



HAL
open science

Les mémoires du poème et "Le Pont Mirabeau"

Dominique Ducard

► **To cite this version:**

Dominique Ducard. Les mémoires du poème et "Le Pont Mirabeau". Texte : revue de critique et de théorie littéraire, 1999, 25/26, mnémotechnologies texte et mémoire, pp.69-85. hal-04227529

HAL Id: hal-04227529

<https://hal.u-pec.fr/hal-04227529v1>

Submitted on 3 Oct 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

LES MÉMOIRES DU POÈME ET « LE PONT MIRABEAU »

Dominique DUCARD

SI l'*Encyclopédie* dirigée par Diderot et D'Alembert subordonne, dans le tableau de la connaissance humaine, la poésie à la faculté d'Imagination, qui imite et contrefait, attribuant l'histoire à la Mémoire, qui dénombre et ordonne, la tradition hésiodique fait des Muses à la « voix d'ambroisie », qui soufflent la parole inspirée au poète et dont le chant est « source d'oubli des maux », les filles de Zeus et de Mnémosyne. Entre imagination et imitation, invention et tradition, le texte est lieu de mémoire ; comme les Muses, il dit « *ce qui est, ce qui sera comme ce qui était* »¹. La critique textuelle de notre fin de siècle a appréhendé le texte comme un volume, cherchant à le déplier, à le traverser, à en parcourir toutes les dimensions pour mieux en saisir la complexité et le dynamisme. La notion d'intertextualité apparaît comme une figure exemplaire de ce que l'on peut considérer comme une historisation de la forme même du texte. Introduite en France par Julia Kristeva, lectrice de Bakhtine, cette notion a peu à peu connu le destin d'un concept polyvalent. Ainsi le texte du roman médiéval *Jehan de Saintré* est analysé par J. Kristeva, dans les années 1970, selon une méthodologie transformationnelle inspirée des linguistiques du même nom (Chomsky, Šaumjan), comme le résultat d'une interaction productive entre les codes et les discours de la culture².

1 HÉSIODE, *Théogonie : la naissance des dieux*, édition bilingue (Paris, Rivage poche / Petite bibliothèque, 1993).

2 Julia KRISTEVA, *Le Texte du roman : approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle* (Paris, The Hague, Mouton, 1970). Notamment le chapitre 5, « L'Intertextualité ». On peut signaler ce que J. Kristeva a récemment rappelé à propos du succès remporté par la notion aux États-Unis : « *Issue de ma lecture de Bakhtine, cette notion invite à lire le texte littéraire comme un croisement d'autres textes. On l'a souvent entendue dans une perspective formaliste ou structuraliste, comme un appel de citations ou une variante de l'ancienne critique des sources. Pour moi, il s'agit avant tout d'introduire l'histoire dans le structuralisme [...] en même temps, en faisant apparaître combien le dedans*

Paul Zumthor, plus tard, a insisté sur ce qui liait étroitement cette intertextualité à la transmission orale des textes dans la société médiévale³. Il évoque le « *feuilletage dense* » de la poésie et la constitution de « *réseaux discursifs et mémoriels* » ; il nous rappelle les exemples « *innombrables de fragments discursifs voyageant dans l'espace et le temps, et s'immisçant dans les configurations les plus dissemblables* ». Nous retiendrons avec lui l'idée d'une *mouvance* des textes, accentuée dans les conditions d'une littérature de l'oralité. « *L'ensemble de notre vieille poésie* », dit encore Zumthor, « *apparaît, dans cette perspective, comme un enchevêtrement de textes dont chacun revendique à peine son autonomie. [...] Dans chaque texte se répercute l'écho de tous les autres textes du même genre... sinon, par figure contrastive ou parodique (et parfois sans dessein déterminable), l'écho de tous les textes possibles.* »⁴. Peu de temps auparavant, Gérard Genette avait proposé une clarification conceptuelle, à sa manière, de ce qu'il appelle la transtextualité et avait distingué, entre les divers modes de relation entre textes : l'intertextualité, la paratextualité, l'hypertextualité, la métatextualité et l'architextualité⁵. De nombreux travaux ont, depuis, remis la notion à l'épreuve mais nous nous souviendrons surtout de la magistrale synthèse de Roland Barthes qui, en soulignant les principales idées avancées par les théories de l'époque, présentait une image renouvelée du texte et, incidemment mais essentiellement, retrouvait l'étymologie du mot :

[...] c'est un *tissu*, [*affirme-t-il*] ; mais alors que précédemment la critique mettait unanimement l'accent sur le « *tissu* » fini (le texte étant un « *voile* » derrière lequel il fallait aller chercher la vérité, le message réel, bref le *sens*), la théorie actuelle du texte se détourne du texte-voile et cherche à percevoir le tissu dans sa texture, dans l'entrelacs des codes, des formules, des signifiants, au sein duquel le sujet se place et se défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans sa toile. L'amateur de néologismes pourrait donc définir la théorie du texte comme une « *hyphologie* » (*hyphos*, c'est le tissu, le voile et la toile d'araignée).⁶

du texte est redevable à son dehors, l'interprétation découvre l'inauthenticité du sujet de l'écriture [...]. » (« *Europhilie-europhobie* », *L'Avenir d'une révolte* [Paris, Calman-Lévy, 1998], pp. 91-2).

3 Voir Paul ZUMTHOR, *La Poésie et la voix dans la civilisation médiévale. Essais et conférences*, Collège de France (Paris, PUF, 1984).

4 *Ibid.*, p. 112.

5 Gérard GENETTE, *Palimpseste* (Paris, Éditions du Seuil, 1982).

6 Roland BARTHES, « *Texte (théorie du)* », *Encyclop'dia Universalis* (1998).

Nous nous garderons bien du piège ici tendu de la toile pour faire « l'hyphologue ». Seule la métaphore du tissage de la toile d'araignée, qui est comme on le sait un processus complexe faisant intervenir des échafaudages en spirale, nous intéressera pour tirer quelques fils à la toile-mémoire du poème.

Pourquoi plus particulièrement le poème ? La relation entre la forme poétique et les formes de mémoire, notamment telles qu'elles étaient transmises par les arts de mémoire, avait été signalée par P. Zumthor : « *Le caractère intentionnel du vers et la valorisation qu'il implique de certaines mesures du langage au détriment de toutes les autres, n'est pas — dans son ordre propre, celui du dire —, sans analogie avec la pratique des arts de mémoire.* »⁷. Jacques Roubaud y voit plus qu'une analogie puisque, selon sa conception de la poésie, la forme poétique est intrinsèquement liée à la mémoire et, historiquement, aux théories et aux techniques de la mémoire. « *Le trait de mémorabilité de la poésie* », affirme-t-il, « *particulièrement quand elle est inscrite dans une forme elle-même mémorable par son organisation, est un fait universel.* »⁸. Nous voudrions donc reprendre l'idée d'une mémoire du poème, accompagné en cela par quelques indications de lecture du poème d'Apollinaire « Le Pont Mirabeau », en distinguant, pour les besoins de l'analyse, trois mémoires du texte. Il ne s'agira donc pas de topique ou de thématique mais plutôt d'une topologie sommaire des lieux de mémoire qui constituent le poème en tant qu'il est avant tout une forme⁹.

1. la mémoire généalogique

À propos de la publication d'*Alcools* en 1913 et de la réception de la critique littéraire, Michel Décaudin¹⁰ mentionne le propos de Henri Martineau pour qui Apollinaire est un « *passionnant brocanteur* ». Considéré comme

7 *Op. cit.*, p. 106.

8 Jacques ROUBAUD, *Poésie. Mémoire. Lecture* (Paris-Tübingen, Le Divan, Édition Isele, 1998), p. 9. Les hypothèses de J. Roubaud sont aussi exposées dans *L'Invention du fils de Leoprepes : poésie et mémoire* (Saulxures, Circé, 1993).

9 Pour les poèmes d'Apollinaire nous nous référons, sauf indication contraire, à l'édition des *Œuvres poétiques* établie par Marcel ADÉMA et Michel DÉCAUDIN (Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965).

10 Michel DÉCAUDIN, *Le Dossier d'« Alcools »* (Genève, Librairie Droz, Paris, Librairie Minard, 1971).

un collectionneur de vers ou d'images, le poète moderniste était ainsi affublé par certains de ses contemporains d'une érudition et d'un don d'imitation faisant oublier son invention formelle et l'innovation de certaines de ses propositions poétiques. Ainsi, nous dit M. Décaudin, « [...] *poésie livresque, jeu intellectuel, bric-à-brac de brocanteur : la réputation d'érudit que s'était faite Apollinaire a pesé sur le jugement de ceux de ses contemporains qui n'ont vu dans Alcools qu'échos, réminiscences, application de formules.* »¹¹. Le commentateur rectifie d'emblée ce reproche ancien pour pointer la méconnaissance d'un processus de création qui repose sur une mémoire que nous dirions, avec les psychologues, assimilatrice. « *Nous savons aussi* », fait-il ainsi remarquer, « *combien une image, un rythme qui chantent dans sa mémoire peuvent s'imposer à lui dans le mouvement même de la création.* »¹². On cite les influences reconnues, par les traces laissées dans certains textes, de Baudelaire, Verlaine et Hugo. La poésie de Villon apparaît comme un modèle en versification (l'octosyllabe) et en composition (juxtaposition et imbrication).

Un fait remarquable a été noté par Marie-Jeanne Durry¹³ puis par Michel Décaudin concernant l'écriture du poème d'Apollinaire : dans un article de 1947, Mario Roques avait rapproché le poème d'une « chanson de toile » (non pas d'araignée mais la métaphore persiste) du début du XII^{ème} siècle, qu'Apollinaire aurait vraisemblablement lue dans la *Chrestomanie du Moyen-Âge* de G. Paris. Nous avons pu lire cette chanson dans l'édition de 1970 de cette même *Chrestomanie*¹⁴. Ouvrant la partie consacrée à la poésie lyrique, la chanson en question est présentée comme un « spécimen » de ces « chansons d'histoire » appartenant au genre lyrique. Nommées « chansons d'histoire » à cause de leur caractère narratif ou « chansons de toile » du fait que les femmes les chantaient en travaillant, ce sont, nous dit G. Paris, « des chansons de peu d'étendue, qui nous exposent en

11 *Ibid.*, p. 52. Jugement que nous trouvons dans le texte de Philippe Soupault sur Apollinaire, qui ouvre le livre de Michel Décaudin *Apollinaire* (Paris, Librairie Séguier / Vagabondages, 1986) : « *Il est hors de doute, déclare-t-il, que son érudition (affectée ou véritable, nul ne peut en juger) l'a pourtant gêné ; il n'en est pas moins vrai qu'il fut celui qui offrit aux jeunes poètes de son temps l'occasion d'aller plus vite et plus loin comme il l'avait si ardemment souhaité et réclamé.* » (pp. 11-2). Soupault évoque par ailleurs le réel intérêt d'Apollinaire pour la brocante : « *Toutes ces vieilleseries, ces déchets l'amusaient comme les jouets amusent les enfants. Le poète était curieux des destinées.* » (p. 8).

12 *Ibid.*, p. 52.

13 Marie-Jeanne DURRY, *Guillaume Apollinaire, « Alcools »* (Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1956 [t. 1], 1964 [t. 2 et 3]).

14 *Chrestomanie du Moyen-Âge* (Paris, Classiques Hachette, 1970), pp. 278-80.

un petit tableau une aventure ou souvent une simple situation d'amour »¹⁵. Composées en décasyllabes ou octosyllabes assonants, elles comprennent quelques strophes de quatre à huit vers et un refrain. La nôtre, à laquelle on donne le titre de « Gaiete et Orior », raconte que les deux sœurs germaines Gaiete et Orior (Gayette et Oriour dans l'adaptation en français moderne qui accompagne le texte original) s'en vont, la semaine finie, se baigner main dans la main à la fontaine. Passe le jeune Gérard, revenant d'un exercice d'armes, qui choisit et étreint dans ses bras Gaiete. Orior est congédiée et s'en retourne, triste et éplorée de repartir sans sa sœur. La chanson est formée de quatre strophes de trois décasyllabes, suivie chacune d'un refrain de deux vers où l'on peut compter sept syllabes. Les éléments figuratifs communs ou analogues au poème d'Apollinaire apparaissent avec évidence : l'élection d'amour et l'abandon, l'union et la séparation, le mouvement et le passage face à ceux qui restent ensemble, le paysage de l'eau, du vent et des arbres ondulant, dont la permanence est signifiée par le refrain, l'arche des mains et des amants qui s'embrassent. Que nous retrouvions ici la tradition du lyrisme sentimental dont on a fait l'une des caractéristiques du poète du désamour et de la mélancolie tient à la topique des thèmes et des motifs. Le propre d'Apollinaire est de s'être identifié à la figure du *souvenir*, cette image de ce qui est, dans le même temps, le mémorable du passé, le présent de la réminiscence et le toujours évocable. C'est en s'unissant avec un(e) disparu(e), clame le poète, que l'on pourra retenir l'éternité :

*Car y a-t-il rien qui vous élève
Comme d'avoir aimé un mort ou une morte
On devient si pur qu'on en arrive
Dans les glaciers de la mémoire
A se confondre avec le souvenir*¹⁶

Notre intention n'est pas de développer ici ce que la poésie d'Apollinaire doit à ce que Freud nomme « l'investissement de l'objet (perdu) en nostalgie » mais d'assurer la filature de ces « *intertextes* » qui sont la trame du texte, des *souvenirs* de textes lus ou entendus, notés ou appris. Remarquons au passage un rapprochement inattendu, suite à nos sauts de lecture, entre

15 Extrait d'une citation de *La Littérature française du Moyen-Âge* reprise en introduction au seul exemple donné de ce genre dans la *Chrestomathie du Moyen-Âge*, p. 278.

16 « La Maison des morts » in *Alcools*.

une strophe de « La Maison des morts », cité ci-dessus, avec la présentation de la poésie lyrique dans la *Chrestomanie* :

<p>« Les plus anciens monuments de notre poésie lyrique ne remontent pas au-delà du XII^{ème} siècle ; ce sont les <i>chansons d'histoire</i>, dont on trouvera plus loin un spécimen. Il est pourtant certain qu'avant cette époque il a existé de nombreux chants de danse, ayant la fraîcheur et la grâce inimitables des productions populaires les plus spontanées ; mais quelques refrains seulement nous en sont parvenus, incorporés dans des pièces de l'époque suivante. » (<i>Chrestomanie</i>, p. 277)</p>	<p>« Des enfants De ce monde ou bien de l'autre Chantaient de ces rondes Aux paroles absurdes et lyriques Qui sans doute sont les restes Des plus anciens monuments poétiques De l'humanité » (« La Maison des morts », <i>Alcools</i>)</p>
--	---

Revenons maintenant à des rapports mieux assurés. La chanson de toile donne donc sa structure à la première version du « Pont Mirabeau »¹⁷ : 4 strophes de décasyllabes, pour beaucoup animés d'un mouvement rythmo-mélodique en 4 / 6 ou 6 / 4 et un distique d'heptasyllabes en refrain. La rime qui organise, à l'exception du dernier vers, les deux premières strophes de la chanson (semaine // germaines // fontaine ; quintaine // fontaine // streinte) est celle sur laquelle repose la première et la quatrième strophe du « Pont Mirabeau » (Seine // souviene // peine ; semaine // reviennent // Seine) et dont l'effet de retour est renforcé par la reprise en boucle du vers 1 et du vers 18 ainsi que par certaines homographies et l'allitération (en S) interne aux mots placés à la rime. Plus subtile est le mimétisme du refrain du poème d'Apollinaire au regard de son prototype, que nous citons tous deux en indiquant, sans signaler toutefois pour plus de lisibilité ce qui relève de la proximité de phonèmes distincts partageant certains traits acoustiques (o / eu ; ou / on ; v / f), les éléments phoniques et graphiques qui sont des indicateurs de la fonction de *patron formel* de la chanson médiévale. Ajoutons que la dissémination de certains de ces

17 Il s'agit de la version parue dans *Les Soirées de Paris* n°1 de février 1912 et présentée dans *Le Dossier d'Alcools*.

matériaux dans le poème nous invite à supposer la présence sous-jacente d'une matrice signifiante ou encore d'une sorte de partition, entre son et sens : « *Un air qu'on ne peut définir // Hésite entre son et pensée // Entre avenir et souvenir* » («*Vitam impendere amori* »).

«*Vente l'ore et li raim crollent* «*Vienne la nuit, sonne l'heure,*
 Qui s'entraiment soef dorment ! » Les jours s'en vont, je demeure. »
 (vers traduits comme suit :

«*La brise souffle et les branches se
 balancent: que ceux qui s'aiment
 dorment en paix !* »)

Nous avons là un phénomène singulier que M. Décaudin nous décrit comme un trait de l'expérience créatrice d'Apollinaire : « *Ouvert à toutes les sollicitations de la vie et de la culture, écho sonore captant les acousmates pour en faire des poèmes, Apollinaire vibre aux émotions que lui apporte le monde comme à celles que procure la lecture ; les unes et les autres s'unissent dans sa conscience en une seule expérience qui sera la matière de l'œuvre.* »¹⁸. Il est plaisant de rappeler que l'« *acousmatique* » était le nom donné à un disciple de Pythagore qui écoutait les leçons de celui-ci, caché derrière un rideau, sans voir son maître. Le maître en l'occurrence est, par un jeu de mot opportun, le mètre du vers, tout proche. La musicalité de la chanson semble bien également acousmatique au sens où, dans son emploi adjectival, le terme qualifie un son entendu sans que l'on puisse en voir la cause. L'hermétisme que l'on attribue à certains poèmes d'*Alcools* tient en partie à un jeu de citations et d'allusions implicites, à l'altération-transformation d'autres textes. « *Le traitement de l'intertexte* », confirme ainsi D. Alexandre, « *révèle une des qualités essentielles de l'écriture d'Apollinaire : la suppression des éléments référentiels et le recours à une rhétorique complexe dissimulant le texte original et rendant hermétique le poème présent.* »¹⁹. Par procédé, oubli ou refoulement, la mémoire du poème est occulte.

L'autre réminiscence souvent signalée est celle des vers du *Testament* de Villon, que le poète, selon M. Décaudin, devait se répéter lors des cinq jours d'incarcération qu'il dut subir en septembre 1911, suite à l'accusation de complicité de vol dans l'affaire des statuettes volées au Louvre par son ami et secrétaire occasionnel Géry Piéret. Le vers habituellement cité est

18 *Op. cit.*, p. 55.

19 Didier ALEXANDRE, *Guillaume Apollinaire. Alcools*, (Paris, PUF, coll. « Études littéraires », 1994), p. 41.

le vers 177 « *allé s'en est, je demeure* » ; on pourrait lui ajouter le vers 201 « *mes jours s'en sont allez errant* ». Ajoutons seulement à ce dossier — fort mince — le fait que Villon se trouve être le poète qui précède immédiatement, avec des extraits du *Testament*, notre chanson de toile dans la *Chrestomanie*. Dans une lettre à André Breton, Apollinaire reconnaît des lectures en tout genre, dont celles de Racine, La Fontaine et Villon, « *par fragments ou entiers* ». « *Les anthologies de classes* », précise-t-il, « *y jouent un grand rôle [...]* »²⁰. La *Chrestomanie du Moyen-Âge* fut l'une de ces anthologies, tout à fois répertoire de formes, analogues en cela à un *Gradus ad Parnassum*²¹, et florilège de pensées.

Cette mémoire particulière du poème, dont nous avons repéré quelques indices, sera dite *généalogique*. Nous pourrions aussi la nommer archéologique mais l'étymologie de généalogie nous rappelle qu'il s'agit de dire ou de désigner (*legein*) un engendrement, un genre, une génération, une famille (*genea*). Tout écrivain s'est constitué sa propre généalogie culturelle, un patrimoine de références sélectives qui établit une filiation historique et subjective. Nous situant, pour cette réflexion sur « *texte et mémoire* », dans une perspective sémiologique d'attention aux formes, nous éviterons de parler d'influences ou d'inspiration. Tout texte s'inscrit dans une histoire des genres et des formes de discours, tout texte réitère ou déplace des normes ou des régularités, des lois ou des principes. Tout texte se souvient du texte qu'il est dans la mémoire des textes où il a sa place et qu'il contient en même temps. Cette mémoire est d'autant plus rigide que la forme est fixe. C'est ce qui permet à Jacques Roubaud d'énoncer la maxime suivante : « *Vie antérieure — Tout sonnet est mémorable parce que sa forme contient sa propre mémoire. Tout sonnet rappelle tout sonnet antérieur, par répétition de la forme.* »²². Dans une moindre mesure, « *Le Pont Mirabeau* », par métamorphose (plus exactement métamorphose), se souvient de la chanson de toile qu'il était et qu'il est encore, de loin.

20 Lettre à André Breton du 14 février 1916, cité par D. Alexandre in *op. cit.*, p. 36.

21 Littéralement « *chemin pour monter au Parnasse, lieu de séjour des Muses* », le *Gradus ad Parnassum* désigne ces ouvrages, en forme de dictionnaires, qui sont autant de manuels d'exercices de versification et de composition littéraire que des recueils de « *lieux communs* », de procédés poétiques et de tournures mis à la disposition des collégiens ou des littérateurs.

22 Jacques ROUBAUD, *Poésie. Mémoire. Lecture*, Les Conférences du divan (Eggingen, Éditions Isele, 1998), p. 8.

2. la mémoire génétique

Commençons par justifier l'appellation que nous donnons à une deuxième espèce de mémoire textuelle avec deux formulations, tirées d'un article de synthèse²³, définissant les enjeux de ce qu'est aujourd'hui la critique dite génétique : « *La critique génétique s'est donnée pour objet cette dimension temporelle du devenir-texte, en posant pour hypothèse que L'ŒUVRE, DANS SA PERFECTION FINALE, RESTE L'EFFET DE SES MÉTAMORPHOSES ET CONTIENT LA MÉMOIRE DE SA PROPRE GENÈSE.* » Ou encore :

Les documents de genèse attestent plutôt le bien-fondé de cette pluralité interprétative qu'appelait de ses vœux la théorie de la «production du sens», tout comme ils étayent les recherches sur l'intertextualité, mais en montrant que CES EFFETS DE SIGNIFICATION SONT CLAIREMENT PERCEPTIBLES DANS LE TRAVAIL DE L'ÉCRITURE ET QU'ILS CONSERVENT DANS LA STRUCTURE FINALE DU TEXTE LA MÉMOIRE TENACE DES LIENS QUI LES RENDAIENT STRUCTURANTS PARCE QUE GÉNÉTIQUEMENT SOLIDAIRES.

Nous limiterons la mémoire *génétique* à l'histoire des textes sur le court terme, relativement au long terme de la mémoire généalogique. Il s'agira donc de la «petite» histoire des transformations du matériau textuel, suite plus ou moins complexe de procédures empiriques (suppressions, ajouts, déplacements, remplacements) qui sont la trace d'un processus d'élaboration fait de choix conscients ou de calculs inconscients et que le produit final, là encore, tend à nous faire oublier²⁴. Un autre fait concernant «Le Pont Mirabeau» nous servira d'indicateur.

La décision d'Apollinaire de supprimer systématiquement tous les signes de ponctuation est annoncée dans une première publication du poème «Vendémiaire», non ponctué, dans le n° 1 de février 1912 des *Soirées de Paris*. En novembre de cette même année, le poème «Marie» avait paru, dans cette revue, avec la ponctuation. Dans la dernière livraison de *Vers et Prose* de 1912, ce dernier poème, comme d'autres, n'est pas ponctué. Dans les premières épreuves d'*Alcools* des éditions du Mercure

23 P.-M. de BIASI, « Critique génétique », *Encyclop'dia Universalis* (1998).

24 Le cas de Ponge, faisant de l'histoire visible de ces transformations l'œuvre elle-même, est un cas particulier.

de France, données par la suite à Sonia et Robert Delaunay et dont quelques feuilles sont reproduites à la fin de l'édition de Tristan Tzara en 1953²⁵, toutes les marques de ponctuation sont raturées. L'intervention du poète est visible dans la copie que nous en avons pour «Le Pont Mirabeau ». Cette intervention n'est pas la seule qui va modifier la configuration du poème. La version de l'épreuve se présente selon la structure, comme nous l'avons dit, de la chanson de toile : trois strophes de trois décasyllabes suivie chacune du refrain composé de deux heptasyllabes. Chaque tercet est construit sur une rime unique, féminine, comme l'est celle du refrain. Sur l'épreuve l'auteur réclame un blanc typographique entre chaque strophe et le refrain. L'espace mettra ainsi en évidence l'organisation en tercets et distiques et viendra scander d'un vide et d'un silence le retour du temps qui passe sur l'immobilité du «je ». Apollinaire n'a pas encore coupé les seconds décasyllabes de chaque strophe en deux vers de quatre et six syllabes. Avec la division de ces vers effectuée dans la version définitive, la disposition spatiale sur la page donne au poème une silhouette plus échanquée et plus allongée ; le poème gagne en verticalité : il tire en longueur. La nouvelle découpe redistribue le nombre des syllabes des unités de versification. Le système des vers en 10 / 10 / 10 // 7 / 7 est remplacé par un système en 10 / 4 / 6 / 10 // 7 / 7. Le regroupement des unités d'accentuation en « *mots phonologiques* », selon le nom que J.-C. Milner et A. Regnault donnent aux groupes accentuels²⁶, respectent les groupes sémantico-syntaxiques. La séparation met en évidence un mot accentué et significatif : « *Et nos amours* », « *l'amour s'en va* », « *ni le temps passé* » (même si la corrélation en « ni [...] ni [...] » est ici suspendue ; en fait la jonction est attendue... de l'autre côté), à l'exception de la seconde strophe où nous avons « *tandis que sous* » rejetant la suite au vers suivant mais soulignant du même coup la figure spatiale de l'enjambement qui s'imagine comme le pont des bras tout en marquant par une pause que le mouvement un temps interrompu se poursuit infiniment. Le schéma des rimes se trouve affecté, puisque apparaît une non-rime, par trois fois vocalique (sous ; va ; passé).

La suppression des marques graphiques de ponctuation a surpris les contemporains et a été diversement appréciée. On a invoqué des précédents (Mallarmé, Rouault), l'esprit moderne des futuristes ou le génie

25 Édition pour le Club du meilleur livre.

26 Jean-Claude MILNER, Alain REGNAULT, *Dire le vers* (Paris, Éditions du Seuil, Paris, 1987).

propre d'un poète audacieux. Des gloses plus récentes ont insisté, à partir de cette absence de recours aux fonctions démarcative (découpage sémantique et syntaxique non signalé par l'écrit) et distinctive (disparition des indices visibles de la modalité interrogative dans le vers 3 et de la modalité exclamative dans le vers 13) des signes de ponctuation, sur l'ambiguïté ainsi créée et l'indétermination de certains rapports grammaticaux, notamment l'ambivalence du « *comme* », entre comparatif et intensif, dans le changement de « *l'amour s'en va ; comme la vie est lente // et comme l'Espérance est violente !* » en « *l'amour s'en va comme la vie est lente // et comme l'Espérance est violente* » (v. 12 et 13). Nous pouvons aussi considérer que nous obtenons, avec cette soustraction, un supplément de ponctuation prosodique, une mise en relief de la grammaire de l'oralité. Le geste inaugural d'Apollinaire serait un appel à la vocalité de toute poésie. La justification apportée par le poète dans une lettre à Henri Martineau va dans ce sens : « *Pour ce qui concerne la ponctuation* », déclare-t-il, « *je ne l'ai supprimée que par ce 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. Mes vers ont presque tous été publiés sur le brouillon même.* »²⁷. « *La langue parlée* », affirme-t-il ailleurs, « *doit passer avant la langue écrite.* »²⁸. De fait, la métamorphose du texte, du brouillon à l'impression finale, n'est que l'émergence d'une structure qui est déjà présente à l'origine, latente. Le dessin nouveau se découvre dans l'ancien, qui possédait en puissance la réalisation dernière. Le poème, tel quel, efface les traces de sa naissance. L'histoire de sa conception peut être reconstituée par le critique généticien. Le lecteur, à commencer par le poète qui est son premier lecteur, ravive la mémoire *organique* du poème.

3. la mémoire organique

Dans sa lettre à H. Martineau, Apollinaire poursuit ainsi les lignes précédemment citées : « *Je compose généralement en marchant et en chantant sur deux ou trois airs qui me sont venus naturellement et qu'un de mes amis a notés. La ponctuation courante ne s'appliquerait point à de telles chansons.* » Ces airs

27 Cité par M. DÉCAUDIN, *Le Dossier d'«Alcools»*, p. 41.

28 *Paris-Journal* du 2 février 1910, à propos du livre de Jean d'Albrey, *L'Orthographe et l'étymologie*, cité par M. Décaudin, *op. cit.*, p. 41.

semblent perdus, à une exception près, mais leur existence ne fait aucun doute²⁹. Selon André Rouveyre, interrogé par André Spire, « [...] *c'étaient des notes assez imprécises, manière de rythme plutôt* ». « *Il semble bien* », ajoute-t-il, « *que ce n'était pour quiconque en dehors de lui que des sortes d'improvisations plus simplement phonétiques que musicales précisément : vraisemblablement une aggravation momentanée de ce que devenaient ensuite ses poèmes lorsqu'il les récitait.* »³⁰. Des séquences rythmiques modulées ou une mélodie murmurée, sans la voix parlée ou chantée, auraient ainsi sinon initié du moins accompagné, comme en sourdine, la composition des poèmes. L'agencement prosodique et phonique des unités d'articulation et de constitution de la forme du texte, ce qui détermine sa ligne musicale et sa matière sonore, relève de cet essai de transposer dans une langue une voix captée de l'intérieur et extériorisée dans la parole, le chant, le poème. La mémoire organique du texte sera donc notamment mémoire du corps, d'un corps psychique de plaisir et de souffrance. Nous savons que « *Le Pont Mirabeau* », avec « *Marie* », « *Cors de chasse* » et « *Zone* » sont des « *poèmes de fin d'amour* » qui disent et chantent la plainte de l'éloignement d'avec l'aimée d'alors (Marie Laurencin) et expriment les « *mêmes souvenirs déchirants* »³¹. Revendiquant la présence de la vie dans le texte, contre l'image d'une poésie seulement livresque, Apollinaire affirme : « *Je crois n'avoir point imité, car chacun de mes poèmes est la COMMÉMORATION d'un événement de ma vie et le plus souvent il s'agit de tristesse, mais j'ai des joies aussi que je chante.* »³². L'événement et la vie intérieure seraient par ailleurs associés, pour la création, à quelques formules rythmiques et mélodiques, sortes de comptines obsessionnellement répétées : « *En effet Madeleine* », confie une fois encore Apollinaire, « *je ne compose qu'en chantant. Un*

29 « *Madame Durry* », nous signale M. Décaudin, « *en a relevé un, transmis par Max Jacob à Michel Leiris et reconnu par Picasso.* » (*ibid.*, note 84 de la p. 40). Dans ses commentaires des premières épreuves d'*Alcools*, Tristan Tzara précisait en 1953 : « *De ce chant, toujours le même, Max Jacob connaissait l'air qu'il avait appris à Michel Leiris. Celui-ci me le rappela encore à Rome, dans un restaurant populaire, où, ayant appris qu'un des garçons, ancien berger récemment arrivé de sa montagne natale, composait des vers, quelle ne fut pas notre surprise lorsque, prié de nous les réciter, il se mit à les chanter. Incapable de les dire autrement, ne fournissait-il pas la vivante démonstration que la création poétique populaire est inséparable du chant ?* » (*op. cit.*, p. 21).

30 André SPIRE, *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, cité dans DÉCAUDIN, *op. cit.*, p. 40.

31 Lettre du 30 juillet 1915 à Madeleine Pagès, dans *Tendre comme le souvenir* (Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1952), p. 74.

32 Lettre d'Apollinaire publiée par *Le Divan* en mars 1938, cité par Décaudin, *op. cit.*, p. 46.

musicien a même noté une fois les trois ou quatre airs qui me servent indistinctement et qui sont la MANIFESTATION DU RYTHME DE MON EXISTENCE. »³³.

C'est au monument plus qu'à l'événement que nous intéressons maintenant, à la représentation de l'expérience, aux figures dans lesquelles se traduit le sens, mais la volonté d'Apollinaire de rappeler dans le corps graphique et sonore du texte une voix propre et un chant personnel, ce que l'on appelle parfois un *ton*, est liée au désir de maintenir la mémoire vive de ce dont le texte est tissé. Comme l'énonce P. Zumthor, « [...] *c'est le vers lui-même en tant que parole mesurée, qui signifie la voix vive* »³⁴. Citons encore Tristan Tzara qui, dans son commentaire des premières épreuves d'*Alcools*, place le vers comme forme de langue et figure de la parole entre voix intime et voix proférée :

Et c'est ainsi que sa poésie, en s'imprégnant de la cadence du langage parlé, a recours aux lieux communs, aux locutions proverbiales, à ce qui définit le geste corporel et vocal, à ce qui appuie le sens de la parole et qui est inclus dans son vers et si intimement incorporé à lui qu'il peut se passer de la ponctuation, qui exige même la suppression de la ponctuation pour pouvoir s'affirmer dans sa totalité expressive. C'est le verbe même d'Apollinaire que nous reconnaissons alors dans ses poèmes, cette voix veloutée, grave et persuasive dont les rouleaux phonographiques enregistrés de son vivant nous rendent, avec la monotonie du récitatif, l'inimitable inflexion, la profondeur hiératique et familière.³⁵

La performance enregistrée de sa lecture de trois poèmes d'*Alcools* (« Le Pont Mirabeau », « Marie » et « Le Voyageur ») pour les Archives de la Parole à la Sorbonne le 24 décembre 1913 indique à la fois l'attention de l'artiste à la nouveauté technologique et le retour à une oralité première par la diction. De cette réalisation vocale, M. Décaudin nous dit que « *chaque vers est isolé par un silence, et dit d'un seul souffle, comme chanté sur un air de mélodie* »³⁶; Marie-Jeanne Durry parle d'une « *diction chantée et volontairement assourdie* » et « *d'une sorte de litanie* » où « *les vers coulent l'un dans l'autre, souvent sans arrêt à la rime* »³⁷. Elle mentionne les écarts de la diction par rapport aux règles (liaisons, prononciation ou non

33 Lettre du 3 août 1915 à Madeleine Pagès, *op. cit.*, p. 81.

34 *Op. cit.*, p. 105.

35 *Op. cit.*, p. 11.

36 *Op. cit.*, p. 40.

37 *Op. cit.*, pp. 54-5.

des « e » muets). Michèle Aquien, qui a fait une étude précise de la performance³⁸, retient deux aspects concernant la diction syllabique : modulée, elle est souvent proche de la chanson ancienne (prononciation des « e » de fin de vers, par exemple) ; non modulée elle a des traits de la chanson populaire (avec apocopes et syncopes). Elle remarque également le marquage de la ligne mélodique du vers par l'accentuation insistant du début et de la fin, l'attaque et la rime, ainsi que la mise en relief des récurrences phoniques, de la continuité sonore de la matière verbale. Elle confirme l'observation de M.-J. Durry dans la reconnaissance de séquences tenues comme un trait, dites d'un seul souffle. Le décalage entre la métrique du texte et la diction effective ainsi que l'amour du poète pour la chanson populaire, le plaisir de faire des vers ou de les évoquer de mémoire en les chantant³⁹ conduit M. Aquien à concevoir que le poème se situe entre la structure et « *une oreille intérieure peut-être plus psychique, plus liée à une satisfaction plus profonde, et qui est de l'ordre de la chanson* »⁴⁰. Notons en passant — ne serait-ce qu'à titre d'exemple de l'interférence des trois mémoires distinguées dans l'analyse et qui, au total, n'en font qu'une — que la chanson « Gaiete et Orior » était reproduite dans Le Chansonnier français de Saint-Germain-des-Près, édité en 1892. Apollinaire fréquentait-il ce chansonnier ? Toujours est-il que la mémoire organique plonge naturellement dans la mémoire généalogique.

Nous pouvons aussi, sur la question de l'oralité et de la voix, utiliser les distinctions que fait P. Zumthor, dans l'histoire des sociétés, entre une *oralité primaire*, en l'absence de toute forme écrite de la langue, où domine vocalité et gestualité, une *oralité mixte* lorsque se côtoient, dans une relation conflictuelle, oral et écrit et une *oralité seconde*, dans les cultures de l'écrit où la voix et l'oralité doivent se recomposer contre l'écriture. Dans cette perspective, nous pouvons dire que le poème est une reconquête de l'oralité dans l'écrit tout comme il cherche à retrouver une voix perdue⁴¹. Nous pouvons tout autant nous référer à l'hypothèse de J.

38 Michèle AQUIEN, « La Voix d'Apollinaire », *Poétique*, n° 111, sept. 1997, pp. 289-306.

39 « *Mais dans Alcools* », dit Apollinaire, « *c'est peut-être " Vendémaire " que je préfère, et j'aime aussi " Le voyageur " , d'ailleurs j'aime beaucoup mes vers, je les fais en chantant et je me chante souvent le peu que je me rappelle [...]* » (Lettre du 30 juillet 1915 à Madeleine Pagès in *op. cit.*, p. 74).

40 *Ibid.*, p. 305.

41 Nous renvoyons à ce sujet à notre article, « Le Chant perdu de la langue : voix et écriture poétique » in *L'Esprit des voix : études sur la fonction vocale* (Grenoble, La Pensée sauvage éditeur, 1990), pp. 181-98.

Roubaud des quatre états du poème⁴² : deux formes externes, écrite et orale, qui sont la *partition* du poème et qui donnent lieu à des performances variables (la critique génétique s'occupe jusqu'à présent uniquement des performances écrites) et deux formes internes : l'une dite « éQrite » (page mentale), l'autre dite « aurale » (audition intérieure). Ces formes sont conflictuelles. Les unes sont communicables (proférée-entendue ou écrite-lisible), les autres sont purement mentales, « *essentiellement incommunicables d'une tête à l'autre, elles sont toujours en mouvement dans les mémoires : mouvements d'images, de pensées, de gestes* ». « *La définition d'un poème par un quatuor de formes* » dit J. Roubaud, « *inclut le lecteur-auditeur* », dont, répétons-le, le poète lui-même, premier lecteur-auditeur, passeur de l'interne à l'externe. Ces quatre stases ou moments du texte, plus ou moins stabilisés, constituent la mémoire organique. Autrement dit la mémoire du texte a besoin, pour que le poème existe pleinement, des lecteurs-auditeurs pour lire et entendre, apprendre et incorporer, communiquer et transmettre. Nous savons que pour J. Roubaud, défendant la thèse de la poésie comme mémoire par la langue et mémoire de la langue, la tradition poétique assure la permanence, dans le changement historique, des formes de langue et que « *[l]a poésie parle la langue et dans la langue par le nombre et le rythme* »⁴³. La mémoire organique est ainsi garante de la mémoire génétique et de la mémoire généalogique.

Le terme *organique* a été choisi pour une raison simple : le poème tient tout entier dans la mémoire de celui qui le lit, le dit, l'entend, l'évoque de la première ligne à la dernière. De plus, l'analyse qui se plaît à en souligner l'architecture, la solidarité des constructions, à tous les niveaux de la composition, les rapports subtils, par analogie ou contraste, cherche à démontrer « l'organicité » du texte. Celle-ci nous évoque encore, sans organicisme, la métaphore de la toile et du tissu. Que faire, avec cette dissociation méthodique de trois mémoires, du montage interne à l'œuvre de l'écrivain, de la facilité, par exemple, avec laquelle Apollinaire fragmente un texte pour intégrer les morceaux dans d'autres textes déjà écrits ou en cours de réalisation ? Les spécialistes du poète donnent de nombreux exemples de déplacement et de permutation ou de reprise de vers anciens dans de nouveaux poèmes. « *Cette pratique* », dit justement D. Alexandre, « *qui se fonde sur la mémoire des textes, donne au vers ou au groupe de vers, un statut surprenant : il forme une unité signifiante, mobile, susceptible*

42 Voir *Poésie. Mémoire. Lecture*.

43 *Ibid.*, p. 142.

d'être répétée ou transformée, de recevoir divers sens à des époques différentes. »⁴⁴. Interne au corpus de l'œuvre, cette mémoire sera considérée comme organique. Ainsi les deux vers du refrain de notre poème sont tirés d'une ébauche de septembre 1911, période du court séjour en prison, et repris à l'identique (avec l'effacement du « et » surnuméraire) :

Dans une fosse comme un ours
 Chaque matin je me promène
 Tournons, tournons, tournons toujours
 Quand donc finira la semaine
 Quand donc finirons les amours
 Vienne la nuit sonne l'heure
 Les jours s'en vont et je demeure⁴⁵

Le quatrième vers est récupéré dans la dernière strophe de « Marie » où il trouve sa place après deux vers d'une tonalité commune, avec des images du même répertoire et le retour de l'habituelle rime insistante :

Je passais au bord de la Seine
 Un livre ancien sous le bras
 Le fleuve est pareil à ma peine
 Il s'écoule et ne tarit pas
 Quand donc finira la semaine .

Ainsi d'un texte à l'autre les échanges continuent, les fils se croisent, le travail de tissage de la mémoire ne cesse pas.

4. pour mémoire

La notion d'*intertextualité*, ainsi revisitée et explicitement rapportée à différentes dimensions de la mémoire, nous semble prendre une autre consistance à lier le corps, le langage et le texte ou encore l'histoire littéraire et la subjectivité du créateur. S'il fallait géométriser notre métaphore des trois mémoires, faudrait-il que la mémoire organique soit le cercle englobant les autres, de façon concentrique, ou ne conviendrait-il

44 *Op. cit.*, p. 51.

45 Cité dans *Le Dossier d'« Alcools »*, p. 90.

pas plutôt d'adopter la figure du nœud borroméen, attachant indéfectivement les uns aux autres les trois espaces délimités ? La relation est franchement affirmée par Aragon, qui clame le rôle joué par l'imitation dans toute création. « *Pour moi* », déclare-t-il en substance, « *je n'écris jamais un poème qui ne soit la suite de réflexions portant sur chaque point de ce poème, et qui ne tienne compte de tous les poèmes que j'ai précédemment écrits, ni de tous les poèmes que j'ai précédemment lus.* »⁴⁶ : autant de fils de mémoire tissant la toile du poème.

Université de Paris 12

46 « *Arma virumque cano* », préface dans *Les Yeux d'Elsa* (Paris, Éditions Seghers, 1942), p. 13. Aragon poursuit en disant : « *Car j'imité. [...] Tout le monde imite. Tout le monde ne le dit pas.* » Signalant en note quelques-unes de ses « imitations », il ajoute « [...] *j'écris comme ça, et comme ça écrivait Apollinaire qui avait un petit carnet où il notait, lisant Lamartine par exemple, les vers à imiter.* » (p. 14).