

《外國語文研究》第二十一期 抽印本
2014年12月 1~25頁

「米哈波橋」韻律研究 — 紀堯姆·阿波利奈爾的詩

梁卓琦

「米哈波橋」韻律研究 — 紀堯姆·阿波利奈爾的詩

梁卓琦*

摘要

在「米哈波橋」一詩中，格律和音韻是兩個建立詩文韻律的主要原素。這首詩的格律，因有別於傳統的形式，其所組織的文意及其對閱讀的挑戰可從兩個面象來了解：其一是格律與句子長度之間所展現的張力，賦予詩句韻律的價值，因為格律的需求迫使句子被排擠或跨行；其二是這個格律系統，因為是一種複合的格律，因此在全詩中製造出一種雙重的韻律，也因此改變了詩文字面上單純的意義。在這樣的韻律框架下，音韻得以重組隱喻而吟詠出新的句調，再創新的意境。

關鍵字：格律、音韻、韻律、雙重韻律、抒情詩

* 淡江大學法文系兼任助理教授

2014年5月7日到稿 2014年7月17日通過刊登

A Rhythmic Study of *Le Pont Mirabeau*, Poem of Guillaume Apollinaire

Liang, Cho-Chi*

Abstract

Metrics and prosody are in Apollinaire's poem *Le pont Mirabeau* the two main factors of its poetic rhythm. This metrics, far from being purely conventional, contributes to the semantic structure of the poem, and constitutes a challenge to its reading, both through a tension between metrics and syntax, by creating diverse enjambements, which emphasize the rhythm of the verse, and because the metrical system, which is indeed a polymetrics, pervades the whole poem with a rhythmical ambiguity which blurs the usual meaning of words. In such a rhythmical context, prosody redistributes the metaphoric material into phrasing, composes a poetic reality.

Keywords : Metrics, prosody, rhythm, ambivalence, lyricism

* Part-time Assistant Professor, Departement of French, Tamkang University

Etude rythmique du *Pont Mirabeau*, poème de Guillaume Apollinaire

Liang, Cho-Chi*

Résumé

Dans *Le Pont Mirabeau*, la métrique et la prosodie constituent deux éléments majeurs du rythme poétique. Cette métrique, loin d'être une forme conventionnelle du poème, en organise le sens et défie la lecture d'un double point de vue : d'une part, elle entretient avec la syntaxe une tension qui met en valeur le rythme des vers, par le fait qu'elle provoque des rejets et des enjambements ; d'autre part, ce système métrique, qui n'est autre qu'une polymétrie, crée une ambivalence rythmique généralisée qui subvertit le sens habituel des mots. La prosodie, dans ce contexte rythmique, recompose les métaphores en phrasé, réinvente une réalité poétique.

Mots-clés : métrique, prosodie, rythme, ambivalence, lyrisme.

* Professeur Adjoint, Département de Français, Université de Tamkang

Etude rythmique *du Pont Mirabeau*, poème d'Apollinaire

Liang, Cho-Chi

Le Pont Mirabeau offre matière à réflexion pour qui s'intéresse au rythme poétique. Une des caractéristiques formelles du poème est la suppression des signes de ponctuation. C'est lors des épreuves d'*Alcools* en novembre 1912 qu'Apollinaire décide de supprimer toute ponctuation à l'ensemble du recueil. Le poème que nous étudions ici avait été publié d'abord en février 1912 dans la revue *Les Soirées de Paris*. Apollinaire l'avait écrit en tercets de décasyllabes, alternés de quatre refrains en heptasyllabes sous forme de distiques. L'année suivante, quand il réapparaissait dans le recueil *Alcools*, les deuxièmes vers des tercets originaux se scindaient en deux pour former les quatrains, tels qu'on les connaît dans la version définitive. Ce double changement formel s'inscrit en effet dans une réflexion en germe sur les questions du rythme et de l'oralité chez Apollinaire qui correspondaient à la pratique de l'imponctuation de l'époque, mais déjà commencée depuis Mallarmé, avant de devenir une pratique générale chez les autres poètes. Apollinaire justifie cette pratique, dans une lettre à Henri Martineau, par le rythme poétique :

« Pour ce qui concerne la ponctuation je ne l'ai supprimée que parce qu'elle m'a paru inutile et elle l'est en effet, le rythme même et la coupe des vers voilà la véritable ponctuation et il n'en est point besoin d'une autre. » (Michel Décodin, 40)

Du point de vue de la valeur, la non-ponctuation joue un rôle décisif au point de substituer l'organisation du poème par les autres unités du langage qui sont de l'ordre du rythme. Le schéma syntaxique des vers ponctués dans la première version

se trouve ainsi basculé vers une nouvelle logique d'organisation que constitue le rythme poétique dans la version définitive. C'est cette nouvelle organisation du poème que notre présente étude se donne comme objet, afin d'apprécier la particularité du lyrisme personnel dans le *Pont Mirabeau*.

Notre article se propose dans la première partie d'étudier les effets rythmiques apportés dans la version définitive du *Pont Mirabeau*, en soulignant le rapport entre la syntaxe et le vers par l'analyse des systèmes métriques des deux versions. Puis, dans la deuxième partie, nous verrons comment le nouveau système métrique installe un rythme ambivalent dans l'ensemble du poème. Cette ambivalence est la condition permettant que se manifeste la manière particulière du dire poétique. Dans la troisième partie, par l'effet de cette pression rythmique, à travers l'analyse des séries prosodiques, nous montrerons comment fonctionne la mise en forme de la parole poétique dans les séries métaphoriques. La thématique de l'amour en fuite, dans cette perspective, n'apparaît pas comme une simple expression de l'état psychique, mais se donne comme lieu de création poétique où le « je » se noue en dialogue avec le « moi ».

1. Rapports entre la syntaxe et le vers

Dans l'explication donnée par Apollinaire pour justifier la suppression de la ponctuation, la coupe peut être considérée comme un des éléments constitutifs du rythme dans le principe d'organisation du poème. L'idée de la coupe implique en effet celle de la pause, qui peut être imposée par la ponctuation, mais celle-ci n'en est pas la seule génératrice. Dans un vers, la pause peut être marquée par la fin du vers, aussi bien par la fin du groupe syntaxique que par la césure. Les pauses régulent le débit de la phrase et organisent l'ordonnance du discours, laquelle influe sur le sens. En français la pause est précédée d'un accent qui donne de la valeur au mot marqué. La modification de ces accents dans le poème entraîne inmanquablement un

changement de rythme. Analyser ces modifications d'accents est donc indispensable pour pouvoir apprécier l'enjeu rythmique qui s'y implique.

Du tercet au quatrain, c'est d'abord l'aspect visuel des strophes qui attire l'attention, puisque la longueur des vers est modifiée. Dans la version en tercets (voir annexe 1), les strophes sont composées chacune de trois décasyllabes, délimités par les signes de ponctuation. Leur répartition se retrouve pratiquement dans toutes les positions significatives. Ils peuvent se trouver en fin de vers (strophe 1), ou à l'intérieur du vers, à la place habituelle de la césure du décasyllabe qui découpe le vers en 4/6. On trouve une seule occurrence de virgule à la 5ème syllabe au vers 1 de la deuxième strophe, ce qui est moins fréquent dans un décasyllabe (voir annexe 2). En revanche, les quatrains de la version définitive, sans aucune pause ponctuée, produisent une émergence en continu des rythmes qui déborde le cisaillement syntaxique de la version ancienne. Mais ce qui importe dans cette version, c'est qu'elle garde les "mêmes phrases syntaxiques" tout en imposant une nouvelle configuration métrique. L'isométrie de la version ancienne se transforme en une polymétrie dans la nouvelle version du poème, tel que nous le connaissons aujourd'hui.

Dès le premier quatrain, les effets rythmiques différents se font sentir dans les trois enjambements externes qui s'enchaînent en une seule phrase, d'abord par la coordination "Et" qui introduit le flou sémantique en mettant 'la Seine ' et 'nos amours' sur le même plan logique, puis par l'introduction dans le vers 3 du pronom "en", engendrant l'indécision de son antécédent entre les vers 2 et 4. Dans le premier tercet, la succession des vers ne trouble pas l'autonomie du sens de chacun d'entre eux, du fait que les fins de vers correspondent aux pauses imposées par les signes de ponctuation. Or, dans le premier quatrain, les fins de vers n'imposent pas simplement les arrêts, ils préparent en même temps la relance des vers suivants,

contribuant ainsi à la construction de la continuité rythmique du poème.

Il est nécessaire d'examiner le changement rythmique lié au changement de configuration d'une version à l'autre. L'examen rapide des autres strophes donne un aperçu d'un certain bouillonnement rythmique qui entre en relation avec la syntaxe. Le deuxième tercet est ponctué de manière différente du premier. Le vers 1 est marqué par une virgule à la 5^{ème} syllabe et se termine aussi par une virgule, ce qui rompt avec le traditionnel décasyllabe qui se césure en 4/6, ou, moins fréquemment en 6/4 comme le premier vers du poème. Ce vers placé dans le nouveau contexte sans ponctuation engendre sensiblement une tension entre la syntaxe et la métrique, puisque qu'il y a indécision quant à la place des pauses. Les signes de ponctuation étant supprimés dans la version définitive, il convient de les analyser dans son contexte syntaxico-métrique, et ce, non pas parce que, comme dit Décodin, Apollinaire « a toujours traité la ponctuation avec la plus grande fantaisie »¹, mais parce que cette genèse du poème nous oblige à prendre en considération les enjeux liés à « la véritable ponctuation »².

Contrairement à la pause en fin de vers qui est toujours évidente, le choix de la place de la césure est le premier élément rythmique à déterminer. Faut-il découper les vers en 6/4 comme il se doit dans un poème classique? Si oui, dans ce cas, il faut en même temps donner quelques explications motivées pour faire accepter certaines discordances syntaxico-métriques qui ne constituent pas un système cohérent. De quelque manière qu'on place ou déplace la coupe, même si l'on ne tient pas compte du principe de la césure fixe, il y aura discordance entre syntaxe et césure. Si on évite à tout prix toute possibilité de discordance, cela revient à ne pas respecter la

¹ « Il a toujours traité la ponctuation avec la plus grande fantaisie. Sur ses Brouillons, il termine couramment par un point ; en revanche, il n'en met pas toujours à la fin des phrases. Ses lettres, ses manuscrits offrent le même désordre, qui pose à l'éditeur d'incessants problèmes. », *Le Dossier d'Alcools*, p. 41.

² Voir *supra* (Michel Décodin, 40)

forme du poème. A moins qu'on considère le poème comme une chanson où la notion de métrique est relâchée et moins stricte. Dans la versification française, si la longueur du vers est supérieure à 8 syllabes, il y a césure, c'est la loi des huit syllabes³. La conséquence de cette loi ici est que, une fois que le système métrique est repéré comme tel, il devient prégnant et impose par la place de la césure son schéma à l'ensemble du poème. C'est le principe même de la métrique, sans quoi un poème ne saurait être reconnu comme métrique. Tynianov, dans son ouvrage *Le vers lui-même*, considère que la césure est fondamentalement liée au principe même du vers : « Les conditions de la coupe sont un fait contraignant du vers, et son inobservation entraîne la destruction du vers » (Iouri Tynianov, 95). C'est ce qui fait que la césure ne coïncide pas toujours avec la découpe syntaxique. Analytiquement parlant, il peut y avoir une mise en relief des phénomènes d'accentuation issue de la distinction de la syntaxe et de la métrique.

La césure est donc une notion métrique et découle du choix du poète, tandis que la distribution des accents de groupes syntaxiques est liée à l'accentuation de la langue française. Mais un poète choisit ses groupes syntaxiques. Pour déterminer la césure de la version en tercets, on peut pour le moment laisser de côté les deuxièmes vers de chaque strophe, puisqu'ils feront l'objet de modifications dans la version définitive. On peut d'abord proposer une coupe hypothétique en 6/4 pour voir si elle convient à l'ensemble du poème, puisqu'elle est la première occurrence dans le poème. On s'aperçoit d'abord que tous les vers en fin de strophes se prêtent à cette

³ « Plus proche de l'interprétation retenue ici est cette formulation de Guyau (1884, p.187) : « Toute succession de syllabes excédant le nombre huit ne peut être dénombrée facilement par l'oreille, si elle n'est pas divisée au moins en deux parties de manière à former une phrase musicale d'au moins deux mesures. » L'existence de la limite des 8 syllabes se reflète avec évidence dans le répertoire de la poésie métrique traditionnelle : les poètes métriques réguliers font des vers sans « césure » jusqu'à 8 syllabes, pas plus ; au-delà, ils font des vers avec césure, c'est-à-dire des vers divisibles en demi-vers de moins de 9 syllabes. », Benoît de Cornulier, *Théorie du vers*, Paris, Éditions du Seuil, (1982), p.19.

découpe. Mais la découpe ne concorde pas avec les frontières syntaxiques dans les premiers vers des trois autres strophes (IIème, IIIème, IVème) : “ Les mains dans les mains, res/tons face à face”, “L’amour s’en va comme/ cette eau courante”, “Passent les jours et pa/ssent les semaines”. On y reviendra pour déterminer la valeur des trois vers qui engendrent une discordance avec la césure en 6/4.

Dans les décasyllabes traditionnels, la césure la plus répandue est en 4/6. Il convient d’examiner également si elle est applicable à l’ensemble du poème, à l’exception des vers 2 que nous ne prenons pas en compte pour l’instant. On remarque que la discordance représente la majorité des cas, à l’exception des vers 1 dans les strophes III et IV : “L’amour s’en va / comme cette eau courante”, “Passent les jours/ et passent les semaines”. Cette découpe en 4/ 6 détruit en effet la perception possible de la récurrence du système métrique, puisque le contexte sémantique n’est pas encore établi et que la place de la césure qui est susceptible de donner du sens fort manque de repère.⁴ Selon le principe de meilleure concordance métrico-syntaxique, le choix de la place de la césure est accordée préférentiellement à la découpe en 6//4, que nous illustrons par comparaison avec la découpe en 4//6 :

a. Sous le pont Mirabeau/ coule la seine.

Sous le pont Mi/rabeau coule la seine.

b. La joie venait toujours/ après la peine.

La joie venait/ toujours après la peine.

c. Les mains dans les mains, res/tons face à face,

⁴ « Dans le système français, en effet, la métrique transcende la syntaxe, mais, en même temps, la métrique a besoin de la syntaxe pour être perceptible en tant que principe transcendant. D’où la prescription de Boileau sur la coïncidence entre césure et frontière syntaxique. C’est la récurrence de cette coïncidence qui donne la mesure d’un poème en vers métriques complexes. Mais une fois le principe repéré et installé, il devient prégnant pour l’ensemble des autres vers, et même – surtout – pour ceux qui présentent une non-coïncidence entre les deux plans structuraux, métrique et syntaxique, où il provoque les diverses formes d’enjambement, de rejet et de contre-rejet. », Gérard Dessons, « Prose, prosaïque, prosaïsme », *Semen n°16*, Presses Universitaire Franc-Comtoises, (2002), p.120.

Les mains dans les/ mains, restons face à face,

d. Des éternels regards / l'onde si lasse.

Des éternels / regards l'onde si lasse.

e. L'amour s'en va comme / cette eau courante,

L'amour s'en va / comme cette eau courante,

f. Et comme l'espérance / est violente.

Et comme l'es/pérance est violente.

g. Passent les jours et pa/ssent les semaines,

Passent les jours/ et passent les semaines,

h. Sous le pont Mirabeau / coule la seine.

Sous le pont Mi/rabeau coule la seine.

Outre les (a), (f) et (h) qui représentent les discordances les plus flagrantes, où la mesure en 4/6 intervient en milieu des mots, (b), (c) et (d) voient également les découpes se produire au sein des groupes syntaxiques. L'hypothèse de la découpe en 4/6 rend donc indécidable la construction sémantique dont celle-ci dépend, et sur la base de laquelle aucune tentative de mise en valeur signifiante entre syntaxe et césure ne pourrait trouver d'appui. Ce n'est pas le cas de la découpe en 6/4 où les trois cas de discordances, minoritaires par rapport à l'ensemble des vers considérés, constituent une mise en relief du système poétique. Les deux mots «res/tons» et «pa/ssent» marqués par la césure retiennent en effet les deux thématiques contraires du poème, leur mise en valeur est d'autant plus significative au moment où les sens des mots interviennent à cette frontière précise et s'y concrétisent. Le troisième cas de discordance réside dans ce premier vers de la troisième strophe « L'amour s'en va comme / cette eau courante,» où le comparatif «comme» est marqué par une césure lyrique (une coupe placée après une syllabe finale en e atone comptée) qui est donc en décalage avec la syllabe accentuable «comme», précédée d'une pause syntaxique

après « L'amour s'en va », ce qui est une forme de mise en valeur du mot par l'encadrement des deux accents, syntaxique et métrique.

Par sa symétrie syntaxique avec le vers suivant, ce troisième cas de discordance est l'occasion de revenir sur les deuxièmes vers des autres tercets qui ont fait l'objet d'une refonte métrique en 4+6. Le mot «comme» dans le premier vers ne trouve en fait qu'un écho homonymique dans le deuxième vers, dont la structure syntaxique est différente, ce qui veut dire que la symétrie n'y est qu'une fausse apparence. La valeur comparative du premier «comme» se métamorphose en valeur exclamative dans les deux vers qui suivent et le point-virgule qui précède le deuxième «comme» sépare les deux demi-vers, rendant ainsi la valeur exclamative évidente. Ce glissement sémantique qui s'effectue avec la différence de nature des deux coupes est un indicateur qui rend favorable le changement rythmique en 4 + 6 dans la version définitive, en ce qui concerne le vers médian des tercets. De toute évidence, il y a concordance syntaxico-métrique parfaite dans le vers médian des deux derniers tercets, une parité suffisante pour faire l'hypothèse de cette coupe dans le vers médian des deux premiers tercets.

Quels sont les rapports syntaxico-métriques des vers médians dans les deux premiers tercets ? Il n'y a pas de discordance dans le premier tercet, alors que celui du deuxième est plus problématique. Selon la césure en 4/6, la préposition de lieu «sous» est rejetée dans le premier demi-vers, lequel est donc sémantiquement inachevé et discordant. Mais ce vers sous une autre coupe hypothétique en 6/4 provoque de toute façon le même phénomène de rejet, «Tandis que sous/ le pont/ de nos bras passe» ce qui rend ce vers extrêmement ambivalent eu égard à la place des césures et entretient avec la prégnance métrique une tension résistante. En revanche dans le premier tercet, le vers médian représente une concordance double, en 4//6 ou en 6//4 : « Et nos amours, // faut-il / qu'il m'en souviennne? »

Pour résumer, dans ces quatre vers médians, la coupe en 6/4 représente plus de discordance que celle en 4/6, mais ce n'est peut-être pas la seule motivation pour attribuer à ces vers médians une nouvelle configuration métrique, ce qui n'est d'ailleurs pas une surprise, étant donné que dans l'ancienne version, trois vers sur quatre étaient ponctués la quatrième syllabe.

Le gain de ce changement métrique est multiple. D'abord les rimes internes sont rendues perceptibles par contraste avec la régularité des rimes en [ə]. Par exemple, « amours » dans « Et nos amours » est lié, par la rime en [u], à « sous » dans « sous+ le pont de nos bras passe » de la deuxième strophe, ce qui permet de faire une lecture circulaire de l'image du pont extérieur vers une image plus intime. Puis de nouveau la rime se prolonge dans « amour » dans « L'amour s'en va ». Thématiquement parlant, les rimes internes des vers médians dégagent une série d'images subjectives et intériorisées de l'amour. Métriquement ensuite, les 4+6 interposent comme une sorte de rythme à rebours, à l'encontre de la monotonie du temps que représente la cadence tout en 6//4, faisant appel à la résistance contre l'amour qui se perd. Et enfin, la suppression des signes de ponctuation qui vient avec la nouvelle configuration métrique rend le poème plus souple, provoquant l'ambiguïté des tours et des enjambements. On peut penser qu'Apollinaire, au moment où il ressentit la nécessité de refondre le poème en quatrains, considérait que la potentialité rythmique du nouveau poème était plus apte à rendre mouvantes les métaphores liées au thème de la fuite. En tout cas, l'apport de ce changement consiste à convertir l'accentuation syntaxique dictée par la ponctuation et la métrique régulière en une tension rythmique plus générale du nouveau système métrique. Dans cette perspective, la discordance mineure précédemment évoquée doit cesser d'être perçue comme telle, elle fait partie intégrante de l'ensemble rythmique. De plus, les deuxième et troisième vers des quatrains

accentuent l'ambivalence entre les sous-vers en séquence de 4 ou de 6 syllabes, comme si le décasyllabe était concurrencé extérieurement ou intérieurement par le quadrisyllabe et l'hexamètre, ce qui laisse supposer que la tension rythmique déjà présente dans la première version fut une motivation importante pour imposer la réécriture en quatrains du poème. La ponctuation jouait déjà un rôle rythmique qui encadrait et régula la structure syntaxique au niveau des strophes, mais son absence de régularité et sa discordance avec la césure supposée fixe troublaient l'apparente forme régulière du poème. Il faut préciser que le principe de meilleure concordance entre syntaxe et césure ne va pas toujours de pair avec la poétique d'une œuvre particulière, surtout quand on sait que l'auteur d'*Alcools* pratiquait souvent la réécriture de ses poèmes. De plus, Apollinaire n'est pas réputé être un poète de vers réguliers, -- la majorité des poèmes du recueil *Alcools* n'ayant pas de forme classique --, et il est même l'auteur des calligrammes. *Le Pont Mirabeau* est un cas particulier dont la régularité formelle implique une nouvelle recherche formelle liée à la métrique traditionnelle. Les retraits d'alinéa des deux vers médians se distinguent du simple fait d'aller à la ligne, constitue ainsi une forme personnelle qui exploite les possibilités d'ambivalence du décasyllabe, tout en entretenant son rapport avec la forme canonique.

2. Installation d'une ambivalence rythmique

Au lieu de voir *Le Pont Mirabeau* comme un poème versifié traditionnel, tel qu'il se présente dans sa version en tercets, nous pouvons considérer sa forme en quatrains comme poème polymétrique, dans la mesure où la régularité métrique ne s'opère plus entre les vers qui se suivent, mais entre les configurations strophiques. Cependant, la notion de mesures régulières n'est pas abandonnée, elle se voit déplacée des vers pour s'étendre à l'ensemble du poème. Il y a donc à la fois le maintien de l'accentuation métrique sur le plan de l'organisation strophique et le

prolongement d'une organisation rythmique générale, suggérée par la polymétrie du poème. Autrement dit, l'ambivalence du décasyllabe s'élargit en ambivalence discursive, qui n'est plus seulement celle de la métrique générale, mais de la spécificité du texte.

Si on tient compte des deux vers médians de chaque strophe comme des unités métriques nouvelles, la césure des décasyllabes en 6/4 est confondue avec les mètres en 4 et 6, c'est-à-dire que l'ambivalence $4/6 = 6/4$ traditionnelle est confrontée à l'organisation métrique en 4 et en 6 syllabes. L'ambivalence dont il s'agit ici, d'après la notion proposée par Cornulier, est «une perception complexe, mais unique, saisissant d'un coup un seul objet sous deux perspectives différentes.» (Benoît de Cornulier, 105) Eu égard aux décasyllabes isométriques de ce poème, il n'est pas question de confondre les vers médians (4 et 6) comme vers d'accompagnement des vers en 6/4, puisque l'ambivalence se définit au sein du vers isométrique. Mais, compte tenu des enjambements systématiques entre ces deux vers médians et éventuellement avec les vers avoisinants, il est possible de voir une tension syntaxico-métrique enjambante qui déborde le cadre métrique. Dans la configuration strophique en 10.4.6.10, il faut ajouter une émergence de perception en 4 ou en 6 comme suites métriques qui déborde le niveau métrique des vers, car ces deux mètres font aussi partie du climat métrique du poème. Les effets cumulés par l'enjambement et par la polymétrie du poème font que la régularité linéaire des vers entretient paradoxalement des tensions avec l'émergence des unités à un niveau plus petit. Le poème s'appuie sur le moule formel de la versification pour dégager un dire particulier.

Dans les deux vers médians, les retraits d'alinéa sont des marques fortes de rythme qui encadrent ces vers par des blancs typographiques. Ce qui fait que non seulement les fins de vers sont marquées par l'accentuation métrique, les débuts de

vers sont également marqués par l'attaque des mots ouvrants. Autrement dit, il y a, dans ces blancs typographiques, des effets de renforcement énonciatif comparable à l'enjambement des vers, c'est-à-dire une mise en valeur syntaxico-métrique.

Les enjambements notables sont d'abord externes, c'est-à-dire ceux qui débordent les frontières des vers. On peut relever, dès l'entrée du poème, « ... coule la Seine / Et nos amours » qui met en parallèle l'image de « nos amours » avec celle de l'écoulement du fleuve, et qui semble prolonger cette image dans l'idée du souvenir par un deuxième enjambement avec « Faut-il qu'il m'en souviennne ». Alors que la progression des phrases sans cesse repoussée par le rythme enjambant se déploie comme des flots qui ondulent, l'inversion syntaxique semble enchâsser cette même idée d'amour par un chemin inverse du souvenir. En effet, « nos amours » est l'antécédent du pronom « en » dans le syntagme verbal « m'en souviennne », mais par l'inversion de l'ordre sujet + verbe, cet antécédent se place également en apposition avec « la Seine ». Ce double statut lui confère une charge sémantique permettant de tenir ensemble les métaphores de l'amour et le paradoxe du souvenir qui se veut toujours à sa poursuite. Cet effet qui ne se produit pas dans l'ancienne version transforme l'énumération de la description en une épaisseur sémantique où se redoublent les valeurs métaphoriques.

Dans la deuxième strophe se trouve un autre enjambement externe, « Tandis que sous//Le pont de nos bras passe//Des éternels regards l'onde si lasse », où la reprise du même ordre syntaxique du vers « Sous le pont Mirabeau coule la Seine » est retravaillée par deux enjambements externes qui mettent en valeur les syntagmes « sous/Le pont » et « passe/Des éternels regards l'onde si lasse », dont l'inversion sujet+verbe est redoublée par une autre inversion à l'intérieur du syntagme nominal dans le groupe sujet. La tension entre syntaxe et métrique ne peut que renforcer son effet, puisque le prolongement des métaphores dans la deuxième strophe est porté

par la même construction syntaxique, tout en accentuant la préposition « sous » par sa place en fin du vers. Cette relance accentuante du mot inaugural du poème constitue une forme particulière de plainte où, comme par un chant passant en mode mineur, la description du paysage se tourne vers un paysage intérieur plus intime. La relance des métaphores du pont préparée par une oralité de circularité donne un effet de continuité : « Les mains dans les mains » et « face à face ».

Dans la troisième strophe, les métaphores s'effacent pour laisser place à la comparaison. Le mot de comparaison « comme » dans « L'amour s'en va comme // cette eau courante » met en apposition « L'amour » et « cette eau » dans un rapport symétrique évident. Mais l'encadrement des deux accents (syntaxique et métrique) qui l'entourent lui confère une valeur particulière. En effet, la comparaison ici rompt avec les métaphores de l'amour des deux paragraphes précédents pour prendre un ton plus direct, qui est une sorte de cri désespéré. Il est significatif de voir la reprise anaphorique du syntagme « L'amour s'en va » dans le vers suivant. Ces deux vers, vus dans leur ensemble, c'est-à-dire avec la possibilité d'un enjambement externe, réalise une anaphore, c'est-à-dire la reprise d'un même groupe de mots, qui est la concrétisation d'un murmure par l'oralité du dire. Cette oralité, une fois réalisée, ne cesse de se faire entendre. Dans les deux vers qui suivent, une autre anaphore, constituée en tête par deux mots exclamatifs « Comme », relance le cri de l'espérance dans une violence désespérante. La paranomase entre « la vie est lente » et « l'espérance est violente » constitue un autre paradigme de comparaison qui rend sensible la réciprocité entre la lenteur de l'espérance et la violence de la vie.

Dans la quatrième strophe, il n'y a pas, entre ces quatre vers, d'effet rythmique notable lié à l'enjambement externe, à l'exception des deuxième et troisième vers qui formaient un seul vers dans l'ancienne version. Cependant, l'inversion syntaxique des trois premiers vers, avec l'association sémantique et prosodique du contexte, prépare

une sorte de retour ressassant. Le passage du temps objectif dans « Passent les jours et passent les semaines » se heurte au temps sentimental introduit par la répétition des deux conjonctions de coordination négatives placées en tête des vers : « Ni temps passé // Ni les amours reviennent ». Dans le champs sémantique lié au temps qui passe, il est significatif de voir que le verbe "passer" est articulé par une accentuation multiple qui est à la fois syntaxique, métrique et prosodique. Le deuxième « passent » du premier vers est marqué par une césure en 6/4, qui n'a pas la même valeur accentuante que le premier, puisque s'y placent aussi un accent syntaxique et un accent métrique, ce qui subvertit le sens lexical du passage. Le mot est comme arrêté à la frontière de la césure qui rompt avec le sens de l'écoulement du temps, alors que la répétition de « passent » induit l'idée de l'écoulement. Prosodiquement parlant, les deux « passent » forment une série de signifiante⁵ en [p] et [s] pour aboutir au sens subjectif et paradoxal dans « Ni temps passé », où le participe passé « passé », contenant un accent prosodique dans « pa » et un accent de groupe dans « ssé », renverse la répétition des deux « passent » qui, eux, ne contiennent qu'un accent dans chaque occurrence. Les mouvements de la parole réalisés par la signifiante prosodique fait le contraire de ce que dit le sens des mots, comme si le passage du temps ne faisait que tourner en rond et n'avancait pas, ce qui corrobore la métaphore du souvenir, entamée dans le premier paragraphe, comme une gestation vaine.

Dans le dernier vers de la dernière strophe, le thème du temps qui s'en va retrouve la forme identique du vers inaugural du poème. La forme circulaire du

⁵ La définition de *signifiante* est empruntée à la théorisation d'H. Meschonnic : « Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extra-linguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiante : c'est-à-dire les valeurs propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les "niveaux" du langage : accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques », *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 216-217.

poème ne doit pas pourtant être assimilée à une répétition à l'identique. Ce bouclage formel du retour au point initial est un véritable moteur d'énonciation qui relance le poème dans un perpétuel mouvement. Elle retire au temps linéaire que représente l'écoulement de la Seine de son pouvoir purement objectif.

Avec le changement du nouveau système polymétrique du poème, c'est le sens qui se trouve mobilisé dans un remous de la parole. L'ambivalence rythmique fait fluctuer non seulement la logique syntaxique, mais affecte également la ligne intonative. Dans le continu du poème le vacillement des tours métaphoriques circule comme un leitmotiv à la poursuite d'une rencontre incertaine. Le souvenir et l'amour en fuite ne sont compatibles que dans le maintien d'un jeu dialogique de va-et-vient. Mais la poursuite de l'amour ne se concrétise pas en un but atteint, elle se transforme en une recherche de soi qui est une allégorie du poème lui-même. Les métaphores ne se réfèrent pas à une réalité extérieure, elle vise d'avantage à une recherche de création poétique en tant que voix poétique.

3. Une prosodie personnelle

La polymétrie dans *Le Pont Mirabeau* œuvre comme une intime contrainte qui, loin de limiter les possibilités du dire lyrique, le prépare dans sa transformation en prosodies personnelles. Le travail d'écriture dans *Le Pont Mirabeau* correspond à ce que Max Jacob entend par « l'éclat lyrique » quand il commente Apollinaire en ces termes : « J'entends par l'éclat lyrique, cette folie, cette exaspération de plusieurs sentiments élevés qui ne sachant comment s'exprimer trouve un exutoire dans une sorte de mélodie vocale dont les amateurs de vraie poésie sentent les dessous, la légèreté, la plénitude, la réalité : cela est le lyrisme » (Max Jacob, 132). Ce lyrisme poétique vise d'avantage, selon Henri Scepi⁶, à une exigence de création qu'à une

⁶ Henri Scepi, Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III, « « Un lyrisme neuf » : le cas des « Fiançailles » dans *Alcools* d'Apollinaire », *Fabula / Les colloques*, Problèmes d'*Alcools*, URL :

logique de l'expression. En effet, la logique de l'expression rapporte l'activité créatrice à une conception de l'expression comme une sortie de soi, un mouvement qui va d'un dedans vers un dehors, où c'est davantage l'état psychologique qui compte comme matériel de création que la problématique du langage. La « mélodie vocale » que mentionne Max Jacob est bien ce travail poétique de la voix qu'Apollinaire nomme « prosodies personnelles » : « Et si l'on cherche dans l'œuvre de chaque poète une personnalité, on ne s'étonnera pas de rencontrer des prosodies personnelles. Les moins relâchés d'entre les poètes s'honoreront par des effets qui ennobliront leur lyrisme sans choquer la métrique et en la dépassant » (Apollinaire, *Œuvres II*, 1005).

« Une sorte de mélodie vocale » se joue avec les effets de débordement et d'engendrement qu'elle réalise dans la prosodie et qui opère discrètement sur un autre niveau de lecture. La répétition que constituent les unités signifiantes en est la réalisation concrète. C'est dans les refrains que se réalise de la manière la plus significative cette voix du poème, pas seulement à cause du fait qu'ils représentent la répétition la plus importante du poème, mais aussi parce qu'ils reproduisent certains éléments prosodiques qui s'organisent en phrasés et qui s'énoncent comme sujet du poème. La reprise immédiate des refrains qui suivent chaque strophe relance la thématique forte du poème avant d'atteindre, par accumulation, l'ensemble du poème en tant que voix du sujet poétique.

La voix du poème peut s'entendre dans « Vienne la nuit sonne l'heure » par son écho avec « m'en souviens » qui forme le paradigme du souvenir commençant par le vers initial « Sous le pont », reprise du même syntagme dans la deuxième strophe. Le phonème [s] prolonge cette série de signifiants dans « L'amour s'en va » de la troisième strophe, en passant par « l'onde si lasse » de la deuxième strophe pour

aboutir à « Passent les jours et passent les semaines », et finalement de nouveau repris dans « Sous le pont » vers la fin du poème. Tout se passe comme si le phonème [s] se charge d'un poids sémantique au gré de ses mouvements, si bien que le syntagme « sonne l'heure » réagit différemment dans les quatre strophes.

De la même manière, le phonème [v] dans « Vienne la nuit » rejoint le même paradigme amorcé par « m'en souviens » en l'élargissant par « Les jours s'en vont » et met en parallèle le souvenir et les mouvements de va-et-vient par le couplage prosodique en [s] et en [v].

Par une autre série de signifiante en [m] dans les refrains, les « je demeure » redoublent les mouvements de va-et-vient et prennent corps avec des phonèmes en [m], [s], [v] dans les deux vers : « Et nos amours/ Faut-il qu'il m'en souviens ». Dans cette formule interrogative, tout se passe comme si le « je demeure » entretenait un dialogue intérieur avec le « moi ». En effet, d'un point de vue chronologique, le moi apparaît dans ce poème comme un dépôt de souvenir où se sédimentent le passé des amours. Mais c'est bien dans l'interrogation du « je » qu'est réactivé le souvenir du « moi » comme une peine. C'est par les phonèmes communs [m] dans « je demeure » et « m'en souviens » que le « je » crée un lien avec le « moi », et construit une osmose dialogique qui anime au fur et à mesure les métaphores liées à l'amour dans chaque strophe.

Le motif de la peine, dans le dernier vers de la première strophe, dégage ainsi une autre série de signifiante à travers « Seine », « souviens », « peine », « vienne » par le phonème [ɛ], et par le phonème [p] dans « Sous le pont », « après la peine » ; « le pont de nos bras passe », « Passent les jours et passent les semaines », « Ni temps passé ». Si on replace les phonèmes [ɛ] et [p] dans le contexte des rimes riches des 1^{ère} et 4^{ème} strophes, la circularité des rimes rend compte également d'une organisation circulaire des métaphores entre « Seine »-« semaines »,

« souviene »-« reviennent », « peine »-« semaine » où tour à tour sont réactivées des figures de signifiante par les mouvements continus de la parole.

Dans le climat ambivalent du poème, le langage ne fonctionne pas seulement comme une émanation de la perte de l'amour, ce sont aussi des puissances actives qui se manifestent en tant qu'interrogation du poème lui-même. De ce fait, la plainte de l'amour dans le poème pourrait bien constituer également une allégorie du travail poétique.

4. Conclusion

On ne saurait épuiser toutes les séries de signifiante d'un texte, étant donné que le poème est un sujet, et qu'il comporte sa propre historicité qui est la possibilité d'être énoncé à nouveau par une autre lecture à venir. Cependant, la réénonciation d'un poème par une nouvelle lecture ne se confond pas avec la répétition du même. En cela, notre lecture est forcément située et implique son point de vue qui ne cache pas son parti pris. En effet, nous pensons que si ce poème d'Apollinaire peut provoquer une certaine émotion chez les lecteurs, elle ne s'effectue que par le truchement des mots conditionnés par la création d'un système.

Au cours de notre analyse, nous avons voulu rendre compte que la création polymétrique du poème est le lieu et l'objet d'une invention lyrique propre à Apollinaire. La comparaison entre deux états du texte montre que le rythme est essentiel dans un poème, *a fortiori*, que la spécificité du langage poétique est bien dans son organisation rythmique et prosodique.

A partir de là, les différentes figures et configurations des structures métriques, syntaxiques et prosodiques peuvent entrer en jeu avec la reprise des séries métaphoriques. Source de l'ambivalence rythmique générale, l'interaction mutuelle de ces éléments transforme la mélancolie en une réalité poétique persistante, comme Apollinaire dit ailleurs dans ce vers d'*Alcools* : « Le fleuve est pareil à ma peine. Il

s'écoule et ne tarit pas. » (*Marie*)

Annexe 1

Le Pont Mirabeau version 1912

LE PONT MIRABEAU

Sous le pont Mirabeau coule la Seine.

Et nos amours, faut-il qu'il m'en souviennne ?

La joie venait toujours après la peine.

Vienne la nuit, sonne l'heure,

Les jours s'en vont, je demeure.

Les mains dans les mains, restons face à face,

Tandis que sous le pont de nos bras passe

Des éternels regards l'onde si lasse.

Vienne la nuit, sonne l'heure,

Les jours s'en vont, je demeure.

L'amour s'en va comme cette eau courante,

L'amour s'en va ; comme la vie est lente

Et comme l'espérance est violente !

Vienne la nuit, sonne l'heure,
Les jours s'en vont, je demeure.

Passent les jours et passent les semaines,
Ni temps passé, ni les amours reviennent ;
Sous le pont Mirabeau coule la Seine.

Vienne la nuit, sonne l'heure,
Les jours s'en vont, je demeure.
(Texte extrait du *Dossiers d'Alcools*, p. 90)

Annexe 2

LE PONT MIRABEAU

Sous le pont Mirabeau coule la Seine
Et nos amours
Faut-il qu'il m'en souviene
La joie venait toujours après la peine

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Les mains dans les mains restons face à face

Tandis que sous

Le pont de nos bras passe

Des éternels regards l'onde si lasse

Vienne la nuit sonne l'heure

Les jours s'en vont je demeure

L'amour s'en va comme cette eau courante

L'amour s'en va

Comme la vie est lente

Et comme l'Espérance est violente

Vienne la nuit sonne l'heure

Les jours s'en vont je demeure

Passent les jours et passent les semaines

Ni temps passé

Ni les amours reviennent

Sous le pont Mirabeau coule la Seine

Vienne la nuit sonne l'heure

Les jours s'en vont je demeure

(Texte extrait de *Alcools, Poésie*/Gallimard, 1992, pp.15-16)

Bibliographie

Apollinaire, Guillaume, « La Phalange N° 19, janvier 1908 », in *Apollinaire, Œuvres en prose complètes II*, Paris, Editions Gallimard, (1911)

_____, *Alcools*, Poésie/Gallimard, (1992)

Cornulier, Benoît de, *Théorie du vers*, Paris, Éditions du Seuil, (1982)

Décodin, Michel, *Le Dossier d'Alcools*, Genève, Librairie Droz, (1971)

Dessons, Gérard, « Prose, prosaïque, prosaïsme », *Semen n°16*, Presses Universitaires Franc-Comtoises, (2002)

Jacob, Max, *Correspondance I : Quimper-Paris : 1876-1921*, Paris, Editions. de Paris, (1953)

Meschonnic, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, (1982)

Tynianov, Iouri, *Le vers lui-même*, Paris, UGE, « 10/18 » (N° 1115), (1977)

Sitographie

Scepi, Henri, Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III, « « Un lyrisme neuf » : le cas des « Fiançailles » dans Alcools d'Apollinaire », *Fabula / Les colloques*, Problèmes d'Alcools, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1692.php>