

Quasimodo (et Cielo d'Alcamo), hypothèse andalouse

Nello specchio della luna
si pettinano fanciulle col petto d'arance.
Le morte chitarre (FVV)

Cette réflexion s'inscrit dans le champ des échanges ou *translations* de la longue histoire méditerranéenne, sur ses rives diverses, et en particulier à partir de ce carrefour idéal qu'a été la Sicile, déjà Grande Grèce, comme chacun sait, dans l'antiquité. Elle vise surtout, au delà du cas particulier, à élargir l'intérêt pour les alentours du texte, son avant et ses ramifications visibles ou souterraines dans un après, ainsi que la compréhension nouvelle qui peut surgir rétroactivement de lectures déchronologiques. Mais plutôt qu'une hypothèse, à vrai dire, j'aimerais avancer ici une modeste proposition de travail, en direction de qui sera sans aucun doute mieux armé que moi pour en développer des aspects pouvant mener, peut-être, à l'embryon d'une véritable thèse. D'emblée, devant certains vers comme ceux cités en exergue, mon idée première aurait toujours penché pour la recherche d'une influence peu ou non consciente d'éléments langagiers, essentiellement de nature symbolique et musicale (sons, rythmes), tels qu'une intertextualité généralisée – ou architexture selon Genette – aurait été susceptible d'en véhiculer à travers les âges, les idiomes en contact, les genres. À tout le moins, et cela a son importance, en poésie. Les circulations de mots ou « refontes » de textes, dont j'ai déjà essayé de donner quelques illustrations¹ à travers les œuvres de Quasimodo ou Ungaretti, pourraient étayer ce type de transmission, là où elle reste visible encore dans l'écrit, sans épuiser en profondeur ses potentialités multiples ; l'effet-translation, cas un peu particulier ne touchant que certains textes précis, en serait une autre manifestation (je n'y reviens pas ici). La question des influences est bien entendu beaucoup plus vaste. Si cela ne devait pas sembler ridicule, je dirais qu'il y aurait là matière à unifier un assez grand nombre de phénomènes auxquels s'intéresse depuis toujours la Littérature comparée ; mais de façon timide et réticente, faute de « preuves » tangibles, écrites, telles que les entend une pensée néo-positiviste à nouveau omniprésente. Or, contrairement à la traditionnelle recherche des hypo-textes et des « sources », la présomption d'influence diffuse ne saurait se contenter des preuves philologiques (internes ou externes) souvent insuffisantes – on l'a vu même au sein de l'œuvre d'un auteur singulier – et doit élargir son enquête vers les marges du langage, à savoir les dispositions, connotations et *valeurs* ou valences sémantiques, les retours rythmiques, les penchants mélodiques, l'énergie expressive de syntagmes privilégiés, les habitudes thématiques ou rhématiques du discours, etc. Dans notre épigraphe, par exemple, une rapide recherche dans l'hypertexte électronique disponible confirme qu'un certain nombre de lecteurs ont senti ces deux vers (isolés dans le poème, au point que certains les nomment « distique ») comme étant d'inspiration espagnole, voire « andalouse et mozarabe » (et, on le sait, son beau-frère Elio Vittorini disait

¹ Voir « Reprises, refontes, texte », *Chroniques italiennes* web 24, 2012/3 (mais aussi les épisodes précédents, si j'ose dire, dans : *Id.*, web 6-2004 et 19-2011 ; sans re-citer *D'écrire la traduction*) : <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web24/13.J.Ch.Vegliante.pdf>

fréquents *doppi senari* de l'œuvre⁶). Ces deux segments du vers – ou hémistiches inégaux, si l'on préfère –, notons-le, sont de toute manière pairs, ce qui est également une caractéristique trop peu notée de la poésie de Quasimodo⁷.

Par ailleurs, ces vers composés (8 + 6 ici), voire *doubles* – symétriques ou non – renforcent souvent leur équilibre “pair” à l'aide d'échos sonores et, plus largement, d'une mélodie phonique que nous dirions répétitive, parfois obsédante. Notons dans ces quelques exemples (vus jusqu'ici) :

si **pettinano fanciulle** = col **petto** d'arance ;
 mais aussi, moins strictement parlant,

Nello *specchio della luna* (où *pe* annonce le v. 9 qui
 suit avec son écho),

i cavalli cupi = **i lampi** di zolfo [note 6]

...

(etc.),

non sans équivalences syntagmatiques (deux noms avec extension dans le dernier exemple ; deux phrases différentes, de part et d'autre de la césure, au vers cité en note 5...), et aussi rythmiques (*si pètt-*, et *col pètt-*, marquent l'un et l'autre la deuxième position de leur segment, ou hémistiche respectif). La *dominante* que nous accordons au rythme explique d'ailleurs le retour régulier d'un schéma au delà même du strict décompte syllabique, conformément à la tentative de méthode esquissée par le poète – pourtant peu enclin à théoriser (voir plus loin, et n. 26). On le voit ici dans l'exemple tiré de *Alla mia terra, Oboe sommerso* - OS). Voici donc quelques autres occurrences de vers doubles symétriques, dans l'ordre des recueils et presque sans commentaire :

di gelidi lauri nudi iddii pagani (*Ariete*, AT)

le foglie e le ghiande si quietano **dentro**
 e ognuna ha i suoi **cerchi** [...] (etc.) (*Acquamorta*)

ch'è **buona** se pure vi **rombano** abissi (*Spazio*)

i piedi **hanno** scalzi non **vanno** lontano (*I morti*)

e **della** pietà mutevo[le] **del** canto (*Alla mia terra*, OS)

parola tu pure mi sei e **tristezza** (*Parola*)

che amore chiamava, sua **verde** salute (*In luce di cieli*, EA)

Hai udito il **grido** del **gallo** nell'aria (*Dalla rocca...*, GdG)

dal nostro al di là, non **hai** più i tuoi **occhi** (*Il falso e vero verde*, FVV)

tu **malinconia** che prepari **il giorno** (*Tempio di Zeus ad...*)

Da tempo ti **devo** **parole d'amore** (*La terra impareggiabile*, TI)

Sotto la violenza. **Sei la** Russia umana (*Varvàra Al.*, DA)

⁶ Dans le même *Le morte chitarre*, v. 18 : « i cavalli cupi i lampi di zolfo » (faux *endecasillabo* par la *sinalefe* possible sur la césure *pi-i*). Je signale en passant quelques vers doubles chez le premier Ungaretti, encore imprégné de son Égypte natale (un seul ex. suffira ici : « neanche le tombe resistono molto », *Ricordo d'Affrica*, “Ultime” de *L'Allegria*, 1914-15).

⁷ Les vers “dominants” en italien, on le sait, sont l'*endecasillabo* et le *settenario*, puis le *novenario* (en particulier après Carducci et Pascoli) : tous asymétriques par définition. L'extrême variété des types de vers quasimodiens semble avoir découragé jusqu'ici leur étude systématique.

Di tutte le **mani** che alzarono **muri** (Nell'isola)

tranquillo, **per terra**. Forse muoio **per sempre** (Ho fiori e
di notte...) ...,

ainsi bien sûr que le vers devenu emblématique de la première saison de “mise en ordre” du corpus entier de sa poésie, *Ed è subito sera* (1942) : « Ognuno **sta solo sul cuor della terra** ». Quelquefois, ces vers *doppi senari* sont d'autant plus remarquables qu'ils se trouvent placés dans des suites de vers impairs traditionnels, dont ils rompent ainsi la prétendue forte *inertie* :

Eco d'**una voce chiusa nella mente** (S'ode ancora il mare,
GdG, seul vers double parmi dix *endecasillabi*)

Entrata nel **giorno** che finiva in **noi** (In una città lontana,
FVV, *idem* dans une longue suite de vers de 11 et de 7 assez “classiques”).

Au passage, remarquons que cette sorte d'oscillation entre le vers impair italien traditionnel et le *doppio senario* peut faire penser aux choix de nombreuses traductions de Dante (pour *La Comédie*) en français ou en espagnol (avec, là des décasyllabes accentués 5-10, ici des *coblas de arte mayor*). Je n'y insiste pas, sinon pour dire que la diffusion de cadences régulières, en particulier rendues plus mémorables et “faciles” par la répétitivité de leurs deux hémistiches, va bien au delà des sources vérifiables, documentées, et qu'à trop vouloir forcer les choses, on ne voit pas pourquoi telle tradition devrait à tout prix en écarter d'autres, contemporaines et adjacentes (je pense bien entendu aux poèmes arabo-andalous qui coexistaient avec les textes latins et vulgaires romans, en circulation durant tout le premier Moyen Âge). Et, à plus forte raison, dans le cas assez courant alors de textes plurilingues (nous les retrouverons).

Simplement pour souligner la prégnance du vers double chez ce poète – mais sans y insister davantage –, notons au passage des *quinari doppi*, eux aussi rendus plus discrets, adoucis par la fréquente *sinalefe* centrale, comme, en pleine grande période *ermetica*, « dilania il tempo ; un'eco appena » (*Insonnia*, EA). Moins fréquents, les *doppi settenari* se mêlent parfois aux très nombreux *senari* doubles vus ci-dessus :

E il vento s'è **levato** leggero ogni **mattina**
e il tempo **colore** di **pioggia** e di **ferro** (Colore di pioggia e
di ferro, VNS)

et ont pu faire penser parfois, dans des contextes un peu différents, à une influence française. Ces vers, sous certaines conditions, correspondent en effet au mètre solennel du français, et se nomment du reste alors *alessandrini*. En voici un clair exemple :

La radice resiste ai **denti della talpa** (Sulle rive del Lambro,
NP)

où la *sinalefe* en césure permet d'avoir l'accent de vers à la 12^{ème} position, celle de l'alexandrin⁸ sans aucun doute, contrairement à une majorité de ces mêmes vers doubles, qui arrivent à 14 positions (accent de vers sur la 13^{ème}) :

del sereno e del vento del mare e della nube (Mai ti vinse
notte così chiara, ex-“Sapore del pane”, AT)

⁸ Un exemple juvénile, ensuite amendé : « in cui la **vita stessa** il **vivere** cercava » (*Vita*, devenu enfin *In me smarrita ogni forma*, AT). Même chose avec un vers tardif : « monotona **dei morti**. Il **duce solitario** » (*Eleusi*, TI).

Dimenticate, o figli, le nuvole **di** sangue (*Uomo del mio tempo*, GdG)

Su **la** sabbia di **Gela** colore **della** paglia
[...]

a nuova primavera. **Spera:** che io domani (*A un poeta nemico*, FVV),

avec une symétrie phonique que nous dirions chantante. Et, particulièrement intéressant, ce vers que la fin pro-paroxytone de son premier membre fait arriver même à 15 positions :

Le **catene di poveri** già **morti da gran tempo** (*Il mio paese...*, VNS)

– nous sommes loin cette fois⁹, me semble-t-il, de quelque possible influence française (par ailleurs certainement opérante en Sicile et dans tout l’ancien Royaume de Naples). Le jeu entêtant sur les échos sonores, en deçà d’ailleurs de toute prétendue “harmonie imitative”, ne semble pas non plus a priori de type latin (voir n. 30).

Ce schéma, que nous pourrions représenter de la façon suivante :

- - + / - - + (- -) | - + / - + / - + (-)
6 14 (15)

en deux membres, *settenari* accentués 3 6 et 2 6, fait écho, dans la mémoire au moins auditive de la poésie italienne, à l’étonnante construction du fameux texte de Cielo d’Alcamo, le très célèbre “Contraste” *Rosa fresca aulentissima...*, dont voici l’incipit :

Rosa fresca aulentis<s>ima ch’apari inver’ la **state**,
le donne ti **disiano**, pulzell’e **maritate**
tragemi d’este **focora** ... [etc.]
6 14

et dont la construction même soulève de très épineux problèmes (strophes : trois vers de ce type, monorimes, suivis d’un distique d’*endecasillabi* : xA xA xA, BB ; où x évidemment n’est pas une rime, mais ne sert qu’à signaler la finale pro-paroxytonique)¹⁰, à peu près unique en son genre. Je ne m’y attarde pas, sinon pour dire que l’hypothèse d’un jeu littéraire savant, dont Cielo d’Alcamo par ailleurs *était peut-être capable*, à partir du tétramètre iambique latin, n’est pas très convaincante au regard du succès et de la diffusion populaire de ce Contraste dans tout le sud de l’Italie (avec des imitations, par exemple de type *ciciliana*, voir à la

⁹ Ce n’est pas le lieu pour développer davantage, mais les manuels de métrique italienne ne font pas toujours la différence entre vers double à la française (« dividono le logge, e la malinconia », *19 gennaio 1944*, GdG) et *doppi settenari* conservant l’autonomie de chaque membre, si bien que le vers entier peut compter 14, voire 15 positions. D’autre part, bien sûr, il y a des vers avec le même nombre de positions qui échappent totalement à cette étude (*dodecasillabi* : « Ambiguo riso tagliava la tua bocca », *S’udivano stagioni aeree...*, AT ; ou *tredecasillabi* : « o la quiete geometrica dell’Orsa », *Sul colle...*, EA – ce dernier, trimètre iambique, cela dit, comme certains alexandrins à la Victor Hugo). En général, le *dodecasillabo* est assimilé par les métriciens au *doppio senario*, de type souvent manzonien, et le *tredecasillabo* à un *endecasillabo* augmenté (*dilatato*) ou à un vers post-hugolien de type “alexandrin libéré” (symboliste) ; voir par ex. cet incipit de F. Fortini, *La poesia delle rose* : « Rose, rose di **polvere**, quanta durezza » (*Una volta per sempre*). Certains *dodecasillabi* sont également des sortes d’*endecasillabi* hypermètres (« dolci fermentano rive nasciture », *Alla mia terra*, OS).

¹⁰ Voir, avec un essai de traduction (y compris de la forme) et quelques brèves indications bibliographiques : <http://nositaliesparis3.wordpress.com/tag/cielo-dalcamo/> (où je restais très prudent).

n. 10), et puis jusqu'en Toscane¹¹. Les jongleurs chrétiens, juifs, musulmans ou mécréants qui amusaient la compagnie (souvent modeste) à défaut de cours fastueuses, avaient certes la tête farcie de rimes et de rythmes "populaires" (avec toutes les réserves d'usage qu'on voudra sur l'entité de cette caractérisation), certainement pas de ces savantes adaptations de la littérature latine antique ; sauf éventuellement quand elles étaient déjà passées par la simplification des proses et hymnes religieuses, véritables *traductions* (ou *translationes*) par le biais desquelles s'est sans doute filtrée et ancrée la transformation en cours, du latin parlé aux langues romanes vulgaires. Encore ces adaptations se sont-elles faites, on le sait, par toutes les gradations de l'anisosyllabisme dont nous ne voyons pas l'ombre ici¹². En revanche, les suites de trois vers aussi nettement scandés pourraient faire penser à des réalisations dansées, voire à la célèbre forme zajaïesque donnée parfois comme origine de la ballata-lauda ancienne (Roncaglia¹³), mais avec des mesures toujours brèves. En dépit de cet important motif de restriction, ma proposition (provisoire) serait donc plutôt celle d'une diffusion par le bas, à savoir : de parier sur une persistance de schèmes rythmiques – primordiaux pour une diffusion orale –, parallèlement d'abord aux contenus thématiques (amour et plaisirs des jeux, des fleurs, des nourritures terrestres, mais aussi nostalgie de la terre perdue, de l'amant[e] quitté[e], exil, dialogue en contraste, etc.), puis même indépendamment d'eux après l'oubli apparent des dernières compétences langagières arabes en Sicile, et dans le sud de l'Italie jusqu'à Lucera (alias *Lugarah*)¹⁴. Persistance d'un niveau sonore reconnaissable, supra-segmental, peut-être avec musique et danse (d'où l'importance des échos et redoublements remarquables plus haut), longtemps après la perte de la substance des contenus mêmes.

L'influence de la poésie arabo-andalouse sur les troubadours occitans et italiens, à la fois dans les formes (le *rajaz* classique essentiellement) et par la philosophie du rapport à l'être aimé (voire à la divinité, à travers lui) n'est guère

¹¹ Cf. F. D'Ovidio, « Il contrasto di Cielo Dalcamo », ensuite dans *Versificazione italiana e arte poetica medievale*, Milan, 1910 (et aussi, sur l'origine des vers italiens sous influence byzantine, *Versificazione romanza...* éd. coll. Naples, Guida, 1932) ; K. A. Trypanis, *Greek Poetry...* [etc.], Londres, 1981, puis (tr.) *La poesia bizantina...*, pref. F. Montanari, Milan, Guerrini, 1990 (l'ex. donné est intéressant : *Quem flos exornat fulgidus | fructus fecundat gratus* - catalectique) ; A. Menichetti, *Metrica italiana*, Padoue, Antenore, 1993 (p. 445).

¹² Nombreux exemples dans l'anthologie de G. Contini, *Poeti del Duecento*, Mil.-Naples, Ricciardi, 1960. À titre de simple comparaison, nous trouverions chez Montale, dans un poème célèbre (le premier des *Ossi*), justement anisosyllabique tournant autour de la mesure de 11, ce même double settenario : « sì qualche storta sillaba e secca come un ramo » (v. 10). Ici encore, ma conception d'un architexte généralisé et diffus diffère totalement de celle qui veut voir des vers antiques "sous" des sortes d'avatars modernes (du type *logaède*) ; le cas des « barbari » exclu, bien sûr (ainsi que des expérimentations comme celles du jeune Palazzeschi - cf. mon "Mise en train, rythme", p. 12, <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web6/JVeglianteweb6.pdf>).

¹³ Voir surtout : « Nella preistoria della lauda: ballata e strofa zajaïesca », dans : vol. coll. *Il Movimento dei Disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio - Perugia, 1260*. Convegno Internaz. 1960, Pérouse, Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, 1962, p. 460-75. Le schéma du *zajal* est caractérisé par le retour d'une rime "refrain" après un tercet monorime (aaaR, bbbR...).

¹⁴ Les musulmans « *saraceni* » vivent là encore à la fin du XIII^e siècle, protégés/parqués par la dynastie souabe (ils seront massacrés par Charles II d'Anjou en 1300) ; mais auparavant, rappelons les persistances diffusées d'arabophonie au moins à Alcamo (lieu d'après lequel était nommé notre poète, *al qama*) et à Noto (cité d'Ibn Hamdîs, tombée seulement à la fin du XI^e siècle) et dans sa campagne (la circonscription – *Wâlî* – ou *Vallo di Noto*, comprenant Modica où est né Quasimodo), à la cour de Roger II (le géographe al-Idrîsî al-Siqillî, "le Sicilien", termine son grand *Livre de Roger* – *Al-Kitâb al-Rujârî* – en 1154), etc.

contestée¹⁵, même si elle est loin d'être aussi directe et linéaire qu'ont pu le croire et l'affirmer ses premiers défenseurs. Je ne propose que de l'étendre aux poètes susceptibles d'en avoir perçu et retransmis une sorte de suggestion diffuse, surtout par les cadences, mélodies et inflexions liées à l'exécution parlée/chantée, dans certaines régions où celles-ci faisaient et font encore partie du patrimoine commun partagé. Les éventuelles convergences entre poètes andalous anciens et *dolce stil nuovo* (y compris dans la *Vita nova* de Dante¹⁶), pour ne pas parler de *La Comédie* et du *Mi'râj* (diffusé par les innombrables copies du *Livre de l'échelle de Mahomet* en circulation, comme *L'eschiele Mahumet*), sont une tout autre question, dans laquelle je ne voudrais pas m'aventurer.

Les emprunts des termes arabes dans les langues romanes sont trop connus – y compris pour les toponymes (Alcamo, Marsala...) – pour que l'on s'y attarde ici. Un seul exemple, rappelant comment se faisait le transfert, avec passage d'une distinctivité quantitative à l'accent tonique sur une seule syllabe privilégiée. La "chimie", dans toutes les langues d'Europe d'ailleurs, vient de l'art *alchimique* arabe, florissant en particulier dans les cours siciliennes normandes et souabes, *al-kîmiyâ* : ا ل ك ي م ي ا [caractères épelés, à l'intention des non spécialistes de mon genre], ou الكيمياء ; l'espagnol *alquimia*, tout comme l'italien *alchimia*, accentuent le premier yâ [î] (en it. contemporain parfois le second). Le profil accentuel de ce mot est exactement le même que celui du segment - *lentissima* dans le premier vers du Contraste cité ci-dessus, à savoir - + - - (du point de vue rythmique, en fin de vers ou de membre de vers, un "iambe" à finale descendante¹⁷). La consonne vocalisée suivie d'une muette (a fortiori d'une autre vocalisation) devient marquée (accentuée). Du reste, le passage de la quantité à l'accent n'est pas très différent entre le latin, le bas-latin et les langues romanes.

Dans le langage réglé de la poésie, le principe général est également celui-là : toute syllabe longue est accentuable (les spécialistes, dont je ne suis absolument pas, nomment ce processus de conversion accentuelle, si l'on peut ainsi parler, *'arûd muḥawwar*¹⁸). Dans le passage de la strophe classique

¹⁵ Qu'il suffise de renvoyer à quelques écrits classiques et facilement repérables : R.A. Nykl, *Hispano-arabic Poetry and its Relations with the Old Provençal Troubadours*, Baltimore, Furst C°, 1946, rééd. H.S.A. 1970 (long compte rendu de P. Rémy dans *Bulletin Hispanique* XLI, 4, oct.-déc. 1939, disponible sur le site Persée) ; A. Roncaglia, « La lirica arabo-islamica... », in XII Convegno Volta, *Oriente ed Occidente nel Medio Evo*, 1957 (transmission de la « materia sonora [...] con o senza intelligenza delle parole » : p. 343) ; L.J. Plenckers, « Les rapports entre le muwassah algérien et le virelai du Moyen Âge », in *The Challenge of the Middle East*, Amsterdam 1982 ; et, sur la rime, synthèse de E. Brogniet, en ligne (Académie Royale de Belgique, 2011). Du point de vue métrique général, une présentation simple dans *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, IV ed., Princeton Univ. Press, 2012 (entrée 'Arabic Prosody', en particulier sur les formes du *rajaz*). Une bonne initiation aux possibles diffusions populaires du *rajaz* non seulement dans les formes espagnoles (*muwassah* et *zajal*) mais en retour dans les pays arabophones jusqu'à nos jours (la Nouba Çan'a d'Alger) sur le site http://yafil.free.fr/technique_poesie.htm.

¹⁶ Plus précisément, avec le livre *L'interprète des désirs* d'Ibn 'Arabî (*Tardjumân al-ashwâq*) et la conception de la dame aimée (Harmonie : Nizhâm), qui a été rapprochée de la Béatrice du jeune Dante (M. Asín Palacios, M. Corbin, plus récemment avec implication de Brunet Latin E. Cerulli). Voir aussi : <http://autresvoix.blogspot.fr/2009/11/desir-et-elevation-de-ibn-arabi-la-vita.html>

¹⁷ Correspondant, effectivement, au dernier pied d'un vers iambique de type latin (ainsi, chez E. Montale, le v. 2 du célèbre *mottetto* « La gondola che scivola... », qui se termine par ... *papaveri*). Le rythme, on l'aura compris, semble plus déterminant que les schémas strophiques (voir tout de même, ailleurs qu'en Sicile, par ex. L. Avonto, « Una forma strofica d'origine orientale nella poesia italiana del duecento: il caso di Jacopone da Todi », *Esperienze Letterarie* 2009, 3, p. 5-24.

¹⁸ Cf. Federico Corriente, *Poesía estrófica árabe y romance en Alandalús*, Madrid, Gredos, 1997, p. 70-89 (et plus généralement, sur la perte de distinctivité de la longueur vocalique dans l'arabe

(populaire) du *rajaz* à des suites de vers rimés, on pourra trouver ainsi des vers doubles (*rajaz* dimètres) tels que

Ví-o puér-tas a-biér-tas // e ú-ços sin ca-ñá-dos (1^{er} *Cantar de mío Cid*),

que F. Corriente analyse comme vers de *rajaz* dimètre à base - + - - (pied nommé dans le système arabe traditionnel *Mustaf 'ilun*, à savoir longue, longue, brève+longue, en l'occurrence portant ici l'accent "roman" sur la deuxième syllabe longue -*taf-*)¹⁹. En effet, ce pied qui sert de pilier dans le vers traditionnel se présente, à une lecture (encore une fois) de non spécialiste, comme suit : quatre positions, dont seule l'avant-dernière n'est pas susceptible de porter l'accent. Son nom est donc (mnémoriquement) *Mustaf 'ilun* م س ت ف ع ل ن [caractères épelés], ou مستفعلن, soit V^ V^ V V^ de gauche à droite (où V signifie son vocalisé, et ^ absence de voyelle) ; une consonne vocalisée suivie d'une muette équivaut à une syllabe (ou mieux, à une *more*) longue, une vocalisée seule à une brève ; dans le passage aux systèmes romans, lors de la diffusion orale des anciens poèmes arabo-andalous, toute *more* vocalisée longue, on l'a dit, est susceptible d'être accentuée ; le schéma le plus fréquent serait donc ici, en transposant les longues en "marqué" et les brèves en "non marqué" (comme on le fait très généralement dans la transcription du latin en italien) :

+ + - + (réalisé, dans le vers cité, en - + - - ,
l'entrée et la sortie pouvant être indifférentes²⁰).

Notons en passant que chaque pied comporte au maximum 3 positions, et qu'il n'y a donc jamais – contrairement au latin (tribraque par ex., voir aussi à la n. 12) – plus de deux brèves de suite : cela aussi était directement transposable dans nos langues romanes (pieds de 2 ou 3 positions, une seule "marquée" par pied, évidemment pas de syllabe orpheline).

Si nous revenons alors à l'incipit célèbre

Rosa fresca aulentis<s>ima ch'apari inver' la *state*

nous pourrons en "traduire" la cadence de la façon suivante :

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

d'al-Andalus, ses contributions à *Poesía estrófica*, Madrid, Univ. Complutense, 1991). Dans un article récent qu'il a bien voulu nous communiquer, Corriente explique comment « la conversión del ritmo cuantitativo en acentual, basándose en la general coincidencia del acento tónico en el dialecto and[aluz] con las sílabas largas del árabe] cl., [permitió] el éxito de la versificación árabe en Alandalús que todos reconocen él hizo posible, sin poder explicar exactamente cómo, porque la lengua árabe carecía de conciencia y vocablo para el concepto de "acento" » (F. C., *Arabismos en el Cantar de mío Cid: lexemas, remas y sistemas*, doc. pdf communiqué en sept. 2013, p. 16).

¹⁹ Voir note précédente (cette forme semble la plus fréquente dans le *Cantar de mío Cid*). Pour être plus complet, le premier pied peut prendre la forme longue+brève, longue, longue (*Fâ 'ilâton*) et la fin de membre (ou *shatr*) s'abrèger en brève+longue, longue (*Fa 'ûlun*). Donc, pour le vers cité : + - + - - + - // - + - - - + - (*Fâ 'ilatun, Fa 'ûlun ; Mustaf 'ilun, Fa 'ûlun*).

²⁰ À savoir, avec le maximum d'élasticité, . + - . (où le . indique une position indifférente) ; ce qui paraît possible déjà dans la métrique classique où les variations sont ouvertes par la complexité du système (voir par ex. B. Paoli, sur la transmission de « la matière du 'ilm al-'arûd », IFPO 2007, en ligne http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/36/54/48/PDF/Du_role_fondateur_d_al-Khalil.pdf). On dira également que la fin de pied peut être courte ou "relâchée" (sans consonne muette par exemple, ce qui va permettre de faire correspondre cette terminaison aux finales oxytones des langues romanes). Là encore, les deux traditions se superposent, puisque le latin avait la catalepse.

à savoir, suivant les équivalences possibles vues précédemment, dans l'habitude mnémotechnique arabe :

Fâ'ilâtun, Mustaf'ilun / Mustaf'ilun, Fa'ûlun

– et ainsi de suite:

le donne ti *disiano*, pulzell' e *maritate*
 - + - + - + - - | - + - (-) - + -
 tràgemi d'este *focora*, se t'este a *bolontate*
 + - - + - + - - | - + - - - + -

avec une grande régularité dans les seconds membres (les premiers, on l'a dit, étant systématiquement clos par une mesure descendante pro-paroxytone, dont on verrait mal l'origine française). D'où plus loin « *folia lo ti fa fare* », etc... Des variantes restent possibles, astucieusement utilisées d'ailleurs par Cielo dans le but évident de théâtralisation du texte, tout entier dialogué et "joué" entre le jongleur et une dame. Ainsi, au vers 8, l'emphase de la réponse de la dame : « l'abere d'esto *secolo* tut<t>o quanto *asembrare* » porte un accent d'attaque *tutto quànto* qui oblige à substituer au pied *Mustaf'ilun* un second *Fâ'ilâtun*. Substitution possible, d'après les spécialistes consultés. La variation dans la régularité ne caractérise-t-elle pas le *poétique* universel ? En tout cas, même le vers 126, dit ironiquement « latinisant » par D'Ovidio²¹,

Ségnomi in Patre e 'n *filio* ed i<n> santo *Mat<t>eo*

peut parfaitement se lire comme *Fâ'ilâtun Mustaf'ilun / Fâ'ilâtun Fa'ûlun* avec deux réalisations de *Fâ'ilâtun* acceptables (+ - - + ; (+) - + -), le dernier pied – en issue du second *shaṭr* – étant toujours logiquement *Fa'ûlun*²².

Bien entendu, il faudrait quelques autres arguments, de type externe à la fois historiques et philologiques, pour affirmer une continuité réellement ou partiellement génétique à partir de formes arabo-andalouses ; pour le moment, qu'il nous suffise de répéter qu'une telle filiation ne serait pas, en tout cas, plus invraisemblable que celle d'une origine latine savante ; quant au vers *alexandrin* du nord, il me semble, je l'ai dit, un géniteur plus qu'improbable. Dans la poésie de type *muwassah* *موشح* (née en Espagne), nous savons que coexistaient souvent plusieurs langues ou registres de langues, ainsi que des compositions bi- ou trilingues. Tout cela, au niveau de la simple hypothèse où se place cette proposition, est pour nous amplement suffisant à nous convaincre. D'autant plus que les déplacements de jongleurs et autres diseurs de choses littéraires d'Espagne en Provence et de là en Italie étaient courants, propres à renouveler la conscience rythmique et mélodique de séquences entendues autrefois, à travers diverses manifestations d'arabophones locaux (note 14 ci-dessus) ou prisonniers, et leur mémoire plus ou moins lointaine, « avec ou sans compréhension de la langue » (Roncaglia). Une circulation diffuse, parmi (aussi) les « donne di ghetto, giullari di taverna » (*Anche mi fugge...*, AT, v. 2)²³, entre les pays romans, de personnes et

²¹ *Op. cit.* « ché la donna, facendosi la croce, avesse a latineggiare » (*Dieresi e sineresi*, p. 24).

²² F. Corriente (que je remercie encore) signale qu'il pourrait aussi être allégé en *Fâ'ilun* (avec finale oxytonique, voir note 20 *supra*), dans un rythme anapestique - - + ; mais le cas ne se présente jamais chez Cielo d'Alcamo, où une régularité absolue est sans doute fonctionnelle à sa *représentation* publique. Autrement dit "populaire" (c'est un point sur lequel Dario Fo, dans ses célèbres interprétations, avait évidemment raison).

²³ Citons aussi, au moins : « Io povero cuore di mia gente / alzo una tua mano e la bacio, / fratello Nassaboth », *Veglia a Nassaboth*, ex-*Veglia all'ebreo*, in *Acque e terre* 1^{ère} éd. (poème exclu de AT définitif). Et, à l'autre extrémité de sa parabole humaine, la « propensione ad una poesia

de textes déclamés, joués, chantés, dansés peut-être, sur des cadences et des mélodies évidemment de diverses origines, y compris arabo-andalouses pouvons-nous bien supposer. Le port de Gênes et la Ligurie, vraisemblablement, ont pu servir de zone interface privilégiée pour ces passages, mal documentés car dépourvus de commanditaires à même d'en assurer la pérennité. Quant à la Sicile, elle était qualifiée d'*anneau de liaison* entre Orient et Occident (ou *hamzatu'l-waṣl* همزة الوصل) par maint voyageur arabe. Le jongleur de notre *Contraste*, à la treizième strophe, évoque d'ailleurs ses propres périples, réels ou exagérés pour impressionner la dame : « Calabre, Toscane et Lombardie / Pouilles, Constantinople, Gênes, Pise et Syrie, / Allemagne et Babylone et toute la Berbérie ». On ne saurait mieux dire ; sauf que l'Espagne, dont la monnaie prestigieuse est citée par la dame dès la sixième strophe (les besants d'or pur *massamutins*, à savoir almohades) brille justement par son absence (de là à supposer un jongleur discrètement mozarabe, il n'y a qu'un pas, que nous nous garderons de franchir).

Revenons alors pour finir à notre poète sicilien – ou “siculo-hispanique” au moins symboliquement – contemporain. Son attachement à la poésie antique, grecque et latine, est connu ; ses traductions de l'espagnol (entre autres, de Pablo Neruda²⁴) également ; ainsi que la fierté manifestée pour ses origines ibériques, par son père (on l'a dit), grecques par sa mère. Presque l'ébauche d'un roman familial. Les « donne di ghetto » déjà citées semblent suggérer une vague acceptation de cette influence. Un fragment comme « Io non ho che te, / cuore della mia razza », récupéré en épigraphe de *Isola* (OS) – « Di te amore m'attrista, / mia terra... » – me semble caractéristique de son passé lointain, fantasmatique. Mais il paraît plus important d'essayer de comprendre à quoi il rattache exactement l'origine de sa propre poésie, lorsqu'il se compare à ce qui l'avait précédé, et spécialement au magistère de D'Annunzio, si présent dans la poésie italienne du début du XX^e siècle. Dans « D'Annunzio e noi », article de 1939 repris dans *Il poeta e il politico e altri saggi*²⁵, tout en se démarquant d'une présence encombrante (l'éloquence dannunzienne, qui ne lui était pas tout-à-fait étrangère), Quasimodo revendique une précoce défiance à l'égard d'une « *poetica della parola intesa in senso qualitativo, cioè lessicale* » – il faut comprendre sans doute prosaïque –, pour lui opposer la *quantité* d'une « *parola assoluta* »²⁶. Le nombre, dans cet avatar de métrique quantitative, serait mesuré en fonction du « *tempo che impiega la voce a pronunciare una struttura organica di consonanti e di vocali* » et donc mènerait à « *un superamento della percezione sillabica* » au profit d'un « *modulo di quantità* » (*ibidem*). Au delà de la quête générique d'une « *voce poetica* », et du *mot absolu* cher aux hermétiques italiens, à la suite d'Ungaretti, on ne peut qu'être frappé de l'analogie – rien d'autre peut-être qu'une analogie – entre ces formulations et la réalité de la mesure quantitative arabe, en consonnes vocalisées ou muettes telle que j'ai essayé de la présenter

nomade di viaggi » a été notée (C. Mauro, *Sull'ultimo Quasimodo*, in : *La poesia italiana del secondo Novecento: atti del Convegno di Arcavacata*, a c. di N. Merola, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006, p. 308).

²⁴ Par ex. « ay, para cada agua invisible que bebo soñolientamente » (*Arte poética*, 1933), qui devient > “per ogni acqua invisibile che bevo sonnolento”, presque sans surprise (P. N. *Poesie*, Einaudi 1952). En passant, rappelons que quelques poètes modernes ont essayé de ressusciter en espagnol la forme du *zajal* andalou (R. Alberti entre autres).

²⁵ Milan, Schwarz, 1960 ; je citerai d'après la réédition Mondadori, 1967 (p. 177-80).

²⁶ « D'Annunzio e noi », cit. p. 178 et 179.

grossièrement plus haut. La durée de l'émission de voix pour "prononcer une suite structurée [organique] de consonnes et de voyelles" est, au travers d'une sensibilité purement poétique (et musicale), ce qui distingue, bien mieux que la "perception syllabique" des langues latines, en effet, les longues plus ou moins "lourdes" et les brèves (même *vocalisées*) des *pieds* arabes. Je ne me sers pas ici – dans le moment de passage à d'autres systèmes linguistiques, romans en l'occurrence – de la distinction entre *sabab* et *watad* qui fondait la métrique classique du vers (ou maison, *bayt*). Nous l'avons vu, cette "maison" comporte à tout le moins plusieurs hémistiches (*shaṭr*) et, pour ce qui nous concerne, deux membres équivalents : doubles *senari* ou doubles *settenari* en l'occurrence. Cette cadence, à la fin obsédante, est devenue me semble-t-il une véritable marque de sa poésie. Elle se perçoit à l'occasion même dans la lecture en succession de deux vers, comme s'il s'agissait d'une poursuite de vers composés de type vers "scalari". Ainsi

[...] pagani;
ed ecco salgono dal fondo fra le ghiaie (Ariete, AT, v. 11-12) ,

soit:

Mustaf'ilun, Mustaf'ilun / Mustaf'ilun, Fa'ûlun ;

ou encore dans des textes juvéniles refusés ensuite :

sui quadrelli di lava battuti in cantilena
da zoccoli di femine idropiche e scheletriche
Veglia a Nassaboth (ex-Veglia all'ebreo),
AT primitif (v. 4-5)

Une dernière fois, il est fort possible que l'écho du vers pair français ait également influencé Quasimodo, comme par ailleurs nombre de ses critiques et de ses contemporains ; cela ne suffit pas, à mon sens, pour invalider l'hypothèse de la mémoire d'une diffusion capillaire orale plus ancienne – à laquelle Cielo d'Alcamo et ses imitateurs populaires auraient servi d'anneau de transmission (*hamzatu'l-waṣl*) –, en particulier dans le sud de la péninsule et en Sicile, pour des raisons historiques évidentes. Dans la perspective large posée dès le début, en termes de circulations et de « refontes » diffuses, il n'est rien là d'exclusif ni de contradictoire. L'issue descendante du premier *shaṭr* (« *salgono* » dans la citation d'*Ariete*), je l'ai dit, me paraît en tout cas également, sinon plus déterminante en ce sens. De même, diverses suggestions "orientalistes", comme aurait pu dire Edward Saïd – par exemple autour de motifs fréquents dans les sorties (*kharjât*) romanes des poèmes arabo-andalous, évidemment nostalgiques de la poésie arabe classique du Moyen Orient, comme le sable, les gazelles, les arbustes, le vent du désert, la brise qui apporte des nouvelles de l'aimée²⁷, etc. –, peuvent être accueillies par nos poètes siciliens sans qu'il y ait là de preuve d'une transmission directe. Chez Ibn Ḥamdîs, l'exil et la douleur du soleil couchant (comme, ici, dans le célèbre *Ed è subito sera*²⁸) sont aussi des motifs constants. Citons encore, du jeune Quasimodo d'*Acque e terre* 1930 : « mi giunge il vento se in te mi spazio, / con esso il mare odore della terra / [...] / Monti secchi, pianure d'erba prima... »

²⁷ Bientôt un *tópos* répandu en Occident, comme chacun sait (d'Arnaud Daniel à Pétrarque).

²⁸ Voir, dans sa *Siqilliyât*, « resplendit de lumière qui perd sa vie ». Plus généralement, cf. W. Granara, « Remaking Muslim Sicily: Ibn Ḥamdîs and the Poetics of Exile », *Edebiyât* 9, 1998, p. 167-98. Je m'intéresse davantage ici à l'orientation rhématique qu'au détail d'un contenu ; du point de vue thématique même, quelques formules de Quasimodo ont été rapprochées aussi de celles du poète berbère Si Mohand u-Mhand (XIX^e siècle), peut-être par simple coïncidence.

(*Terra*) ; ou ce tercet en sortie de *I morti*, si surprenant que la critique a pu condamner son exotisme “byzantin ou arabe” :

Gazzelle alle fonti beevano,
vento a frugare ginepri
e rami ad alzare le stelle?

– presque une adaptation, en effet, y compris par la brusquerie de son apparition (après deux strophes très pascoliennes dans l’expression et le contenu), et par la régularité d’assonances (sinon de rimes véritables, soulignées ci-dessus), dignes et mélodiquement à la hauteur *formelle* de quelque *kharja* de conclusion d’un *zajal* andalou²⁹. Encore une fois, le jeu musical des signifiants – pour une substance du contenu plutôt rebattue – n’est pas sans rappeler aussi ces formes poétiques issues du contact arabe/roman³⁰. L’on notera aussi, en passant, le goût virtuose de l’épanadiplose sonore entre les deux mots extrêmes, *gazzelle* :: *stelle*. Je ne m’y attarde pas outre.

Il serait difficile de conclure. La question, espérons-le, sera reprise et développée par qui connaît ces délicates matières mieux que moi. L’hypothèse du titre me semble à tout le moins digne d’être posée, et je voudrais finir par un essai de transposition en langue d’*oil* de la structure qui m’a paru la plus caractéristique de ces éventuelles influences diffuses, et que j’ai essayé de suivre chez un Sicilien contemporain mais en faisant un détour par l’énigmatique *Contraste de Cielo* d’Alcamo. De manière un peu expérimentale, la traduction proposée de ce dernier (note 10) faisait le pari d’une issue descendante, en français, du premier *shatr* des premiers vers incipitaires (tercets 1 et 2), ainsi bien entendu que de la rime triple. Une gageure, sans doute, dans cette langue, et plus largement peut-être en littérature, où l’expérimentation n’est guère pratiquée (sauf par l’approche traductologique que nous défendons, en pratique-théorie). Mais quelques termes du nord de la Loire, du moins jusqu’à une époque en gros contemporaine des modèles andalous évoqués, portaient encore l’accent pro-paroxyton (du dactyle latin) propre à nous servir pour un tel exercice imitatif ; dans la *Vie de Saint Alexis*, best-seller du XI^e siècle (texte procuré par G. Paris et L. Pannier³¹), au moins *angele*, *imagine*, *virgene*... subsistaient comme tels. Ce qui relance, évidemment, le débat sur les intermédiaires peut-être français de cette diffusion capillaire d’influences arabes. Mais la complexité des hyper- ou archi-textes est en soi poreuse. Particulièrement lorsque la fonction poétique, nous y revoilà, est

²⁹ Sur les formes du *muwassah* andalou, dans lequel semble-t-il les *kharjât* en langue(s) romane(s) étaient d’ailleurs minoritaires, voir à présent l’excellente présentation de Laura Minervini, *La poesia ispano-araba e la tradizione lirica romanza. Una questione aperta*, dans « La cultura arabo-islamica », vol. III de *Lo spazio letterario del Medioevo* (éd. B. Scarcia Amoretti), Rome, Salerno, 2003 (p. 705-23). Une autre caractéristique de cette forme est la massive introduction de voix féminines (*ibid.* p. 713), ce qui suffirait à inclure la médiation arabe dans la naissance de la nouvelle poétique, assez peu “latine”, dans les pays néo-latins (avec notre *Contraste*, citons par ex. celui de Rambaud de Vaqueiras « *Domna, tant vos ai preiada...* » en provençal – le jongleur –, et en génois – la dame).

³⁰ Il ne s’agit que de capter l’attention du lecteur/auditeur, non de *mimésis* classique : procédé qui relèverait plutôt d’une fonction métalinguistique si l’on veut (et, de Dante « **a seminar qua giù buone bobolce!** » jusqu’à Fortini « **Entra, notte, dàì, / braci dure, unghie / o ovali lingue / alla mano, alle...** », en passant par Pascoli, nous en aurions d’innombrables exemples, générés dans leur succession auto-germinative sans aucune finalité “imitative”). Comme en bonne sémantique, le plus important n’est pas l’objet mais le fait que cela “ait du sens” (Benveniste).

³¹ Reproduction disponible sur le site de Gallica (éd. EHE - A. Franck, 1972) ; voir par ex. p. 284, 294, 412.

prédominante : si bien que les signifiés dénotatifs (arabes ou pas) se trouvent relégués, de fait, au second plan³². Et la mise en pratique ne doit pas y être évitée. Ainsi, je ne rougis pas de proposer le tercet qui suit, car ce qui peut subsister à travers les âges et les mutations linguistiques n'est autre qu'un rythme, superficiel pour certains et littéralement vital pour d'autres – dont je suis (ce sera mon mot de la fin) :

La douce aimante, l'angele qui vient et te console
comme une bonne virgène veille sur les symboles
de nos chères imagenes par où nos peurs s'envolent.

Et c'est encore, pour qui s'intéresse à la traduction *formelle*, une version possible³³ de l'incipit du Contraste *Rosa fresca...*, analysé, ou du moins abordé globalement (selon le *muḥawwar*), plus haut. Sans craintes superflues faut-il espérer.

Jean-Charles Vegliante
CIRCE-LECEMO (Paris 3)

[Une première version de ce texte a paru sur le site www.ospiteingrato.org du Centre Franco Fortini en novembre 2013. L'auteur, seul responsable des bourdes philologiques éventuelles, remercie Federico Corriente (Zaragoza) et Jean-Patrick Guillaume (Sorbonne Nouvelle) pour leurs conseils et leurs encouragements.]

³² Cf. bien sûr Jakobson : « Les syllabes sont converties en unités de mesure, et il en va de même des mores et des accents » (R. J. "Linguistique et poésie", *Essais de linguistique générale*, tr. N. Ruwet, Paris, Ed. Minuit, 1963, p. 220).

³³ Au sens de *forme de l'expression* où je l'entends à la suite de Hjelmslev, et le privilégie, par ex. dans <http://circe.univ-paris3.fr/ED122-Traduire%20la%20forme.pdf>.