

REVUE
DES LANGUES
ROMANES

Revue des langues romanes

Tome CXX N°1 | 2016
Les Troubadours et l'Italie

De l'influence du décasyllabe lyrique des troubadours sur l'*endecasillabo* italien

Dominique Billy



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rlr/371>
DOI : 10.4000/rlr.371
ISSN : 2391-114X

Éditeur

Presses universitaires de la Méditerranée

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2016
Pagination : 89-111
ISSN : 0223-3711

Référence électronique

Dominique Billy, « De l'influence du décasyllabe lyrique des troubadours sur l'*endecasillabo* italien », *Revue des langues romanes* [En ligne], Tome CXX N°1 | 2016, mis en ligne le 01 février 2018, consulté le 22 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rlr/371> ; DOI : 10.4000/rlr.371



La *Revue des langues romanes* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

De l'influence du décasyllabe lyrique des troubadours sur l'*endecasillabo* italien

De la coupe dans les vers césurés

1. Les remarques des éditeurs relatives à la question de la césure montrent trop souvent une mécompréhension du problème qui reflète la persistance des conceptions anciennes et d'une assimilation souvent imparfaite des notions en cause. La difficulté semble se ramener au fait que deux dimensions sont sollicitées dans ce phénomène : la césure met en effet en jeu une dimension structurale, qui ressortit de la métrique et consiste en une tension psychologique incitant à la division régulière du vers en deux parties distinctes, au niveau de sa structure profonde ; et une dimension formelle qui assure la réalisation phonologique de cette division au niveau de la structure superficielle du vers, avec des matériaux lexicaux dont la forme prosodique est hétérogène, constitués d'oxytons et de paroxytons, en occitan comme en français (Dominicy 1992, 163-164 ; Billy 2000, 588-593). Pour autant, l'esprit du troubadour n'est pas seulement soumis à cette tension du mètre : la nature du langage est telle qu'elle met en jeu des tensions superficielles qui lui sont propres dans la mise en forme de la pensée et dans l'organisation syntaxique des énoncés. C'est pour avoir fait abstraction de la première dimension que le concept ambigu de "césure mobile" est apparu dans la tradition critique.

Les analyses traditionnelles sont en effet plus sensibles à ces tensions langagières qui ne coïncident pourtant pas toujours avec la tension métrique qui, elle, fait apparaître un repos en un lieu particulier du vers, défini par sa structure profonde (coupe métriquement contrainte qu'il est convenu d'appeler "césure") : ces tensions peuvent en effet se désolidariser partiellement de la contrainte métrique, laissant apparaître un repos plus important en une quelconque autre position du vers (coupe libre). Ce phénomène qui apparaît plus fréquemment dans le décasyllabe n'est pas absent de l'alexandrin dont la structure est plus stable du fait de l'ampleur et de l'équilibre des hémistiches (Billy 2009,

387-389), comme le montrent ces quelques exemples empruntés à Bertran d'Alamanon (PC76), Dalfin d'Alvernhe (119), Falquet de Romans (156), Guilhem de Saint-Didier (234), Guilhem de la Tor (236), Sordel (437) et Uc de Sant-Circ (457) :

- (1a) era sui en mon cug faillitz, don sui dolenz (PC76,12:3)
- (1b) Sil de Lunel, car a verai pretz cabalos (PC76,12:33)
- (2) mal portara honor al rei ni seignoria (PC119,9:29)
- (3) Dieus, donatz me saber e sen ab qu'ieu aprenda (PC156,15:46)
- (4) ben deuri' enplegar mon sotil sen e metre (PC234,16:4)
- (5a) Pos n' Aimerics a fait far mesclança e batailla (PC236,5a:1)
- (5b) de Na Salvaga, on prez es e valors senz failla (PC236,5a:2)
- (5c) Na Biatriz i ven d'Ést, cui fins prez capdella (PC236,5a:7)
- (5d) las dompnas cui jovenz ni valors non oblida (PC236,5a:26)
- (6) si-l membra so que sol tener ni so que te (PC437,24:34)
- (7a) be-m meravelh quo-l pot retener En Barrals (PC437,34:14)
- (7b) e domna qu'ad aital cavayer do s'amor (PC437,34:23)
- (8a) et als autres que son layns, de lor fe fi (PC457,42:5)
- (8b) tan lor deu de l'elieg de Valensa doler (PC457,42:42)

Qui a jamais prétendu que la césure était déplacée dans ces vers ? Que (1a) ou (8a) était coupé 8 + 4, par exemple ; (1b), (5a), (5b) ou (7a), en 4 + 8 ; (5c) en 7 + 5 ; (5d) et (7b) en 3 + 9, avec une coupe lyrique ? Ou encore que (3) était un trimètre romantique ? Et pourtant, on ne cesse de privilégier ces apparences prosodiques lorsqu'il s'agit de décasyllabes, non sans effectuer un filtrage subtil basé sur une trilogie constituée d'un rythme ascendant 4 + 6, d'un descendant 6 + 4 et d'un symétrique 5 + 5, pour des raisons théoriques qui sont liées à l'existence effective au Moyen Âge de trois mètres distincts (Beltrami 1990, 495-496 sur la seconde ; Billy 1992, 807-809 et 2000, 391-395) : les occitanistes italiens qui se sont intéressés à la métrique préfèrent ainsi voir dans le décasyllabe des troubadours l'embryon de la structure bipolaire qui sera celle de l'*endecasillabo* (Beltrami 1986, 87 et 103 ; Beltrami 1990, 507 ; Di Girolamo-Fratta 1999, 167-170, 171 ; Billy 2009, 395-400). Menichetti (1993, 467) a montré ce que cette démarche avait de paradoxal, en établissant un parallèle entre la césure et la rime où les rejets les plus audacieux sont permis sans que la critique se soit jamais avisée de découper les vers différemment. Il n'est du reste que d'observer que tous les alexandrins cités ménagent une frontière de mots entre les deux membres métriques pour comprendre que s'exerce au niveau de l'hémistiche une contrainte particulière : la césure est liée à un lieu particulier du vers, et ses manifestations sont variables. Le seul

contexte que nous connaissons où une forme inversée 6 + 4 (et sa variante 6' + 3) joue un rôle compensatoire dans la déficience de la césure canonique est étranger à la poésie lyrique, et il se situe dans le domaine français, au XIV^e siècle : *L'Orloge amoureux* de Froissart, "dit" allégorique écrit vers 1368 (Billy 1999) ; il aura donc fallu un contexte abstrait du chant et de la musique pour voir l'émergence d'un système plus ou moins comparable à l'italien.

La césure métrique

2. On peut définir la césure comme un phénomène de surface qui se manifeste au travers de signaux particuliers, dont deux essentiels, sur le plan phonologique (accent) et sur le plan morphologique (frontière de mots), en une position définie, prédéterminée, du vers.

2.1. Dans la césure masculine, les deux signaux que nous avons identifiés sont activés, comme dans (1a) : « era sui en mon cúg] [faillitz, don sui dolenz » (*l'ictus* métrique est ici marqué par un accent aigu ; la frontière gauche du mot précédant la césure, par un crochet fermant ; la frontière droite du mot commençant le second membre métrique, par un crochet ouvrant). Certains exemples qui suivent, comme (1a) du reste, montrent justement que la césure peut intervenir non pas entre deux syntagmes, mais au sein même d'un syntagme (frontières ici marquées par des coins ouvrant et fermant) :

- (9) <S'al cor plagués]>, <[ben fora oimais sazos> (PC155,18:1)
 (10) ar non ai <jói] [d'amor> ni l'en esper (PC155,18:12)
 (11) <aissi cum móu] [mon lais> <lo fenirai> (PC155,18:45)
 (12) <qu'ie-n vei faillir] [mains>, per que n'ai doptanssa (PC155, 11:43)
 (13) e ja <no-i gart] [paubreira> nuills hom pros (PC155,15:32)
 (14) ni <del bon réy] [Salamon> ges non cre (PC85,1:43)
 (15) <Seingn' en Heralh] [de Polinac>, montan (PC155,17:43)

Dans (10) à (15), on a affaire à un enjambement à la césure (enjambement interne) d'une à quatre syllabes, non d'un "déplacement de la césure". Ce sont les césures féminines qui posent problème, puisque l'accent tonique ne tombe pas sur la dernière syllabe. Trois solutions distinctes se présentent, pour lesquelles on parle de césure lyrique (16), épique (18) ou enjambante (17) :

	P1-P4	P+	P5	P6-P10
(16a)	e:l [ser- ví- sis]#		[es]	mi mil tans plus bos
(16b)	Non {[cu- jé- ra]-l}#		[vos- tre]	cors er- gue- ilhos
(17a)	per so que-m [puós-		ca]#	[plus] so- ven au- cir
(17b)	neis si-m {[do- blá-		va]-l}#	[mals] d'ai- tal fais- son
(17c)	ma bel- la [dóm-		na]#	{dols', [a]} vos que cal ?
(17d)	Doncs, per que-m [só-		na]#	[tan] gen ni m'a- cuelh,
(18a)	Dro- go- man [sé-	nher],#	{s'[ieu]}	a- gues bon des- trier,
(18b)	en fol plag [fó-	ran]#	[in-	trat] tuich mei guer- rier :

(P_n désigne la n-ième position métrique dans le vers ; P+, une position extramétrique surnuméraire ; # signale la césure. Les crochets signalent les deux frontières des mots jouxtant la césure ; des accolades rattachent les clitiques réduits par enclise ou élision au mot support avec lequel ils constituent un mot phonologique.)

2.2. On peut constater que, dans la césure lyrique (16), le signal morphologique seul est activé, l'accent tombant sur la pénultième ; dans la césure enjambante (17), c'est au contraire le signal accentuel qui se trouve seul activé, la césure proprement dite se trouvant reportée d'une syllabe, à la fin de la 5^e position. La différence de fréquence entre les deux formes montre que le signal morphologique remplit une fonction plus importante dans la reconnaissance de la césure que le signal accentuel : en effet, les troubadours natifs qui y ont recours ne présentent globalement de césures enjambantes que dans moins de 1,3 % de leurs vers, contre près de 10 % de césures lyriques ; elle atteint 2,5 % chez Peire Vidal, contre 11,5 % de césures lyriques (proportions calculées d'après Billy 2000, 595).

2.3. Dans la césure épique (18), seule la présence d'un repos permet l'articulation de la posttonique en une position extramétrique, ce qu'on peut comparer à un artifice rythmique assimilable à ce qui se passe à la fin du vers où les rimes féminines requièrent également une syllabe surnuméraire (Monteverdi 1965, 37), ce qui fait dire à Marquèze-Pouey (1978 : 289-290) : « Il est bien évident que seul le traitement épique correspond aux impératifs naturels de la césure. » La contrainte mélodique marginalise ce type de césure dans le cadre du décasyllabe lyrique dont les membres sont plus cohésifs que dans la poésie épique (Billy 2009, 413-414), encore qu'une pièce telle que *Ma bella dompna, per vos dei esser gais* de Falquet de Romans (PC156,8), de par le nombre de césures épiques (cinq) ou assimilables (deux cas où la césure est élidable), semble bien présenter une structure

relâchée. Guilhem de Saint-Didier qui emploie la structure lâche ("épique") et la structure cohésive dans *Per Dieu, Amor, en gentil luoc cortes* (PC234,15) distingue soigneusement les deux formes, dans un huitain dont les vers 1, 3, 5-7 présentent la forme lyrique, les vers 2, 4 et 8 adoptant le type épique (Sakari 1956, 35).

2.4. La question des césures élidées est plus délicate. Elles sont dix fois moins bien tolérées que les césures lyriques, en raison sans doute de la défaillance du signal morphologique (Billy 2000, 595 ; 2009, 403-408). Accordant crédit à l'absence d'élision graphique, Di Girolamo et Fratta (1999, 168) ont envisagé la possibilité de la synalèphe, considérant que, l'élision ne serait qu'apparente (19a) :

	P1-P4	P5	P6-P10
(19a)	Dompn', [es- pe- rán-	ssa]# [e]	pa- or ai de vos,
(19b)	que totz- temps {víu-	r'#[ab]}	pe- na ez ab a- fan.

Ainsi, dans (19b), le mot à la césure est amputé de sa fin par l'incorporation du mot suivant en un mot phonologique, soit : [víu-re] + [ab] > {víu-r' [ab]} ; dans ces conditions, la césure n'intervient plus entre deux frontières de mots, l'effacement de la première portant alors atteinte à l'intégrité du mot concerné. Dans (19a), la synalèphe entre *esperanssa* et la conjonction fait que la césure ne se situe plus entre deux positions métriques, mais au sein même d'une position, la cinquième. Cette situation explique que la césure élidée est tout aussi marginale que l'enjambante : nous dénombrons ainsi 57 cas de la première contre 64 de la seconde chez une dizaine de troubadours de langue maternelle occitane, soit entre 1,1 et 1,3 % (Billy 2000, 595).

Di Girolamo et Fratta ont même suggéré que la césure synalymphée pouvait en fait être une césure épique. On aurait alors la scansion suivante :

	P1-P4	P+	P5-P10
(19c)	Dompn', [es- pe- rán-	ssa] #	[e] pa-or ai de vos

Quatre arguments nous semblent s'opposer à cette hypothèse :

1°) si l'on n'admet pas l'élision, la synalèphe serait la seule solution envisageable, ce qui signifie que les voyelles en contact auraient une articulation liée qui réduirait leur longueur respective dans le cadre d'une même position métrique, en l'occurrence

la cinquième (19a), ce qui laisse en suspens la question de leur traitement musical ;

2°) la césure épique est tout à fait exceptionnelle (Beltrami 1986, 76-78) : nous n'en avons relevé que neuf cas contre 64 enjambantes chez les troubadours cités en n. 7 : pourquoi serait-elle davantage acceptée dans les situations d'hiatus ?

3°) l'hypothèse de Di Girolamo et Fratta suppose qu'on devrait avoir chez un même troubadour un nombre sinon égal, du moins équivalent, de césures épiques *stricto sensu* (sans élision ni synalèphe possible) et de césures synalymphables ou élidables, ce que les données que nous avons pu rassembler (Billy 2000, 595) ne confirment absolument pas : des troubadours qui présentent le plus de césures élidables, soit Raimbaut de Vaqueiras (12 cas), Guilhem de Saint-Didier (11), Pons de Capdolh (7) et Folquet de Marseille (5), aucun ne présente la moindre césure épique ; Peire Vidal et Peire Cardenal ne présentent quant à eux que 3 cas de césures épiques chacun, contre 8 et 6 cas respectivement d'élidables. Seul Bertran de Born présente un nombre égal, mais très réduit, de césures des deux types (deux de chaque). Les césures épiques de Peire Vidal se trouvent toutes trois dans une seule et même pièce, clairement inspirée de sources épiques : *Drogoman senher, s'ieu agues bon destrier* (PC364,18), avec une césure synalymphable qui peut effectivement être interprétée, dans ce contexte, comme une véritable césure épique, l'atone pouvant être réalisée en hiatus dans un temps de pause, si l'on suit la leçon *torna a...* de ACDNR, là où Avalle édite : « E si'l reis torn' a Tholos' el gravier » (v. 31). Restent chez lui sept cas de césures élidables ou synalymphables, dans des pièces dépourvues d'épiques.

4°) les césures synalymphables sont parfaitement compatibles avec les enjambantes, non les épiques, comme le montre le cas de l'italien, puisqu'elles ont en commun l'activation du seul signal accentuel.

Comme le dit Beltrami (1990, 504), « la cesura epica è evitata dalla sinalefe o dall'elisione di fronte a vocale iniziale del secondo emistichio ».

2.5. La place faite aux césures lyriques et la marginalisation des élidées comme des enjambantes montrent de façon claire

1°) que le terme de "césure" est pleinement fondé pour décrire la structure bipartie du décasyllabe des troubadours, avec une frontière de mots régulière entre les positions 4/5 ;

2°) que ce terme n'est étymologiquement fondé ('action de couper, coupe, coupure') que pour les césures masculines, les lyriques et les épiques, mais pas du tout pour les enjambantes et les élidées ou synalymphées, où c'est l'accent qui est déterminant, et non la coupe, ce dont Dragonetti (1960, 495) a tenté de rendre compte au moyen du concept, naturellement paradoxal, de "césure accentuelle" ;

3°) la réticence, variable au demeurant, à recourir à des coupes féminines montre bien que la conjonction des signaux accentuel et morphologique est activement recherchée (maintes chansons sont du reste dépourvues de coupes féminines), et ce n'est pas un hasard si Molinier exige une césure *en accen agut* (Di Girolamo 2003, 44), ce que les héritiers catalans du *trobar* suivront à la lettre en usant quasi exclusivement de la césure masculine et en bannissant l'élision comme le rejet de la posttonique sur la 5^e position, leurs chansonniers introduisant même un signe de séparation entre les deux membres du vers¹⁰.

2.6. Nous avons été amené à avancer le concept de césure "masquée" pour désigner une césure (?) masculine atone, où seul se présente le signal morphologique, comme dans¹¹

	P1-P4	P5-P10	P+
(20a)	De sos- pir [en]#	[plaing] e de plaing en plor	
(20b)	que-il mortz de [mon]#	[sei- gnor] me de- se- nan-	ssa
(20c)	Me lai- ses [en]#	[sos- pi- ran] re- mi- rar,	

D'autres que nous considéreraient que (20a) est "césuré", ou du moins "coupé" 5 + 5 ; (20b), 6 + 4 ; (20c), 7 + 3, voire non césuré. Une césure masquée ne signifie pas nécessairement que la contrainte morphologique s'est exercée : elle peut, selon le contexte, être assimilée à un vers non césuré. Elle ne se différencie de la césure lyrique que par le fait que la césure putative n'intervient pas après un mot proprement accentuable : on doit par conséquent introduire un critère prosodique, la césure intervenant le plus souvent entre deux syntagmes, et presque toujours après un mot lexical ou phonologique.

2.7. On peut à présent comparer les différents types de césures au regard des signaux activés (Msc = masculine ; Lyr = lyrique ; Ép = épique ; Él = élidée ; Enj = enjambante ; Masq = masquée ; VNC = vers non césuré) :

Msc Lyr Ép Él Enj Masq VNC

1. Morphologique	+	+	+	-	-	+	-
2. Accentuel	+	-	+	+	+	-	-
3. Prosodique	+	+	+	+	+	-	-
4. Rythmique	-	-	+	-	-	-	-

Dans la forme lyrique, le signal fort, à savoir le signal morphologique, est présent, mais le signal secondaire (accen-tuel) est inactivé ; dans la césure épique, les deux sont activés, mais la posttonique n'est pas perçue comme ayant une valeur métrique. Le signal fort se trouve gommé dans la variété élidée ou synalymphée (regroupées sous « *Él* ») comme dans la césure enjambante. Dans les vers non césurés (VNC), ce sont les deux signaux fondamentaux qui font défaut²³ :

	P1-P4	P5-P10	P+
(21a)	Mas tant, c'am [jo-	ven] e joi e gar- nir	
(21b)	Mas en bon' [es-	men- da] n'ai es- pe- ran-	sa,
(21c)	car al [co- men-	ssa- men] m'en de- ses- per	
(21d)	De [Na- bu- co-	do- no- sor] m'es sem- blan	

Le cas des troubadours d'origine italienne

3. Dans une étude des césures des troubadours, nous avons conclu que « la césure enjambante constitue [...] une caractéristique particulièrement pertinente pour le corpus des troubadours italiens non acculturés, et qu'à cette caractéristique s'ajoute une tendance notable à ignorer la césure » (Billy 2000, 601). Cette ignorance peut également se deviner dans la présence de césures masquées. La conjonction de ces deux traits est exceptionnelle chez les troubadours occitans natifs : on peut la relever dans deux pièces de Folquet de Marseille (PC155,3 et 18) et deux de Peire Vidal (PC363,18 et 49). La dernière, *Drogoman senher*, dont nous avons déjà parlé en y soulignant une intention stylistique particulière, manifeste une tension entre système épique et système lyrique qui requiert des solutions rythmiques différenciées, là où le vers 10, non césuré, souligne la cohésion du mètre : « E non ai enemic tan sobrancier ». La césure enjambante du v. 33, qui s'appuie sur la leçon de *DIKMNQT* : « que tot jorn cridon Asp' ara et Orsau » (éd. Avalle), suscite quant à elle quelques doutes. *A* préfère en effet la césure lyrique (*Q(ue) tot cridon aspara (et) orsau*, qu'on peut interpréter en « que tot cridon Asp' ara et Orsau »), alors que *C* donne une césure masculine (*que cridon tug ad espazas tornau*) ; mais elle peut aussi gagner le rang des épiques, si l'on admet une dialèphe entre *ara* et la conjonction *et*²³. Césure épique

mise à part, qui relève d'une intention stylistique parti-culière, ces traits formels peuvent se relever de façon massive chez Bonifaci Calvo, pour lequel on ne peut toutefois oublier qu'il a également écrit des chansons de décasyllabes en galicien-portugais, où le traitement de la césure est très particulier et déconcertant. On relève quelques cas de césures enjambantes ou masquées parmi les quelques vers que nous ont laissés Dante da Maiano et Paolo Lanfranchi da Pistoia ; deux vers non césurés parmi ceux de Nicolet de Turin. Césures enjambantes et vers non césurés se retrouvent dans quelques pièces anonymes où l'on a pu relever des italianismes : *Aissi m'ave cum a l'enfan petit* (PC461,9a), *Gia non cugei que m'aportes ogan* (PC461,141), *Totas honors e tuig faig benestan* (PC461,234) qui déplore « la fin d'une civilisation italique » (Bastard 1973, 101, n. 2), *Cill a cui plaçon ayes benvollensa* (Anon. relig. 4), auxquelles il convient de joindre la tenson fictive scabreuse *Eu veing vas vos, Seigner, fauda levada* (PC306,2) attribuée à Montan, où Cluzel (1974, 156, n. 16) avait du reste relevé un autre italianisme (*pota*) qu'il n'y a pas lieu de contester⁴.

Cette situation nous a conduit à suspecter une origine italienne pour l'Enric qui a engagé avec Arver (PC139,1) une *tenso* conservée dans le chansonnier *T*, qui présente d'ailleurs en outre une césure épique, et dans lequel Marshall (1989, 816-817, notes au v. 41) a signalé l'emploi de *valor* au masculin⁵. Nous suspicions également l'auteur d'un *planh* d'attribution incertaine sur la mort de Raimon Berenguer V (1245), *Ab marrimens angoissos et ab plor* (PC330,1a) qui présenterait également des traits linguistiques singuliers (Billy 2000, 605-608), d'après le texte qu'en avait donné Zingarelli (1899, 41-44), repris de Mahn qui le tirait de *I*. Toutefois, l'édition critique qu'en a donnée récemment Paolo Di Luca (309-317), qui le rattache à l'œuvre lyrique de Peire Bremon Ricas Novas, conformément à l'attribution de *a* qu'ignorait Zingarelli, élimine ces diverses singularités – qui ne sont pas du reste des italianismes – de façon satisfaisante, substituant *balanza* et *desacordanza* de *a* à *bela(n)za* et *desconordanza* de *IK* (*desconornordanza I*), éliminant la seule césure enjambante au profit, il est vrai, d'une interprétation discutable : *ai qal perd'e ai las ! Tam bon segnor* (v. 7), fondée sur *a* (*ai qal p(er)de ai las*) 'che perdita, e misero me !', où la conjonction semble peu compatible avec les énoncés exclamatifs ; la leçon de *IK*, *p(er)da auas* suggère une lecture plus acceptable : « ai ! qal perda, ailas ! » ('ah ! quelle perte, hélas !').

Endecasillabo et césure

4. En mettant de côté les aspects proprement rythmiques qui relèvent de l'immanence du vers (le *verse instance* de Jakobson), qui font du grand vers italien ce « vers complexe, mouvant, aux capacités expressives extrêmement riches » dont parle Menichetti (1994, 218), et sans entrer dans la question particulière des genres, on peut mettre en évidence les différences fondamentales qui opposent au décasyllabe des troubadours l'*endecasillabo*, ou plus exactement la représentation prototypique que l'on s'en fait, plus ou moins fondée sur le modèle pétrarquesque :

1°) la césure lyrique y est abolie du fait de la prééminence de l'accent sur la coupe, entraînant la fusion des hémistiches qui donne un aspect fortement unitaire au vers italien (Beccaria 1975, s.v. *cesura*)⁶, dans des conditions prosodiques qui empêchent de voir dans la fin du premier membre une situation analogue à la fin de vers (Menichetti 1993, 472), au point que Monteverdi (1965, 47) soutient que, « [d]ès le début, l'*endecasillabo* se présente comme un vers qui n'a pas de césure régulière, ou qui n'a pas de césure du tout » ;

2°) minoritaires dans le décasyllabe des troubadours, les césures féminines s'y présentent en effet en toute liberté, sans la moindre contrainte quant au traitement de la posttonique qui se prête le cas échéant à la synalèphe ou à l'élision selon les conditions générales qui règlent son sort en n'importe quel autre point du vers, ou encore à son rejet sur le second membre du vers (césure enjambante)⁷. Les restrictions ou les libertés qui se manifestent dans les structures décroissantes (Boyde 1971, 234 ; Billy 2000, 44 ; Billy 2005, 235, n.24) relèvent selon nous de contraintes rythmiques générales que, *mutatis mutandis*, on retrouve aussi bien en français, de Froissart à Yves Bonnefoy, qu'en occitan moderne, de Mistral à Robert Lafont (Billy 2005, 228-231) ;

3°) l'*endecasillabo* attribue dès les origines un rôle compensatoire à la 6^e position qui en viendra à constituer un pôle de structuration du vers d'importance sinon égale du moins comparable à la 4^e, de sorte que « [l]es ictus de 4^e et/ou de 6^e constituent les 'pivots' rythmiques des vers » (Menichetti 1994, 220). C'est ainsi que Beltrami (1986, 103) peut parler d'un vers "bipolaire", « nel quale cioè i diversi modelli bipartiti disponibili, si incrociano in vario modo [...], moltiplicando le letture possibili (i tipi di esecuzione) per quanto riguarda la parte centrale del verso » ;

4°) à la relative liberté rythmique du décasyllabe s'oppose la structure rythmique binaire sous-jacente de l'*endecasillabo* péninsulaire que Menichetti (1993, 53-54) a été amené à concevoir, et qu'il qualifie d'iambique.

D'un point de vue strictement structural, il nous semble abusif de parler de césure pour le vers italien, car la tension métrique qui s'y exerce ne parvient pas à imprimer pleinement son empreinte sur le vers en raison de l'importance des paroxytons et de la multiplication des mots courts soumis à des tensions superficielles d'ordre prosodique : dans l'impossibilité d'assurer l'émergence régulière d'une coupe assurant son immédiate reconnaissance, l'*endecasillabo* a trouvé une compensation au niveau rythmique avec la mise en concurrence de deux pôles prosodiques concurrents, en 4 et 6 position, et l'attraction d'un rythme binaire articulé autour d'eux, posant parfois le problème de l'identification d'une éventuelle partition du vers : « 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 intervenir ainsi un critère extra-métrique » (Menichetti 1994, 219). Ce caractère plus ou moins insaisissable de la césure explique pourquoi Praloran (2003, 18-19), dans son appréhension de la métrique du chansonnier de Pétrarque, a renoncé à en tenir compte : ce mètre qui se trouve dans l'impossibilité d'assurer une véritable césure tire ainsi du côté de la versification accentuelle, ce que, *a contrario*, la liberté rythmique du *settenario* proprement dit met particulièrement bien en relief.

L'origine de l'*endecasillabo*

5. La question qui se pose est naturellement l'origine de l'*endecasillabo*, mais tout aussi bien celle de la transition d'un système archaïque à la forme prototypique que nous avons décrite. S'inscrivant dans une tradition critique balisée par Monteverdi (1965 [1962], 47-48 et 1964) et Avalle (1963), Beltrami (1990, 466) a défendu l'idée que l'*endecasillabo* de Dante, et plus généralement celui du XIII^e siècle, peut être décrit dans les mêmes termes que ceux qui valent pour la description du *décasyllabe* occitan, et plus généralement galloroman, qu'il considère avec d'autres comme sa racine étymologique ; non sans réserves du reste, puisqu'il considère que le type du *décasyllabe* doit être un point de départ pour la description de l'*endecasillabo* en ancien

italien, et non un modèle absolu (Beltrami 1986, 73). C'est naturellement dans les formes primitives de *l'endecasillabo* que l'on devrait pouvoir trouver la pertinence de ce positionnement. Menichetti (1994, 225) considère que « l'orientation actuelle des études va dans le sens de la reconnaissance d'une filiation linéaire », où le décasyllabe français, « emprunté par les troubadours et libéré dans la poésie d'oc de sa structure rigide, aurait enfin produit *l'endecasillabo* », ce qui reviendrait à voir dans le vers italien « un pur et simple dérivé du décasyllabe occitan », où l'introduction de césures enjambantes chez Bertan de Born et Peire Vidal constituerait le premier pas vers le vers de Giacomo da Lentini.

Beltrami (1990, 507-508) explique ce passage par la présence, dans la poésie lyrique des troubadours, de vers interprétables comme *a maiori*, avec souvent un accent à la fois sur les 4 et 6 positions, ce que Menichetti (1994, 228-230) a pu contester au motif que leur distribution est trop parsemée pour rendre une telle influence possible (Beltrami parle de « la pressione del modello provenzale »): « 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 ? ». À ces remarques, on peut ajouter l'interrogation suivante : les vers à césure neutralisée (césures masquées et vers non césurés) ne devraient-ils pas favoriser l'émergence compensatoire d'un accent en 6 position si celle-ci était appelée à fonder l'émergence du modèle italien ? L'examen des données que nous avons réunies pour les principaux troubadours indigènes et ceux d'origine italienne qui ont employé le décasyllabe commun (Billy 2000, 611-612, 616-617, complété depuis) montre qu'il n'en est rien :

	Corpus indigène				Corpus exogène			
	P5	P6	P7	P8	P5	P6	P7	P8
Masq.	16	30	16	0	11	8+1	+1	0
VNC	17	12	2	0	3+1	18+7	5	1
Total	33	42	18	0	15	34	6	1

On lira : 16 vers à césures masquées ne sont pas accentués après la césure avant la 5 position (il pourrait y avoir des accents équivalents, voire plus saillants [pas de cas probant],

en un quelconque autre lieu du vers) ; 30 en 6, 16 en 7^e etc. Dans le corpus exogène, les effectifs ajoutés après le signe plus sont tirés des pièces anonymes, de celles d'Enric et de Montan évoquées au § 3.

On peut certes observer globalement une proportion élevée d'accents en 6^e position, mais, dans le corpus indigène, cette proportion est nettement inférieure pour les vers non césurés que pour les cas de césures masquées où subsiste une trace possible de la contrainte morphologique. Cette différence doit être mise en rapport avec la longueur moyenne des groupes accentuels, que nous avons évaluée à 2,2 (Billy 1992, 821) : un mot à cheval sur la césure se terminera forcément plus tôt que s'il commençait après elle. La fonction dévolue à la 6^e position dans le vers italien est quant à elle très nettement liée à l'affaiblissement de la 4^e dans le seul cas des vers non césurés.

Selon Di Girolamo et Fratta (1999, 169), les troubadours associeraient de préférence à la césure lyrique un accent en 6^e position, jetant ainsi les bases de l'*a maiore* « vero e proprio », dans lequel l'ictus de 3^e position ne serait plus indispensable : l'accentuation en 6^e position jouerait ainsi un rôle compensatoire. Mais nous avons peine à comprendre pourquoi ces vers, qui ne représentent qu'un dixième des vers des troubadours, pourraient se voir dotés d'une telle influence, même si une partie importante d'entre eux correspond à leur description. Ainsi, d'après nos relevés, les quatre premières *cansos* de Peire Vidal éditées par Avalle présentent 22 cas de césures lyriques sur un total de 176 décasyllabes, dont 13 seulement (soit un sur six), avec un accent en 6^e position (voir aussi Billy 2009, 397-398) : seuls 7,4 % du total est concerné. On rencontre naturellement une certaine variation dans ces proportions : c'est ainsi que les trois cas de césure lyrique de *Per mielhs sofrir lo maltrait e l'afan* (PC364,33) sont accentués en 6^e position, mais on ne peut ignorer que, parmi les 47 vers restants de cette composition monomètre, de 26 à 30 d'entre eux, selon la manière d'envisager l'accent⁸ (soit de 55 à 64 %) sont également accentués en cette position. Les données que l'on peut obtenir dans le cadre de la poésie sicilienne qui est la première exposée à l'influence des troubadours ne vont pas davantage dans ce sens (Billy 2009, 399).

Deux études de cas

6. Nous ne nous intéresserons pourtant pas ici à la poésie sicilienne, bien que la cour de Frédéric II constitue certainement le foyer le plus probable des mutations structurales que le transfert

linguistique aurait nécessairement provoquées. On a pu y relever la présence de césures lyriques, clairs hommages à la tradition lyrique des troubadours qui se prolonge jusqu'à Guittone d'Arezzo (Beltrami 1986, 84-85 ; Di Girolamo-Fratta 1999, 172, n. 8), et l'instabilité de sa structure semble bien témoigner d'une phase intermédiaire où les équilibres internes nécessaires à la perfection du vers long italien n'ont pas encore été trouvés. Ce corpus présente en effet de nombreuses difficultés qui nécessitent un travail préalable de réflexion et des investigations particulières. Ce sont deux pièces italiennes plus tardives qui retiendront notre attention, témoignant de façon variée de contacts incontestables entre modèles occitans et italiens.

La comparaison des vers italiens et occitans n'est pas sans soulever quelques difficultés qui justifient la prudence de Beltrami, mais un souci de méthode exige que nous adoptions un traitement homogène. Nous considérerons par conséquent que les formes éligibles à la césure putative sont en principe homologues ; il s'agit de mots lexicaux, de pronoms personnels sujets détachés ou en emploi contrastif², pronoms personnels régimes disjoints, mots grammaticaux divers en fin de mot phonologique (tels que les possessifs postnominaux ; cf. Praloran 2003, 40-41), ce qui exclut notamment déterminants ou prépositions qui peuvent présenter un accent de second rang (*vostro, sovra* etc.) et auxiliaires (*possan*), même si les troubadours acceptaient ces derniers sans grande difficulté. Les limites de notre corpus ne posent au demeurant pas de problèmes importants.

6.1. Dans une comparaison de la *sestina* de Dante et de *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* d'Arnaut Daniel (Billy 2000, 36-38), nous avons montré que Dante y limitait dans son imitation l'importance des formes *a maiori*. En nous appuyant sur notre théorie de la césure, et par conséquent sur le repérage des signaux qui jouent un rôle dans la perception de la césure, nous pouvons apporter un nouvel éclairage, la comparaison des décasyllabes de *Lo ferm voler* et des *endecasillabi* d'*Al poco giorno* mettant clairement en évidence la différence des systèmes phonologiques ; pourcentages (arrondis)³ :

<i>Lo ferm voler</i> (33 v.) ²			<i>Al poco giorno</i> (39 v.)		
	P4	P6		P4	P6
AM	94	52	AM	18	30
M	3	3	M	6	0

A	3	3	A	79	15
M	0	21	M	3	52
-	0	21	-	12	31

A : marque accentuelle de premier rang ; M : marque morphologique de fin de mot lexical ou prosodique ; m : fin de mot grammatical non M (accentuable ou non)²³ ; - : absence de marques. AM correspond à une coupe masculine, réelle ou virtuelle selon la position concernée dans le vers ; M, à une césure lyrique possible ; A, à une enjambante, élidée ou synalymphée ; m, à une coupe après mot grammatical.

Le signal morphologique se trouve beaucoup moins sollicité dans *Al poco giorno* (somme de AM + M en 4 position) du fait de l'importance des *parole piane*, avec un développement considérable du signal accentuel isolé (A), là où plus de neuf fois sur dix, Arnaut Daniel sollicite simultanément les deux signaux fondamentaux (AM). Dans « per potere scampar da cotal donna » (v. 22), où d'autres n'hésiteraient sans doute pas à doter d'un rôle structurant l'accent de second rang (en P6) de *scampar*, le contexte culturel nous incite à voir une imitation de la césure lyrique : il n'est pas rare en effet que la césure occitane sépare l'auxiliaire modal du groupe verbal proprement dit.

La répartition inégale des accents entre les 4 et 6 positions est à peu près semblable dans les deux pièces. Par contre, dans *Al poco giorno*, celle des coupes morphologiques significatives (AM + M) diminue dans des proportions considérables en 4 position, moins en 6, dissymétrie qui souligne l'importance accordée à la structure ascendante du modèle dans l'adaptation qu'en fait le poète italien, forcé de privilégier le signal accentuel :

	<i>Lo ferm voler</i>		<i>Al poco giorno</i>	
	P4	P6	P4	P6
AM + A	97	55	82	49
AM + M	97	55	20	31

Si l'on se penche à présent plus précisément sur le type intonatif des vers italiens, on peut relever dans *Al poco giorno* six cas d'*a maiori* seulement contre 28 *a minori* (74 %), deux mixtes et trois vers de structure atypique²⁴. Selon Boyde (1971, 222-223), les poèmes de *Vita nuova* présenteraient 55 % de formes *a minori* et 44 % d'*a maiori* (pour 1 % de formes atypiques), avec parfois des écarts importants, atteignant 63 % d'*a minori* dans *Tre donne*

intorno al cor mi son venute (pas de formes atypiques) – soit moins qu’*Al poco giorno* dont la singularité est ainsi soulignée –, contre 38 % dans *Così nel mio parlar voglio esser aspro* (2 % de formes atypiques)⁷.

6.2. On peut également comparer avec profit l’œuvre occitane et l’œuvre italienne de Dante da Maiano. Ce poète de la seconde moitié du XIII^e siècle nous a en effet laissé deux sonnets occitans et pas loin d’une soixantaine de sonnets italiens dont nous avons analysé les cinq premiers dans le texte de R. Bettarini (1969) ; pourcentages⁸ :

Sonnets occitans (22 v.)			Sonnets italiens (70 v.)		
	P4	P6		P4	P6
AM	68	45	AM	20	29
M	14	0	M	1	0
A	5	5	A	69	33
m	9	36	m	6	19
-	0	9	-	6	34

Le décasyllabe de ce poète se distingue de celui de *Lo ferm voler* par la régression de la césure masculine (AM) au profit de la lyrique, mais on observe deux césures masquées dans le second, avec une conjonction (sous enclise), dont l’impact en pourcentages est naturellement important du fait du nombre limité de vers : « on eus cre qe·l partir non es ses dan », « Leu fora se·m volgues midonç garir » (PC121,2 : 6 et 9). Dans ses sonnets italiens, la conjonction des deux signaux est en forte régression, comme dans *Al poco giorno*, à l’avantage du seul signal accentuel. Il présente dans 89 % de ses vers italiens un accent en 4^e position, contre 54 % en 6^e ; dans ses vers occitans, ce marqueur se présente dans 73 % des cas en 4^e position, contre 50 % en 6^e : la 4^e position est donc nettement plus souvent accentuée dans ses vers italiens que dans ses vers occitans, contrairement à ce à quoi on aurait pu s’attendre, même si l’on ne peut négliger la faiblesse du corpus occitan, constitué de 22 vers seulement (non altérés). Une étude concrète des profils prosodiques dans les sonnets italiens met en effet en évidence la nette domination du type ascendant, avec une soixantaine d’*a minori* sur les 70 vers analysés, contre quatre *a maiori*, trois *ancipites* et trois vers atypiques, dont deux présentent du moins un accent en 6^e position⁹ : tout se passe donc chez ce poète comme s’il subissait la même influence que Dante Alighieri

dans son imitation d'Arnaut Daniel. Par contre, lorsqu'il écrit directement en occitan, la frontière morphologique entre les syllabes 4/5 est respectée dans 82 % de ses décasyllabes ; elle ne l'est plus que dans 21 % de ses *endecasillabi*, différence naturellement due à la spécificité phonologique des deux langues. Reste à savoir si ces particularités se retrouvent dans tout le corpus de Dante da Maiano, et quel est le traitement général de l'*endecasillabo* à son époque dans le cadre du sonnet, sinon dans celui de la *canzone*.

Conclusions

Le décasyllabe occitan ne contient pas à proprement parler en germe la structure de l'*endecasillabo* qui doit s'inventer en transposant ce que nous définirions comme une matrice de 4 + 6 positions métriques dans une langue où les proparoxytons sont prépondérants. L'adoption de cette matrice par les troubadours se traduit par la nette préférence pour une frontière de mots dans l'articulation des hémistiches, fût-ce au détriment de l'accent (césure lyrique), ce qu'on peut mettre sur le compte de l'importance des structures oxytoniques, renforcée en cette position. Quelques troubadours d'origine italienne témoignent de leur difficulté à se soumettre à ces règles, cette frontière n'étant pas pour eux intangible, ce qui permet de suspecter une origine italienne à des troubadours dont l'œuvre présente de telles déviations. Ce non respect de la césure ne s'accompagne pas pour autant d'une compensation par la recherche d'un accent en 6^e position. L'importance des paroxytons en italien tend par contre à abolir la frontière morphologique comme signal de la césure, amenant l'*endecasillabo* à des solutions proprement rythmiques, avec une iambicisation marquée du vers. Lorsqu'il imite *Lo ferm voler*, Dante Alighieri imite le modèle occitan autant que le lui permettent les structures prosodiques de sa langue maternelle, sans ignorer pour autant la césure lyrique qui va pourtant à leur rencontre (comme l'ont du reste fait avant lui les poètes de l'école sicilienne).

Dominique Billy

CLLE, Université de Toulouse, CNRS, UT2J, France

NOTES

¹ Nous ne prenons pas en compte la question des enjambements, comme dans Bertran d'Alamanon PC76,12 : 25-26 : « Na Guida de Rodes prenda del cor, car fai / sos bes grazir als pros e car toz bes li plai » ; qui prétendrait que l'on a ici affaire à un décasyllabe descendant suivi d'un vers de quatorze syllabes ? Éditions citées, PC76,12 : Salverda de Grave 1902, n° XV (76,2) ; 119,9 : Mahn 1846-1853, I, 132 ; PC156,15 : Arveiller–Gouiran 1987, n° XIII ; PC234,16 : Sakari 1956, n° XIII ; PC236,5a : Negri 2006, n° III ; PC437,24 et 34 : Boni 1954, n° XXVI et XXV ; PC457,42 : Jeanroy–Salverda de Grave 1913, n° XXIII..

² Éditions citées, PC85,1 : Pirot 1972, 602 ; PC155,18, 11 et 17 : Squillaciotti, n° III, XVIII et XVI.

³ (16a, b) : PC155,1 : 6, 22 (éd. Squillaciotti, n° V). – (17a, b) : PC155,11 : 8 (éd. Squillaciotti, n° XIII). – (17b) : PC155,8 : 53 (éd. Squillaciotti, n° XI). – (17c) : PC364,49 : 11 (éd. Avasse, XVIII). – (17d) : PC364,36 : 21 (éd. Avasse, XXXVII). – (18a, b) : PC364,18 : 1 et 2 (éd. Avasse, XXIX).

⁴ Nous ne pouvons ici traiter de la question des enclitiques qui peuvent aussi bien être intégrés dans la rime (*rima franta*) que non (Billy 1989, 59 ; Squillaciotti 2006) ; nous considérons qu'ils sont immédiatement suivis d'une fin de mot phonologique, mais qu'ils n'ont pas de début de mot propre en raison de l'enclise qui les rattache au mot précédent : [cuje^{ra}] + [lo] [vo^{stre}] > {[cuje^{ra}]-1} [vo^{stre}].

⁵ D'un point de vue théorique, on peut également envisager que la posttonique s'intègre à la position finale d'hémistiche comme à celle de la cadence finale (Beltrami 1977, 247 ; Billy 1995, 540-543).

⁶ (19a) : PC155,11 : 25 (éd. Squillaciotti, n° XIII). – (19b) : PC155,17 : 35 (éd. Squillaciotti, n° XVI).

⁷ Bertran de Born, Daude de Pradas, Folquet de Marseille, Guilhem de Saint-Didier, Giraut de Bornelh, Peire Cardenal, Peire Vidal, Pons de Capdolh, Raimbaut de Vaqueiras, Raimon de Miraval et Reforsat de Trets.

⁸ Le second cas de PC80,19 : 29 relevé par Beltrami (1986, 76) peut être interprété comme une enjambante : « e la paraula fon doussa et humana » (cf. *bell' e bloia* dans PC80,4 : 12) ; il faut par contre ajouter « s'ieu altra dompna mais deman ni enquier » (PC80,15 : 23).

⁹ Il y en a peut-être une autre au v. 33 ; voir infra, § 3.

¹⁰ Le Registre de Cornet ne procède pas autrement. Nous ne suivons par conséquent pas Di Girolamo (2003, 45) sur l'importance des césures lyriques dans le corpus catalan, car elles y sont devenues – comme du reste chez les héritiers occitans du *trobar* – exceptionnelles : Pujol (1994, 87) n'a ainsi détecté chez Jaume March que quatre cas de césures lyriques sur un total de 315 décasyllabes, soit 1,3 % ; nous n'en relevons que trois parmi les 522

conservés d'Andreu Febrer, soit 0,6 % : nous sommes bien loin des 10 % que l'on trouve chez les troubadours.

¹¹ (20a) : PC10,7 : 40 (éd. Shepard–Chambers 1950, n° 7). – (20b) : PC155,11 : 43 (éd. Squillacioti, n° XIII). – (20c) : PC355,16 : 21 (éd. Cavaliere, XIV). Il faudrait sans doute établir des degrés dans le masquage de la césure en fonction des mots grammaticaux, pour des raisons à la fois prosodiques (degré de dépendance, cas des dissyllabes ou des renforcements syntagmatiques) et phonologiques (lourdeur de la syllabe précésurale), comme nous l'avons fait pour le moyen français (Billy 1999).

¹² (21a) : Pons de Capdolh 375,26 : 4 3 (éd. Napski 1879, n° XXVII). – (21b) : Peire Vidal 364,46 : 54 (éd. Avallé 1960, n° VIII). – (21c) : Folquet de Marseille 155,18 : 42 (éd. Squillacioti 1999, n° III). – (21d) : Bertran de Paris PC85,1 : 65 (éd. Pirot 1972).

¹³ La césure épique privilégiant le signal morphologique, on s'attend en effet à ce que celui-ci soit partout respecté dans les textes qui en contiennent, et qu'en soient par conséquent bannies césures enjambantes ou élidées.

¹⁴ Borghi-Cedrini (1989, 84, n. 7) en avait également émis le soupçon, indépendamment de Cluzel.

¹⁵ « La structure des décasyllabes (surtout ceux dont Enric est l'auteur) est relativement lâche » (Marshall 1989, 815).

¹⁶ Voir la présentation que Beltrami (1991, 345) donne du concept, avec des points de vue divers qui témoignent de la difficulté à le cerner, donnant à penser qu'il s'agit davantage d'un épiphénomène que d'une réalité structurale.

¹⁷ Nous n'entrons pas ici dans le problème particulier et non tranché de l'apocope dans le cadre de la poésie sicilienne (voir Di Girolamo–Fratta 1999 ; Di Girolamo 2008, LIX-LX), ni dans celui de la césure épique (Beltrami 1986, 75-76) ; nous mettons de même de côté le traitement des *parole sdrucchiole* dont l'emploi est diversement contraint selon leur position dans le vers.

¹⁸ Il ajoute le développement du *settenario* comme vers complémentaire (« la tendenza [...] al settenario »), dont il précise, n. 144, que l'accentuation en est libre, ce qui nous incite à penser que son influence est illusoire : outre que sa mesure oscille en fonction du traitement de l'éventuelle posttonique qui le précède lorsqu'il est en seconde position, le membre long de l'*endecasillabo* détermine clairement sa structuration rythmique au regard du vers tout entier.

¹⁹ Les cas litigieux sont (la 6^e syllabe est précédée d'un 6 en exposant) : *tal* ⁶*qu'er leus per aprendre* (3), *ab* ⁶*ferm cor* (11), *lo* ⁶*sieu bell bratz* (32), *que* ⁶*pres de si* (38).

²⁰ Praloran (2003, 98-100) promeut un traitement plus différencié.

²¹ Éd. Toja, n° XVIII pour *Lo ferm voler*, De Robertis & Contini (*Rime*, CI) pour *Al poco giorno*. Valeurs absolues, pour *Lo ferm voler* : 31, 1, 1, 0, 0 (P4) et 17, 1, 1, 7, 7 (P6) ; pour *Al poco giorno* : 6, 2, 26, 1, 4 (P4) et 10, 0, 5, 17, 7 (P6).

²² M en P4 correspond toujours à une césure lyrique : « non ai membre no-m fremisca, neis l'ongla » (v. 10) ; A en P4, à une césure enjambante : « Que plus mi nafra:l cor que colps de verga » (v. 15).

²³ Cette catégorie peut donc correspondre à des césures plus ou moins acceptables, et non aux seules césures masquées.

²⁴ La pression métrique en réduirait certains : « e chiuso intorno d'altissimi colli » (v. 30) se laisserait ainsi aisément ranger parmi les *a minori* (accents 2, 4, 7).

²⁵ Voir aussi la présentation des données pertinentes que nous avons donnée dans Billy (2000, 41-43), où nous montrons la symétrie structurale des deux formes. Il ne faudrait pas en déduire que, dans la conformation prosodique du vers, cette symétrie se traduise nécessairement de la même façon dans les deux "hémistiches", les unités linguistiques étant par nature orientées de par leur inscription dans le temps, la dynamique articulatoire devant être prise en compte tant au niveau microprosodique (traitement des posttoniques dans les *parole piane* et les *sdrucchiole*) qu'au niveau macroprosodique (cursus et prosodèmes).

²⁶ Valeurs absolues (ordre AM, M, A), pour les sonnets occitans : 15, 3, 1, 2, 0 (P4) et 10, 0, 1, 8, 2 (P6) ; pour les sonnets italiens : 14, 1, 48, 4, 4 (P4) et 20, 0, 23, 13, 24 (P6).

²⁷ V, 4 et 10 : « che null'om me ne pote pareiare », « piacente sovra ogn'altra criatura » (accent, rappelons-le, exclu dans nos décomptes). Dans le troisième, on peut considérer que l'ictus métrique tombe sur la conjonction (même remarque que pour *altra* du v. 10) : « ch'eo so ben che di maggio né di para » (IV, 7).

Références

AVALLE, D'Arco Silvio, *Preistoria dell'endecasillabo*, Milano–Napoli, Ricciardi, 1963.

BEC, Pierre, « Les deux sonnets occitans de Dante da Maiano (XIII^e siècle), dans *Actes du colloque Languedoc et langue d'oc*, Toulouse, janvier 1996, Perspectives Médiévales, suppl. au n° 22, Paris, 1996, pp. 47-57.

BECCARIA, Gian Luigi, *Enciclopedia Dantesca*, 2^e éd., 6 vol., Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1984.

BELTRAMI, Pietro G., c.r. de C. Di Girolamo, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino, 1976, dans *Studi mediolatini e volgari*, XXV (1977), pp. 243-258.

BELTRAMI, Pietro G., « Cesura epica, lirica, italiana : riflessioni sull'endecasillabo di Dante, *Metrica*, IV (1986), pp. 67-107.

BELTRAMI, Pietro G., « Endecasillabo, decasyllabe, e altro », *Revista di Letteratura Italiana*, VIII (1990), pp. 465-513.

BELTRAMI, Pietro G., *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2^e éd., 1994.

BILLY, Dominique, *L'Architecture lyrique médiévale : analyse morphologique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouveres*. Montpellier, Section française de l'Association Internationale d'Études Occitanes, 1989.

BILLY, Dominique, « L'analyse distributionnelle des vers césurés dans la lyrique française et occitane du moyen âge », dans *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*, actes du III^e Congrès international d'Études Occitanes (Montpellier, 1990), Montpellier, 1992, t. III, pp. 805-828.

BILLY, Dominique, c.r. de Menichetti (1993), *Revue de Linguistique Romane*, 59 (1995), pp. 537-557.

BILLY, Dominique, « Le flottement de la césure dans le decasyllabe des troubadours », *Critica del Testo*, III (2000), pp. 587-622.

BILLY, Dominique, « Le decasyllabe rénové de Froissart », *Romania* 117 (1999), pp. 507-544.

BILLY, Dominique, « L'invention de l'endecasillabo », dans *"Carmina semper et citharae cordi"*. *Études de philologie et de métrique offertes à A. Menichetti*, Genève, Slatkine, 2000, pp. 31-46.

BILLY, Dominique, « Considérations métriques sur La Gacha a la cistèrna », dans *Robert Lafont : le roman de la langue*, actes du colloque de Nîmes (12 et 13 mai 2000) et Arles (14 mai 2000), éd. D. Julien, C. Torreilles et F. Pic, Toulouse, CÉLO/ Bordeaux, William Blake & Co, 2005, pp. 219-235.

BILLY, Dominique, « Les mutations du décasyllabe chez les trouvères d'origine picarde au cours du XIII^e siècle : de Gautier de Dargies au cercle de Jehan Bretel », dans *"Chançon legiere a chanter" : Essays on Old French Literature in honor of Samuel N. Rosenberg*, éd. K. Fresco and W. Pfeffer, Birmingham, Alabama, Summa Publications, 2007, pp. 85-106.

BILLY, Dominique, « Théorie et description de la césure : quelques propositions », dans *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza (Padova-Stra, 27 settembre-1 ottobre 2006), éd. F. Brugnolo et F. Gambino, Padova, Unipress, 2009, pp. 385-423.

BORGHI-CEDRINI, Luciana, *La cosmologia del villano secondo testi extravaganti del Duecento francese*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1989.

BOYDE, Patrick, *Dante's Style in His Lyric poetry*, Cambridge University Press, 1971.

CLUZEL, Irénée-Marie, « Le Troubadour Montan (XIII^e siècle) », dans *Mélanges d'histoire littéraire et de philologie romanes*, off. à Charles Rostaing, Liège, Marche Romane, 1974, pp. 153-164.

DI GIROLAMO, Costanzo, *I poeti della scuola siciliana, II : Poeti della corte di Federico II*, Milano, Mondadori, 2008.

DI GIROLAMO, Costanzo et Aniello FRATTA, « I decenari con rima interna e la metrica dei Siciliani », dans *Dai Siciliani ai Siculo-toscani. Lingua, metro e stile, per la definizione del canone*. Atti del convegno di Lecce (21-23 aprile 1998), éd. R. Coluccia et R. Gualdo, Galatina, Congedo, 1999, pp. 167-186.

DI LUCA, Paolo, *Il trovatore Peire Bremon Ricas Novas*, Modena, Mucchi, 2008.

DOMINICY, Marc, « On the Meter and Prosody of French 12-Syllable Verse », *Empirical Studies of the Arts*, X (1992), pp. 157-181.

DUFFELL, Martin J., *The Romance (Hen)Decasyllable : An Exercise in Comparative Metrics*, thèse, University of London, Queen Mary and Westfield College, Department of Hispanic Studies, 1991.

MARQUÈZE-POUEY, Louis, « Les "grands vers" dans la poésie occitane des XII^e et XIII^e siècles », *Via Domitia*, XIV (1978), pp. 281-290.

MENICHETTI, Aldo, *Metrica italiana : fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993.

MENICHETTI, Aldo, « Quelques considérations sur la structure et l'origine de l'"endecasillabo" », dans *Mélanges de philologie et de littérature médiévales offerts à Michel Burger*, éd. J. Cerquiglini-Toulet et O. Collet, Genève, Droz, 1994, pp. 215-230.

MONTEVERDI, Angelo, « Regolarità e irregolarità del verso epico », dans *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Maurice Delbouille*, Gembloux, Duculot, 1964, II, pp. 531-544.

MONTEVERDI, Angelo, « Problèmes de versification romane », dans *Actes du X^e Congrès international de linguistique et de philologie romanes*, Paris, Klincksieck, 1965, I, pp. 33-54.

PUJOL, Josep, Jaume March, *Obra poètica*, Barcelona, Barcino, 1994.

ROBEY, David, « The Fiore and the Comedy : Some Computerized Comparisons », dans *The Fiore in Context: Dante, France, Tuscany*, éd. Z. G. Barański et P. Boyde, Notre Dame (IN), London, University of Notre Dame Press, 1997, II, pp. 109-134.

SQUILLACIOTI, Paolo, « L'enclitica a inizio verso nella poesia trobadorica », dans *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, éd. P. G. Beltrami, M. G. Capusso, F. Cigni, S. Vatteroni, Pisa, Pacini, 2006, 2 vol., pp. 1481-1524.

ZINGARELLI, Nicola, *Intorno a due trovatori in Italia*, Firenze, Sansoni, 1899.

¹ On trouvera aisément les références des éditions citées qui alourdiraient inutilement ces pages.