dans les vers qui ont un rythme uniforme.

La question chronologique intervient de façon encore plus décisive quand, pour proposer des étymologies métriques, il s'agit de choisir une lecture accentuée normalement du latin ou une lecture conforme aux habitudes de prononciation qui s'imposèrent avec la réforme carolingienne: c'est, semble-t-il, à partir de ce moment-là que les mots latins proparoxytons furent prononcés en France avec un accent sur la syllabe finale. L'interprétation rythmique des vers quantitatifs et, par conséquent, les hypothèses étymologiques changent radicalement suivant qu'on fait remonter la formation du système de versification romane aux siècles qui précèdent la réforme carolingienne ou à une époque plus récente. M. **Burger**, qui est favorable à la première thèse, peut faire dériver le décasyllabe français ainsi que **Pendecasillabo** italien du trimètre iambique, ex.:

«Precamur pátrem / regem omnipoténtem», «Haec nostra nóbis / conferrunt peccámina», lus avec les accents normaux. Ph. Au. Becker, au contraire, conformément à son idée que la versification romane remonte à l'âge carolingien, avait vu dans le vers alcaïque, ex.: «Vides ut álta / stet nive candidúm», l'ancêtre du décasyllabe¹⁹: il laissait donc à *alta*, paroxyton, son accent normal, mais supposait une lecture 'à la française' de *candidum*. Les dernières propositions relatives à l'origine de ce vers suivent une voie encore différente: elles vont aussi dans le sens d'une gestation récente, mais étendent l'oxytonie aux paroxytons; à ma connaissance, la preuve que cette généralisation ait effectivement eu lieu ne repose que sur la vraisemblance de l'étymologie suggérée.

Quelles sont donc ces propositions étymologiques? Précisons d'abord qu'il serait peut-être peu économique de supposer que l'*endecasillabo* et le décasyllabe, malgré les différences substantielles qui les opposent, aient un étymon différent: comme en linguistique, on n'a recours à la polygénèse que dans des cas extrêmes. Pour respecter ce principe, F. D'Ovidio²⁰ s'était efforcé de faire dériver les deux vers de l'hendécasyllabe saphique, lu avec les accents latins normaux, ex.: «Iam satis térris / nivis atque dírae»; mais si le schéma de ce vers s'adapte aisément à l'*endecasillabo*, on ne peut en dire autant du décasyllabe: le vers latin a en effet l'accent sur la 5^e syllabe du second hémistiche, non sur la 6^e. D'Ovidio, pour sortir de l'impasse, avait dû imaginer «un processus plutôt compliqué» et non documenté (Avalle) d'adéquation du rythme du second hémistiche à celui du premier; en d'autres termes, il faisait donc intervenir ce facteur d'adaptation *a orecchio* auquel j'ai fait allusion plus haut. Tout en attribuant une même souche au décasyllabe et à l'*endecasillabo*, D'Ovidio se demandait si ces deux vers ne s'étaient pas développés comme des branches indépendantes; son idée était que «il nostro endecasillabo e il decasillabo francese potrebbero... esser derivazioni parallele... dello stesso ritmo latino». C'est un point de vue que, dans une certaine mesure, M. Burger partage: sans rejoindre D'Ovidio quant à l'étymon – son candidat, on l'a vu, est le trimètre iambique –, ce savant n'exclut en effet pas que l'*endeca-*

et Fr. Wolfzettel utilisent, dans un sens assez proche, «hétérogonie».

19. Comme on le voit, ces deux philologues expliquent le décasyllabe à partir de sa forme avec césure épique.

sillabo, avec sa cadence normalement *piana*, ait pu subir l'influence du saphique; en outre, cohérent avec son idée d'une formation pré-carolingienne de la versification romane, il remarque que l'*endecasillabo*, sous sa variété *sdruciola* – déjà attestée dans le *Ritmo cassinese* et dans le *Sant'Alessio* –, présente même un aspect «plus archaïque» que le décasyllabe. A ce propos, il faut rappeler que la distance entre le trimètre iambique et le saphique n'était pas grande au Moyen Âge: ces deux vers, sous leur forme rythmique, étaient devenus presque identiques, à tel point que le premier avait fini «con esser percepito come niente più che lo sdruciololo del saffico» (D'Ovidio). Il va de soi que les philologues qui refusent les propositions de D'Ovidio et de Burger expliquent le *sdruciololo* comme un enrichissement allotropique spontané, dû tout simplement au fait que l'italien, à la différence des langues de la Gaule, possède, outre les mots accentués sur l'avant-dernière et sur la dernière syllabes, la catégorie des proparoxytons.

Bien que l'idée d'un développement initial indépendant du vers français et du vers italien à partir d'une source commune mérite encore, à mon avis, quelque considération, l'orientation actuelle des études va dans le sens de la reconnaissance d'une filiation linéaire: un vers latin quantitatif, probablement le **décasyllabe alcmannien**, aurait engendré un vers rythmique correspondant, un décasyllabe médiéval qui serait l'antécédent immédiat du décasyllabe français; ce dernier, emprunté par les troubadours et libéré dans la poésie d'oc de sa structure rigide, aurait enfin produit l'*endecasillabo*. Le vers italien serait en somme un gallicisme métrique, un pur et simple dérivé du décasyllabe occitan. Certes, le décasyllabe avait au début «l'aspect d'un dystique formé de deux vers de mesure différente, l'un de quatre et l'autre de six syllabes, plutôt que d'un organisme fortement unitaire»; mais la transition au type italien – un vers dont la coupe est mobile, faible («une césure au sens gréco-latin» du terme, D'Ovidio), parfois absente, et qui ne tolère plus (sauf comme une solution absolument exceptionnelle) l'atone surnuméraire au milieu – serait assurée par la naissance, dans la lyrique occitane, d'un décasyllabe plus uni, moins dichotomique que son aïeul français. D'Ovidio, Monteverdi, Avallè et tout récemment P. G. Beltrami ont mis l'accent sur l'existence chez les troubadours de quelques décasyllabes dont la structure est plus souple que

dans la poésie d'oïl: chez Cercamon déjà, on rencontre quelques décasyllabes accentués sur la 3^e (au lieu de la 4^e: césure 'lyrique'); cette solution réapparaît une vingtaine de fois dans les poèmes de Bernart de Ventadorn, qui se sert aussi de quelques décasyllabes «con cesura mal definita» (Avalle), ainsi que de quelques décasyllabes *a maiori* mélangés aux autres *a minori*; enfin, vers la fin du XII^e siècle, Bertran de Born et Peire Vidal utilisent les premiers décasyllabes 4' + 5 (avec la césure dite *a posteriori* 'italienne'): ces vers, «qui ne se distinguent en rien de ceux qui seront plus tard employés dans les sonnets du Notaire [Giacomo da Lentini], semblent représenter, pour ainsi dire, leur précédent immédiat»; d'où l'opportunité de déplacer dorénavant sur le décasyllabe la recherche de l'étymon de l'«endecasillabo» (Avalle).

D'A. S. Avalle²¹ commence par écarter, comme source possible du décasyllabe, plusieurs vers de l'Antiquité: le trimètre iambique hipponacteus' (ou 'scazon'), qui correspondrait parfaitement au décasyllabe féminin avec césure épique, mais qui ne fut jamais employé au Moyen Age; l'hendécasyllabe alcaïque, candidat de Ph. Au. Becker, également trop peu attesté; le tétramètre dactylique catalectique ou alcmاني, car il n'a pas de césure (pour différentes raisons M. Avalle exclut que les seize vers de dix syllabes de la séquence vulgaire de *Sainte Eulalie* constituent une preuve de cette dérivation); l'hendécasyllabe saphique de D'Ovidio, à cause des difficultés structurelles qu'on a vues; le trimètre iambique de M. Burger, parce que la variante à laquelle il faut recourir et qui présente un accent sur la 6^e du second hémistiche est «abnorme» par rapport au type courant, qui dans la poésie rythmique du Moyen Age a l'accent sur la 5^e. Enfin, quant à certains décasyllabes médiévaux présentant une césure après la 4^e, comme «Flete viri / lugete procerés», considérés comme l'antécédent immédiat du décasyllabe français par H. Spanke, G. Lote et d'autres, il faut préciser qu'ils présentent l'inconvénient d'être attestés pour la première fois dans le *planctus* pour la mort de Guillaume le Conquérant (1087), donc après la parution des décasyllabes français du *Saint Alexis* (milieu du XI^e siècle, peut-être entre 1040 et 1060). Tous ces mètres éliminés, M. Avalle soutient que le vers du *Saint Alexis* se mo-

dèle sur les décasyllabes latins de certains tropes composés à Saint-Martial de Limoges dans le premier tiers du X^e siècle, ex.: «qui naturaé / das nostrae nosse te | et oraré / supplici neumaté» (à remarquer les accents sur la dernière syllabe des paroxytons). La même structure rythmosyllabique se retrouve dans le refrain «in tremendó / die iudicií» de la célèbre hymne alphabétique sur le jugement dernier «Apparebit repentina dies magna Domini», hymne qui est encore plus ancienne que les tropes de Saint-Martial, car Bède (né en 672 ou 673) la cite dans son traité *De arte metrica*; l'énorme diffusion de ce refrain est prouvée par le fait qu'il fut repris et imité dans de nombreux poèmes de l'époque carolingienne.

M. Avalle ne va pas plus loin: son analyse initiale a d'ailleurs éliminé tous les vers latins susceptibles d'être tenus pour l'antécédent quantitatif de son décasyllabe rythmique.

Aurelio Roncaglia²² est quant à lui moins sceptique: son idée est que ce décasyllabe médiéval est le calque de l'alcmanien, ou tétramètre dactylique hypercatalectique. Il redonne ainsi vie à une vieille proposition de L. Gautier qui avait déjà semblé séduisante à A. Monteverdi et qui se trouve maintenant étoffée de nouveaux arguments. Le succès de l'alcmanien au Moyen Age, fait remarquer M. Roncaglia, est garanti par les nombreuses imitations rythmiques dont fut l'objet un poème très connu de Prudence, «*Germine nobilis Eulalia*». A l'objection traditionnelle que le 'modèle' de ce vers ne présente pas de césure après la 4^e, M. Roncaglia rétorque que, *de facto*, dans les hymnes de Prudence le pourcentage des alcmaniens, même suivis, qui permettent une césure 4 + 6 (comme «O Crucifér / bone lucisatór») est très élevé et qu'en tout cas la coupe existe dans l'ancien refrain déjà cité «in tremendó / die iudicií». Il est d'autre part frappant que des décasyllabes français fassent pendant, dans le *Sponsus*, justement à des alcmaniens latins. En outre et surtout, les plus anciens décasyllabes, ceux du *Saint Alexis*, sont regroupés en strophes de cinq vers, tout comme les alcmaniens chez Prudence; et il paraît significatif que le *De rithmis* d'Albéric de Mont-Cassin (seconde moitié du XI^e siècle) donne justement comme exemple de *decasillabus* une hymne de Prudence,

21. Avalle 1963.

22. Roncaglia 1970. Cet article se trouve aussi réédité dans Limentani-Infurna

précisant que la strophe «solet... ex quinque artubus constare». En conclusion, dit M. Roncaglia, «alla coscienza ritmica di chi compose il *Saint Alexis*, come di chi farci lo *Sponsus*, il decasillabo 4 + 6 si presentava come l'equivalente romanzo del classico almanio».

Une thèse qui, sans remonter jusqu'aux sources du décasyllabe, vise à éclaircir la genèse de l'*endecasillabo* italien a été avancée récemment par P. G. Beltrami²³. Ce philologue soutient qu'il est possible d'appliquer à la totalité ou presque des *endecasillabi* anciens ainsi qu'à tous les vers de la *Divine Comédie* une scansion qui ne diffère pas, du moins pour l'essentiel, de celle qu'on applique couramment au décasyllabe occitan; en d'autres termes, il serait possible de trouver, pour chaque *endecasillabo*, quelle que soit sa forme, un parallèle rythmosyllabique chez les troubadours, un décasyllabe de structure identique ou très proche quant à l'emplacement de la coupe et des accents principaux. Du point de vue historique, une telle concordance conforterait l'hypothèse que les poètes siciliens prirent comme modèle le décasyllabe 'libéré' des troubadours et le traitèrent à leur tour «con una certa libertà (esagerando un poco si potrebbe dire a orecchio), e subendo più o meno coscientemente nella tecnica del verso l'influsso del diverso tipo di lingua (evidenti effetti ha nel verso italiano la prevalenza delle parole parossitone rispetto alla prevalente ossitonia del provenzale)». En effet (D'Ovidio déjà l'avait signalé), certaines innovations typologiques et structurelles qui marquèrent l'évolution du décasyllabe en Occitanie se retrouvent dans l'*endecasillabo*: la césure épique proprement dite (4' + 6, ex.: «que no lur fassa / cafloquet ni peintura»: à savoir sans élision ou synérèse centrale, comme c'est le cas dans des vers tels que «e can estav[a] / en aquels bels jardis»), presque inconnue des poètes italiens, était devenue rare déjà chez les troubadours; ceux-ci avaient en outre commencé à admettre dans le même poème un certain mélange du type *a maiori* avec l'*a minori*; du moins, on rencontre, dans leurs poèmes en décasyllabes *a minori*, quelques vers *incipites*, susceptibles d'être scandés 4 + 6 ou 6 + 4: or, ce mélange des deux types devient tout à fait courant dans la poésie de la péninsule.

Malheureusement, pour qu'on puisse appliquer le système de scansion

occitan à tous les *endecasillabi* de la *Divine Comédie*, il faut faire quelques concessions. Tout d'abord, il faut accorder à la coupe un poids presque équivalent à celui de la fin du vers, ce que tous ne sont pas prêts à admettre: R. Fasani, par exemple, a objecté que la rime donne au dernier mot du vers un relief métrique que le mot à la césure n'assume pas²⁴. Ensuite, pour que le système de M. Beltrami fonctionne, il faut supposer que la césure du vers italien se situe parfois, non seulement après des «connexions syntaxiques» qui seraient admises à la fin du vers (ex.: «però che ne la / terza bolgia state», tout comme on trouve, en fin de vers, «Questo è divino spirito, che ne la | via da ir sù ne drizza ...»), mais encore après d'autres particules atones, tels les articles contractés monosyllabiques ou certains relatifs, que Dante n'emploie jamais à la rime (ex.: «fuggi'mi, e nel / suo abito mi chiusi», «Or questi, che / da l'infima lacuna»: Dante n'emploie naturellement jamais *nel* ou *che* à la rime). Enfin, il faut faire appel à la structure différente des deux langues pour justifier certaines solutions où figurent à la césure des vocables *sdruciolli*. Même avec ces concessions, il reste malgré tout encore quelques *endecasillabi* – très rares, certes, et dont «l'incidenza» est, selon M. Beltrami, «praticamente trascurabile» – qui ne se soumettent au système qu'après beaucoup de compromis.

L'opération, on le voit, comporte des risques. Dans un deuxième article²⁵, M. Beltrami cherche à fournir une réponse à une objection qui vient immédiatement à l'esprit: comment se fait-il que la versification sicilienne, si vraiment elle doit tout aux seuls troubadours, accorde un aussi large espace aux décasyllabes *a maiori*, vu que ce type de vers est très exceptionnel dans les poèmes d'oc? M. Beltrami pense que cela est dû, d'une part, à la prédilection typiquement italienne pour le «settenario», et d'autre part, au fait que de nombreux décasyllabes 4 + 6 ont pu être interprétés, quand la situation linguistique s'y prêtait, comme des vers *a maiori*: «unito alla tendenza italiana al settenario, tutto ciò permette di collegare il tipo italiano, che alterna *a minori* e *a maiori*, non già ai due tipi 4 + 6, 6 + 4 provenzali, che sono due versi differenti (...), ma al solo ti-

23. Beltrami 1986.

24. Fasani 1988.

po fondamentale 4 + 6, vigente nella poesia dei trovatori, inteso in tutte le sue realizzazioni effettive nella sintassi». C'est un point de vue – nouveau – qui mérite réflexion, car jusqu'ici tous les métriciens avaient mis en relation les deux variétés principales de l'*endecasillabo* avec les deux variétés correspondantes du vers français, sans donner trop d'importance au fait que, autrement qu'en Italie, en Gaule elles se présentent normalement séparées, comme deux mètres différents. On voit là une nouvelle preuve que la question de la naissance de l'*endecasillabo* est loin d'être résolue.

J'ajoute que, mis à part les doutes qui planent encore sur quelques points spécifiques bien que capitaux, c'est la base même du raisonnement traditionnel qui m'inquiète. Jusqu'à maintenant les métriciens ont mis en œuvre un procédé combinatoire pour expliquer la variété des solutions accentuelles et relatives à la césure, propres à l'*endecasillabo*; ils ont cherché, sautant d'un poème à l'autre, d'un troubadour à l'autre, des décasyllabes qui présentent une structure comparable aux différentes formes de l'*endecasillabo*, sans trop se soucier du fait que ces décasyllabes non-conformes au type courant (4 + 6) se trouvent parsemés dans des poèmes dont, malgré tout, la cadence dominante demeure sensiblement fixe. Les vers provençaux que D'Ovidio, puis Monteverdi, Avallè et Beltrami citent comme exemples de décasyllabes 'abnormes' sont des vers rares, perdus au milieu des autres, jamais réunis en séries suivies²⁶; ils se trouvent dans des poèmes dont le rythme *a minori* demeure, malgré leur présence, bien perceptible, et où ils font figure de 'déviations' ponctuelles et circonscrites. Les poèmes occitans qui en contiennent un ou deux restent malgré tout dominés, me semble-t-il, par une cadence plutôt uniforme, certes moins figée qu'en France, mais incapable d'échapper à une certaine 'monotonie' constitutionnelle. Est-il possible que la cause primaire de l'étonnante variété de l'*endecasillabo* réside dans ces déviations isolées, dans ces vers d'exception? Quoi qu'on en pense, il serait à mon avis plus efficace et plus probant d'indiquer quelques poèmes occitans où la concentration de vers abnormes soit très élevée, de sorte que le lecteur ressente une impression

25. Beltrami 1990.

26. La seule variété occitane 'abnorme' qui revient parfois à plusieurs reprises dans le même poème et qui peut même se présenter en petites séries suivies, est le décasyllabe avec césure 'lyrique' (3' + 6). Ce type est plutôt rare en Italie, mais il est vrai qu'il con-

de fluctuation, je ne dis pas identique, mais pour le moins assez comparable à celle d'un texte en *endecasillabi*.

M. Beltrami donne aussi une importance à mon avis excessive aux décasyllabes occitans dont la césure est *anceps*. Certes, si on sort un vers de son contexte rythmique, il arrive assez fréquemment qu'on puisse lui attribuer un profil différent de celui qui est prévu par le modèle de base; mais quand il vient à la suite de trois ou quatre, ou vingt, ou quarante vers qui tous ont la même cadence, demeure-t-il vraiment ambigu ou est-il amené, par une sorte d'inertie verticale, à assumer pour le lecteur un profil conforme aux vers qui le précèdent?

En somme et pour conclure, est-il réaliste de supposer que des techniciens attentifs et habiles comme les poètes siciliens aient lu les décasyllabes des troubadours sans s'apercevoir qu'ils obéissaient tous à un rythme uniforme, à l'exception – et dans quelques poèmes seulement – d'un vers ou deux? Est-il pensable qu'ils soient tombés dans le piège de croire que l'accentuation de ce vers était très libre et qu'il n'y avait pas de césure fixe? Est-il par ailleurs admissible qu'ils se soient sentis autorisés, par le fait de l'existence de quelques 'exceptions'²⁷, à 'libérer' totalement leur modèle supposé de la rigidité dichotomique qui malgré tout continuait de l'accompagner? Si vraiment les choses se sont passées ainsi, il faut alors dire que les poètes de la Magna Curia ont accompli, 'inventant' l'*endecasillabo*, une opération encore plus surprenante qu'en créant le sonnet; la différence de qualité, du point de vue purement formel, est dans le cas présent encore plus sensationnelle.

Encore resterait-il à s'interroger au moins sur deux questions: comment la culture qui produisit le *Ritmo cassinese* et le *Sant'Alessio*, et qui semble avoir été exempte de toute influence des troubadours, a-t-elle pu aboutir indépendamment à un *endecasillabo* peu régulier mais au fond pas trop différent de l'*endecasillabo* insulaire? Et surtout, pour quelle raison – si vraiment l'histoire de tous les principaux vers italiens passe par la Gaule – la tradition italienne n'accepta-t-elle pas aussi la manière française et occitane de dénommer les vers, et baptisa comme *endecasillabo* un vers

tribue à varier le rythme.

27. J'ai déjà précisé que je me réfère moins à leur rareté globale – pourtant effective, comparée à la masse énorme des décasyllabes 'normaux' – qu'à leur état d'isolement dans

que ses inventeurs supposés appelaient 'décasyllabe'? On pourrait voir là, non pas une adaptation sans importance, mais l'indice que l'évolution de l'*endecasillabo* a peut-être suivi des voies un peu moins linéaires, un peu moins unidirectionnelles qu'on pourrait le croire.

J'en reste, on le voit bien, aux questions: mon propos n'était d'ailleurs pas d'indiquer des solutions, mais d'exposer mes doutes sur des points qui m'inquiètent. Au fond, tout cela équivaut à une invitation à la recherche, mais aussi à la prudence.

[*Mélanges de philologie et de littérature médiévales offerts à Michel Burger*. Réunis par J. Cerquiglini-Toulet et O. Collet, Genève, Droz, 1994, pp. 215-30]

un poème déterminé.