

« D’ailleurs, comme je fais mes poèmes en les chantant » Les incantations phonographiques de Guillaume Apollinaire

Michael Roelli*^a et Daniel Roelli^b

^a Université de Lausanne, Faculté des sciences sociales et politiques

^b Fachhochschule Nordwestschweiz, Institut Jazz

*Auteur correspondant. Adresse électronique : michael.roelli@unil.ch

RÉSUMÉ

Cet article révèle à l’aide des enregistrements phonographiques réalisés en 1913 par Guillaume Apollinaire aux Archives de la parole que les vers libres de « Le voyageur » et les hepta-/décasyllabes de « Le Pont Mirabeau » ont un lien de parenté caché avec l’alexandrin. Si personne ne s’en est aperçu jusqu’à présent, c’est sans doute parce que la critique littéraire manque d’outils analytiques et conceptuels pour étudier ces documents sonores. Les précieux enseignements qu’ils renferment sur la genèse des poèmes apollinariens sont ainsi demeurés secrets plus d’un siècle. Intrigués par la régularité avec laquelle le poète a déclamé ses vers, nous nous sommes penchés en musiciens sur ces enregistrements et avons découvert en les transcrivant sur partition que leur structure ne repose pas sur la syllabe, mais sur le temps.

Mots clés : Apollinaire, Archives de la parole, versification, génétique-fiction, spectrologie

Swann n’avait donc pas tort de croire que la phrase de la sonate existât réellement. Certes, humaine à ce point de vue, elle appartenait pourtant à un ordre de créatures surnaturelles et que nous n’avons jamais vues, mais que malgré cela nous reconnaissons avec ravissement quand quelque explorateur de l’invisible arrive à en capter une, à l’amener, du monde divin où il a accès, briller quelques instants au-dessus du nôtre.

Marcel Proust, *Du Côté de chez Swann*

Un spectre hante la poésie française : le spectre de l’alexandrin. À propos des premières infractions faites au vers, Mallarmé écrit que « la réminiscence du vers strict [les] hante et leur confère profit »¹. Or, le vers libre ou ce que le poète appelle le vers « polymorphe » détient selon lui le pouvoir de *conjur*er cet esprit. Comme l’a souligné Derrida, « le mot de *conjur*ation a la chance de faire travailler le sens »² du fait qu’il peut signifier aussi bien l’invocation (en anglais : *conjur*ation) que l’exorcisation (en anglais : *conjure*ment) ; autrement dit, il renvoie à des formules qui tantôt ramènent à la vie, tantôt

¹ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers » (1897), dans *Igitur – Divagations – Un coup de dés*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2003, p. 251, nous soulignons.

² Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 73.

anéantissent ce qui se refuse à expirer. « Cette haute liberté »³ que la poésie a acquise à la fin du XIX^e siècle a ainsi donné droit de vie et de mort sur le vers « strict » — et, en premier lieu, sur l'alexandrin — aux poètes, qui pourront dès lors l'adjurer ou l'exorciser à leur gré⁴. Libéré, ce « mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire » qu'est le vers détermine par ses apparitions et sa « presque disparition vibratoire »⁵ la spectralité de la poésie métrique française : son deuil, sa descendance et son travail — les trois « choses de la chose »⁶ que Derrida retient de la lecture de *La Politique de l'esprit* de Valéry.

Par ailleurs, la conjuration — à entendre cette fois dans son sens politique d'alliance secrète et marginale — des poètes qui ont, à la suite de Baudelaire, contesté l'hégémonie de la « cadence nationale »⁷ en se faisant successivement les chantres du poème en prose⁸, puis du vers libre est aussi et peut-être avant tout un cercle de « fidèles à l'alexandrin »⁹.

Le vers serait en quelque sorte — selon une modalité de présence particulière — l'esprit de la poésie française. *Racine qui genuit Hugo qui genuit Mallarmé...*

Selon Mallarmé, le seul motif d'envisager la « dissolution du nombre officiel » est d'y trouver du plaisir¹⁰. Or, la libération du vers a aussi permis, en affranchissant l'oreille de ce qu'il nomme « un compteur factice », de jouer naïvement de « toutes les combinaisons possibles, entre eux, de douze timbres »¹¹. Un poète a peut-être plus que

³ S. Mallarmé, « Crise de vers », dans *op. cit.*, p. 252.

⁴ Le vers « polymorphe » et le vers « strict » ont pour Mallarmé deux fonctions distinctes. Le premier est l'instrument de l'expression individuelle : « Toute âme est une mélodie, qu'il s'agit de renouer ; et pour cela, sont la flûte ou la viole de chacun. Selon moi jaillit tard une condition vraie ou la possibilité, de s'exprimer non seulement, mais de se moduler, à son gré » (*idem.*) ; tandis que le second est le legs des lettres françaises : « [J]e demeure convaincu que dans les occasions amples on obéira toujours à la tradition solennelle, dont la prépondérance relève du génie classique » (*idem.*).

⁵ *Ibid.*, p. 260 et 259.

⁶ J. Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 25 *sqq.*

⁷ S. Mallarmé, « Crise de vers », dans *op. cit.*, p. 250.

⁸ Voir : Daniel Delas, « On a touché au vers ! Note sur la fonction manifestaire du poème en prose au XIX^e siècle », dans *Littérature*, n° 39, 1980, p. 54-60.

⁹ S. Mallarmé, « Crise de vers », dans *op. cit.*, p. 251. Le dernier vers du très révolutionnaire poème de Rimbaud intitulé : « Qu'est-ce pour nous, mon cœur... » illustre bien — tant sur le plan du contenu que sur celui de la forme — cette situation paradoxale : « Ce n'est rien ! J'y suis ! J'y suis toujours ! ». De prime abord, ce vers compte neuf syllabes. Cependant, une multiplication dérisoire de diérèses permet d'y voir une parodie d'alexandrin. Qu'il serve de modèle ou de contre-modèle — voire, comme dans l'exemple rimbaldien, à la fois de l'un et de l'autre —, ce « grand niais » plane encore sur les poésies fin de siècle et d'avant-garde.

¹⁰ *Ibid.*, p. 251.

¹¹ *Ibid.*, p. 250.

les autres éprouvé cette jouissance nouvelle, cette euphonie *dodécamorphique* qui évoque en le révoquant le « canon hiératique du vers »¹² : Guillaume Apollinaire.

Le présent article, résolument hantologique ou spectrologique, est entièrement consacré à un « mètre-phantôme »¹³ — un fantôme du Maître ? — qui travaille invisiblement deux célèbres poèmes du recueil *Alcools* (« Le voyageur » et « Le Pont Mirabeau »). Son apparition a été heureusement immortalisée, en 1913, grâce au fondateur des Archives de la parole, Ferdinand Brunot, qui a affirmé dans son discours d'inauguration, le 3 juin 1911, pouvoir « raviver [...] les voix des disparus » au moyen du phonographe¹⁴ et retrouver par-delà le silence « la parole au timbre juste, au rythme impeccable, à l'accent pur »¹⁵.

En bref, il s'agit d'une chasse au fantôme qui vise à prouver, à l'aide d'une archive phonographique, que l'esprit d'Alexandre-Victor I^{er}, le « père-vers »¹⁶, s'est furtivement manifesté dans des poèmes dont la forme écrite a occulté l'énigmatique présence.

* ** *

Plusieurs universitaires ont pressenti ce mystère, sans jamais parvenir à l'élucider.

Août 1965, Stavelot, Wallonie : Michel Décaudin organise un colloque lors duquel Margaret Davies apporte, à l'aide des indices que Marie-Jeanne Durry a réunis dix ans plus tôt avec le concours des artistes Max Jacob, Tristan Tzara, Michel Leiris et Pablo Picasso¹⁷, la preuve qu'un « air secret » traverse l'œuvre d'Apollinaire et que ses poèmes sont en réalité des chansons, comme le poète l'a lui-même déclaré à Madeleine Pagès, sa future fiancée, dans une lettre datée du 3 août 1915 : « [J]e ne compose qu'en chantant. Un musicien a même noté une fois les trois ou quatre airs [...] qui sont la manifestation du rythme de mon existence »¹⁸. L'un d'eux a donc pu être exhumé et est parvenu jusqu'à nous grâce au travail des deux enquêtrices.

Cet « air secret », le voilà :

¹² *Ibid.*, p. 249. Nous dérivons le terme *dodécamorphique* du néologisme *dodécamorphe*, qui désigne un vers (ou une mesure) composé librement et strictement – à la fois « polymorphe » et « strict », au sens où l'entend Mallarmé – de douze figures de même nature.

¹³ Cette graphie, empruntée à Derrida (*op. cit.*, p. 207-215), révèle l'ambivalence du fantôme, qui est à la fois phénomène (*phainesthai*) et phantasme (*phantasma*).

¹⁴ La société Pathé a grandement contribué à la diffusion de cet appareil, dont elle a présenté à l'exposition universelle de 1900 un modèle (le « Gaulois ») qui lui a valu le Grand Prix. L'un des deux frères, Émile, a ensuite mécéné les Archives de la parole.

¹⁵ Ferdinand Brunot, « Le Musée de la parole », dans *Paris-Journal*, 21 mars 1910, p. 1.

¹⁶ Barbara Johnson, *Défigurations du langage poétique*, cité dans D. Delas, art. cit., p. 55.

¹⁷ Marie-Jeanne Durry, « Un secret d'Apollinaire », dans *Le Flâneur des Deux Rives*, n° 4, 1954, p. 13-14.

¹⁸ Guillaume Apollinaire, *Lettres à Madeleine* suivi de *Tendre comme le souvenir*, éd. Laurence Campa, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2005, p. 102.

En 1997, Michèle Aquien a pourtant écouté les enregistrements phonographiques de la voix d'Apollinaire, mais elle n'a pas entendu la « petite phrase » ... Pire, la professeure émérite de l'UPEC a brouillé la piste ouverte par Durry et Davies en présentant les anapestes — qu'elle remarque elle aussi — non pas comme un élément structurant, mais comme une exception : « Les deux premiers vers [de « Le voyageur »] sont très scandés, et Apollinaire articule nettement toutes les syllabes dans une sorte de déclamation très rare dans l'enregistrement, et qui en souligne la régularité anapestique »²⁰. Ici, le vers est *premier* : la diction ne peut qu'accentuer — ou ébranler — les fondations textuelles du poème. Aussi n'est-il pas étonnant que la thèse générale de l'article consiste à soutenir qu'il y a un « décalage entre la virtualité métrique et la réalisation vocale du poète »²¹. La démarche d'Aquien a de quoi laisser perplexe... Pourquoi entreprendre une description de la prosodie d'Apollinaire si le chant est toujours *second*, s'il n'est qu'un supplément tout au mieux inutile ?

D'abord le vers, puis le chant — *un* chant.

Et s'il ne fallait pas plutôt prendre Apollinaire au sérieux ? Pourquoi ne pas imaginer que le chant a joué un rôle primordial dans le processus créatif de l'Orphée du XX^e siècle ? S'il ne faut pas se fier trop naïvement aux dires du poète, qui a parfois joué avec la vérité pour mieux accorder ses créations littéraires avec ses idéaux théoriques²², l'article de Davies donne de bonnes raisons d'accorder à la « petite phrase » une réelle profondeur biographique et poétique. La lettre que nous avons mentionnée recoupe de plus des témoignages de proches, qui brossent le portrait d'un homme fasciné par les petites mélodies ambiantes et enclin à de singulières transes musicales ; d'un homme qui, possédé par des airs qu'il a entendus ici ou là, devait se livrer à des exercices poétiques d'exorcisation :

Dans la relation préalable au poème, il s'agit toujours, d'après tous les témoignages, et d'abord celui du poète lui-même, de phrases musicales et de

²⁰ Michèle Aquien, « La Voix d'Apollinaire », dans *Poétique*, n° 111, 1997, p. 298.

²¹ *Ibid.*, p. 294. La jolie expression « virtualité métrique » révèle en fait l'idée phonocentrique sur laquelle repose la conception syllabique de la poésie : comme la syllabe est une unité phonétique, le mètre — quand bien même le vers écrit pourrait seul en donner la mesure — ne se réalise qu'à l'oral.

²² À titre d'exemple, nous pouvons mentionner la controverse à propos de l'origine du poème « La Maison des morts ». Ce texte — dont l'unicité triple pose un problème d'allure théologique — a connu entre 1907 et 1913 trois états et deux titres différents. Publié une première fois dans *Le Soleil* en 1907 sous le titre : « L'Obituaire », il est ensuite découpé en vers libres dans *Vers et Prose*, en 1909, avant de paraître dans *Alcools*, en 1913, sous le titre : « La Maison des morts » ; titre qu'il portait déjà dans une anthologie publiée par Gustave Lanson la même année. Apollinaire, en réponse à une accusation (amicale) de Fernand Divoire, affirme dans une lettre adressée aux « Treize » que ses vers ne sont pas le produit d'un découpage artificiel du conte de 1907 et qu'il existe en réalité une version originelle versifiée. Cette déclaration demeure aujourd'hui sujette à caution. Voir : M. Décaudin, *Le Dossier d'« Alcools »*, Genève, Droz, 1960, p. 117-121.

rythmes très simples, en rapport avec des chansons populaires. André Rouveyre décrit Apollinaire marchant lentement en répétant sans cesse les mêmes mesures d'une chanson populaire qu'il murmure : il répète le premier distique de plus en plus lentement sur un ton de plus en plus monotone et mélancolique, puis arrive l'improvisation, et le poète, tout à la naissance du poème, oublie tout ce qui se passe autour de lui. Les anecdotes le montrent facilement prisonnier d'une mélodie ou d'une phrase musicale, dont il ne parvient à se libérer qu'après en avoir fait substance poétique.²³

Le chant est une incubation poétique — il *en-chante*. « Au vers impersonnel ou pur s'adaptera l'instinct qui dégage, du monde, un chant, pour en illuminer le rythme fondamental et rejette, vain, le résidu »²⁴. Incarnation des propos de Mallarmé, Apollinaire tire de son ouverture instinctive à la « musicalité de tout »²⁵ un chant, qui lui permet de transmuier un rythme, de le purifier, au prix d'une lancinante méditation dont l'aboutissement ultime est la poésie.

Parler de « lyrisme » ou de « musicalité » à propos des poèmes apollinariens ne serait donc pas de l'ordre de la métaphore. L'idée de Mallarmé selon laquelle le chant opère le passage entre le rythme et le mètre a trouvé un écho particulier chez Apollinaire. Et, là où il y a mètre, il y a aussi vers : « [T]out, mesuré, [est vers] »²⁶.

* **

Les enregistrements des Archives révèlent un état transitoire — ordinairement inaccessible — du rythme, à mi-chemin entre le chant et le vers. Sa découverte enrichit assurément la connaissance de la genèse des textes d'Apollinaire. Quoique cet état soit parfaitement virtuel, il atteste la présence de l'alexandrin dans « Le voyageur » (vers libre) et « Le Pont Mirabeau » (déca- et heptasyllabes). Si personne jusqu'à présent n'a mis au jour cette mesure cachée — que nous pourrions appeler, en adaptant très librement une expression de Michel Murat, un *dodécamorphe pur*²⁷ —, c'est sans doute parce

²³ M. Aquien, « La Voix d'Apollinaire », art. cit., p. 304.

²⁴ S. Mallarmé, « La Musique et les Lettres » (1894), dans *op. cit.*, p. 386.

²⁵ *Ibid.*, p. 372.

²⁶ *Ibid.*, p. 371. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler ici brièvement en quoi consiste l'antique distinction entre rythme et mètre. D'après Aristote, le mètre est une partie (μόριον) du rythme (*Poé.*, 1448b) ; hors du domaine poétique, il en est plus précisément l'excès. Le philosophe dit en effet de l'élocution (σχημα τῆς λέξεως) qu'elle doit tendre à un équilibre, sorte de juste milieu, entre le défaut de rythme (ἄρρυθμον) et le mètre (*Rhé.*, 1408b). Le rythme (ῥυθμός) est produit par le nombre (ἀριθμός), qui ordonne toute chose, et ressortit à la nature (φύσις) de l'homme ; le mètre (μέτρον), lui, est un morceau (τεμήματα) moulé (πλάσσω) par l'homme. Nous verrons que les chants apollinariens, purs produits d'un instinct métrique, ébranlent ce partage conceptuel qui repose en dernière instance sur une opposition contestable entre nature et culture.

²⁷ Michel Murat parle lui de « dodécasyllabe pur » à propos de la métrique de René Ghil (« Dire la poésie en 1913 : *Les Archives de la parole* de Ferdinand Brunot », dans *Dire la poésie ?*, dir. Jean-François Puff, Nantes, Cécile Défaud, 2015, p. 126).

que l'on n'a pas pris ces poèmes pour des chansons, gardant ainsi pour unité la syllabe et non le temps. Un concept manquait, étranger à la métrique française, celui de *vers rythmique*.

Le point de départ de l'enquête a été la transcription des enregistrements sur partition. Une écoute attentive permet d'identifier très clairement une pulsation isochrone, grâce à laquelle il est possible de proposer un nouveau compte — non-syllabique — et de dépasser le modèle anapestique de Durry et Davies. Quatre accents structurent toutefois bel et bien la diction de la majorité des deux poèmes, indéniablement ; quatre accents qui se répètent le plus souvent à intervalles réguliers, qui plus est.

Cette cadence remet en question — si elle ne les réfute pas simplement — deux thèses d'Aquien, qui affirme, d'une part, « que cet enregistrement n'est pas à prendre comme un absolu » et, d'autre part, qu'Apollinaire « pratique des apocopes et des synopes en contre-point par rapport à l'équilibre métrique du vers », ce qui aurait pour effet de « souligner l'hétérogénéité de la structure d'ensemble »²⁸. Oui, il est difficile de réitérer à l'identique une performance ! Oui, des vers libres dits sont toujours des vers libres ! Et pourtant, l'homogénéité du poème chanté ne souffre aucune discussion et révèle un ordre que sa forme écrite ne laisse pas deviner. Que faire de cette observation : les vers de « Le voyageur » et de « Le Pont Mirabeau » ne sont certes pas isosyllabiques, mais isorythmiques²⁹ ?

En réalité, Apollinaire suit une partition et il ne fait aucun doute qu'une autre interprétation — au sens où l'on dit qu'un musicien *interprète* (plus ou moins bien) une composition — aurait confirmé son existence. Même s'il semble avoir regretté, comme il l'a écrit dans *La Vie anecdotique* (1^{er} juillet 1914), de ne pas avoir chanté ses poèmes comme ils auraient dû l'être³⁰, Apollinaire a tout de même fourni de quoi reconstituer cette partition qui a présidé non seulement à leur lecture, mais aussi — et surtout — à leur écriture.

Voici une transcription rythmique des quatre premiers vers de « Le voyageur », accompagnée des oscillogrammes grâce auxquels elle a été réalisée³¹ :

²⁸ M. Aquien, « La Voix d'Apollinaire », art. cit., p. 289 et 293.

²⁹ Par *isorythmie*, nous entendons ici la permanence d'un tempo, c'est-à-dire d'une graduation temporelle régulière, tout au long du poème. « Le voyageur » et « Le Pont Mirabeau » ne sont pas structurés suivant un thème rythmique précis (*talea*) et ne sont pas isorythmiques au sens musicologique du terme, à la différence de la « petite phrase », qui tire peut-être son origine — c'est l'hypothèse de Durry et Davies — de chants liturgiques médiévaux (M. Davies, « La Petite Musique d'Apollinaire », art. cit., p. 44-45).

³⁰ « D'ailleurs, comme je fais mes poèmes en les chantant sur des rythmes qu'a notés mon ami Max Jacob, j'aurais dû les chanter comme fit René Ghil, qui fut avec Verhaeren le véritable triomphateur de cette séance » (G. Apollinaire, « Les Archives de la parole », dans *Mercure de France*, n° 409, t. 110, 1^{er} juillet 1914, p. 193).

³¹ Au-dessus de chaque « temps fort », nous avons indiqué la syllabe correspondante afin de faciliter le passage entre la partition du poème et la représentation graphique de

Ou - vrez - moi ce - tte porte où je fra - pp(e)'en pleu - rant
 \mwa\ \pɔʁ\ \ʔə\ \plœ\
 La vie est va - ri - a - bl(e)'au - ssi bien que l'Eu - ri - pe
 \vi\ \a\ \bjɛ\
 Tu re - gar - dai - s'un banc de nu - a - ges de - scen - dre

l'enregistrement. Notre transcription n'est ni une partition idéale ni un relevé microscopique ; nous avons respecté le phrasé d'Apollinaire, en tâchant toutefois de ne pas compliquer par trop la partition en prêtant une importance exagérée aux aspérités les plus imperceptibles. Là où, par exemple, trois notes d'une durée $d = 0.5 \pm 0.125$ sont distribuées par le poète dans une unité de temps $t = 1.5$, nous avons décidé de les égaliser sur la portée en notant : croche – croche – croche. En d'autres termes, la double croche est la subdivision minimale. Les quelques endroits où Apollinaire décale un accent — décalages que nous avons signalés à l'aide de chevrons ($>$) et qui apparaissent à la lumière de notre travail comme des erreurs —, nous avons proposé une alternative plus conforme à la structure métrique du poème.

La transcription a été réalisée à l'aide du logiciel *Transcribe!* selon la méthode suivante : une fois le premier « temps fort » de chaque vers repéré, nous avons divisé informatiquement les intervalles ainsi délimités par cinq (mesure à quatre temps et « blanc ») afin de vérifier que la pulsation est isochrone. Pour situer le plus précisément possible l'attaque de chaque syllabe (note), nous avons ensuite écouté les enregistrements à 50%, puis 35% de leur vitesse initiale. Enfin, nous avons subdivisé chaque temps de sorte à pouvoir identifier le plus précisément possible les figures rythmiques.

L'homogénéité de la graduation temporelle des vers et la précision de notre relevé ont été mises à l'épreuve d'une double évaluation à l'aveugle des unités de temps dans les deux poèmes (voir : Annexe I).

The image displays a musical score and two spectrograms. The top spectrogram corresponds to the first line of the poem, with syllable labels $\backslash d\epsilon \backslash$, $\backslash b\tilde{a}\tilde{n}\backslash$, $\backslash a \backslash$, and $\backslash s\tilde{a}\tilde{n}\backslash$ above it. Below the spectrogram is a musical staff with notes and rests. The bottom spectrogram corresponds to the second line, with syllable labels $\backslash pa \backslash$, $\backslash f\grave{e}\backslash$, $\backslash fj\epsilon \backslash$, and $\backslash ty \backslash$ above it. Below the spectrogram is another musical staff with notes and rests. The text of the poem is written below the musical staves.

Le premier vers, comme l'ont justement remarqué Davies et Aquien³², comporte quatre anapestes : il est un alexandrin conventionnel (douze syllabes et césure à l'hémistiche). Précisons toutefois que seul le premier d'entre eux (croche – croche – noire) correspond au thème rythmique de la « petite phrase » (noire – noire – blanche). Si les deuxième et troisième vers sont aussi des alexandrins — à condition de prononcer, comme Apollinaire, *variable* [va.ʁi.jabl] (2^e vers) et *nuage* [ny.aʒ] (3^e vers) —, que dire du suivant ? Selon l'interprétation du poète, caractérisée par une syncope (*paquebot* dit [pak.bo]) et une synérèse (*fièvre* dit [fjɛvʁ]), le vers compte quatorze syllabes. Néanmoins, comme le révèle la partition, la première strophe est en fait isométrique ; autrement dit, les vers qu'elle contient se divisent en un même nombre de mètres — ici, des temps. Le chant tout entier est constitué de mesures de douze croches, toutes séparées par des « blancs », c'est-à-dire de courtes mesures intercalaires qui ne comprennent qu'une levée ; des mesures sans accent, donc.

Les accents, justement. Après que la pulsation a été identifiée, l'accentuation permet de déterminer la division du temps (binaire ou ternaire) et le cycle de temps (emplacement des barres de mesure). Quand il accentue — à l'encontre des règles phonologiques du langage ordinaire et de la langue poétique — les syllabes [pak] et [fə] dans le quatrième vers, Apollinaire indique que l'accentuation est guidée par un rythme qui peut sembler étranger au poème et qui, en vérité, atteste l'existence d'un état antérieur du texte. La durée de chaque syllabe, les légères inflexions mélodiques et, donc, la

³² M. Davies, « La Petite Musique d'Apollinaire », art. cit., p. 46 et M. Aquien, « La Voix d'Apollinaire », art. cit., p. 298.

régularité irrégulière des accents sont autant d'informations prosodiques que l'on ne peut pas écrire sans les inscrire sur une portée.

Que les vers de « Le voyageur » sont des *vers rythmiques* ne fait plus désormais l'ombre d'un doute : la pulsation isochrone, la distribution réglée des syllabes de chaque vers, le placement systématique des accents à proximité des – et le plus souvent sur les – « temps forts » (1^{re}, 4^e, 7^e et 10^e croches) qui délimitent des mesures de douze croches et la ponctuation blanche achèvent d'en convaincre. En bref, le chiffre $\frac{(3+)^{12}}{8}$ convient à tout le poème ou presque. « Ou presque » ? Quatre vers rythmiques — quatre couples de vers, selon la version publiée dans *Alcools* — semblent effectivement manquer à la règle : « Un soir je descendis dans une auberge triste / Auprès de Luxembourg » (vers 11/12), « Ô vous chers compagnons / Sonneries électriques des gares chant des moissonneuses » (26/27), « Te souviens-tu du jour où une abeille tomba dans le feu / C'était tu t'en souviens à la fin de l'été » (vers 49/50) et, enfin, « Deux matelots qui ne s'étaient jamais quittés / L'aîné portait au cou une chaîne de fer » (51/52). Les deux premiers cas posent problème. S'agit-il de « mesures et demie » ou d'une de ces irrégularités résolues dont Apollinaire est coutumier ? Quelques raisons exposées plus loin nous font pencher pour la première solution. Les deux derniers sont quant à eux accompagnés d'un changement de voix — finement relevé par Aquien³³ — qui semble indiquer que le chant s'interrompt pour laisser place à une forme de diction plus libre, apparentée à du *spoken word*.

Attardons-nous maintenant sur ce nombre, le douze, qui vient hanter un poème qui mobilise et congédie librement l'alexandrin. Cette signature rythmique ($\frac{12}{8}$, quatre temps ternaires) rappelle celle de la « petite phrase » ($\frac{4}{4}$, quatre temps binaires), ce qui laisse penser que « Le voyageur » est une variation de l'« air secret » d'Apollinaire plutôt qu'un exemple de l'un de ces autres airs qui demeurent aujourd'hui encore inconnus. Quoi qu'il en soit, à en croire Fernand Fleuret, dédicataire du poème, l'air qui se cache derrière « Le voyageur » provient bien du répertoire lyrique ambiant dans lequel son ami avait l'habitude de puiser la substance de ses vers. D'après lui, le poème aurait été « modelé sur les plaintes populaires chantées dans les cours par les mendiants, une de ces “chansons farcies” que lui-même et Apollinaire improvisaient [...] en marchant dans les rues lorsqu'ils sortaient de la Bibliothèque nationale »³⁴.

Dans son discours d'inauguration, Brunot déplore que « des sonorités et du nombre qui faisait le charme [d'un vers authentique], nous n'aurons jamais qu'une connaissance approximative », tout en présentant son projet expérimental comme la solution à ce problème épistémologique. Force est d'admettre qu'il ne s'est pas trompé !

³³ M. Aquien, « La Voix d'Apollinaire », art. cit., p. 299.

³⁴ *Ibid.*, p. 303.

Le douze, « nombre officiel », n'est pas lisible, excepté dans les premiers vers et les quatre quatrains enchâssés (vers 32-47). Pourtant, l'enregistrement phonographique a permis de restaurer l'aura d'un poème dont on a longtemps ignoré l'héritage classique. Il n'est pas impossible que les alexandrins savamment placés en tête du texte aient été conçus comme un indice destiné à faire naître un doute et suspecter l'existence d'une partition : comment se fait-il que ces vers soient dits *de la même manière* que les autres ?

Apollinaire atteint à sa façon « le plus haut degré de la cohérence métrique de la diction » dont Murat parle très justement à propos des vers réguliers, « automatiques », de René Ghil et des vers libres d'Émile Verhaeren³⁵. La grande variété des vers se fonde dans une même mesure de douze croches circonscrite par des blancs et divisée en son milieu (7^e croche) par un accent. Cette mesure, nous proposons de l'appeler un *alexandrin rythmique*, compte tenu de sa ressemblance déroutante avec son homologue syllabique. La diction révèle donc une logique compositionnelle insoupçonnée, qui explique certaines différences entre la version d'*Alcools* et celle des Archives. Séparés à l'écrit, les huitième et neuvième vers forment, par exemple, à l'oral un unique vers de quinze (!) syllabes, qui est un parfait exemple d'alexandrin rythmique :

The image shows a musical score for the verse "U - ne nuit c'é - tait la me - rret les fleu - ves s'y ré - pan - daient". The notation is on a single staff with a treble clef and a common time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with a prominent accent on the 7th syllable. Below the staff, the text is written with hyphens under each syllable. Below the text, a waveform visualization shows the amplitude of the sound over time, with four labels above it: \nuqi\, \mɛ\, \flœ\, and \pã\, corresponding to the syllables "nu", "me", "flœ", and "pã".

Notons l'accent inhabituel sur la syllabe [pã] (10^e croche) et, surtout, celui sur [flœ] (7^e croche), qui marque une césure au milieu du vers. Les deux hémistiches ainsi délimités sont construits de manière symétrique : une brève levée introduit un pattern rigoureusement identique (croche pointée – trois doubles-croches) sur les premier et troisième temps. D'autres alexandrins sont façonnés de la sorte, à partir de l'assemblage de deux vers métriques en un vers rythmique comptant un nombre de syllabes impair et supérieur à douze : « Quelqu'un avait un furet / Un autre un hérisson » (vers 14/15), « L'on jouait aux cartes / Et toi tu m'avais oublié » (vers 16/17), etc.

Un autre, le trente-et-unième, détient peut-être la clé de ces quelques vers, mentionnés plus haut, qui ne correspondent pas à la mesure en $\frac{12}{8}$. Ce vers, qui forme à lui

³⁵ M. Murat, « Dire la poésie en 1913 : Les *Archives de la parole* de Ferdinand Brunot », art. cit., p. 127.

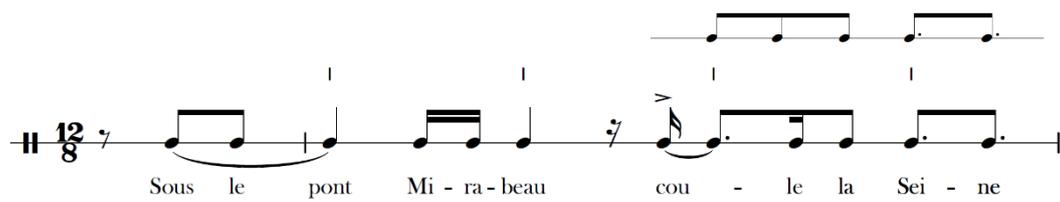
seul une strophe dans la version d'*Alcools*, devient dans la bouche d'Apollinaire une sorte de « vers et demi » ou, pour le dire autrement, de vers à trois hémistiches :

Te sou - viens - tu des ban - lieues

et du trou - peau plain - tif des pa - y - sa - ges

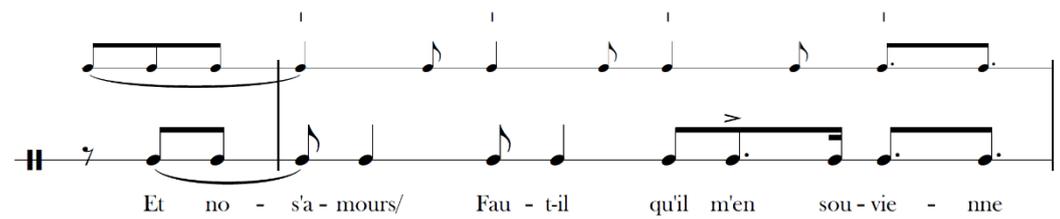
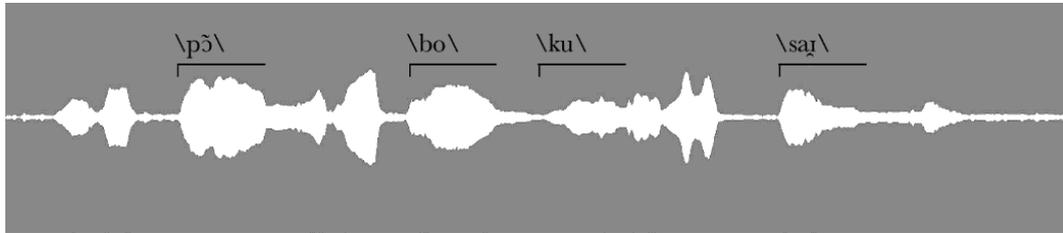
Deux vers : « Te souviens-tu » (vers 6) et « Souvenez-vous-en » (vers 22), semblent former, eux, des « demi-vers ». Sont-ils couplés avec celui qui précède dont ils seraient le troisième hémistiche ? La longue pause qui les suit l'un et l'autre laisse supposer qu'ils sont plutôt le premier hémistiche d'un vers dont le second est simplement constitué de silences.

Cet agencement en alexandrins rythmiques, nous le retrouvons dans « Le Pont Mirabeau », qui possède pourtant déjà une structure métrique relativement claire à l'écrit. Ce poème, qui ne contient en apparence aucun alexandrin en est en fait exclusivement constitué, comme en témoigne la première strophe :

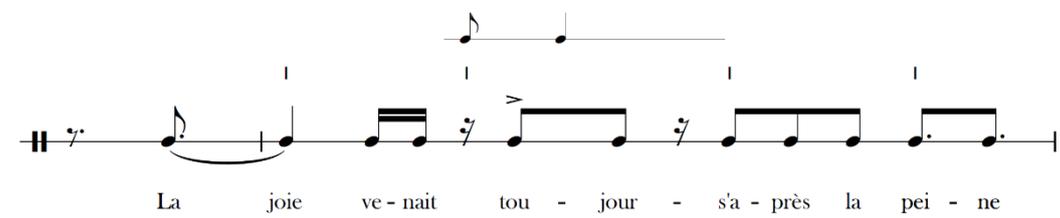
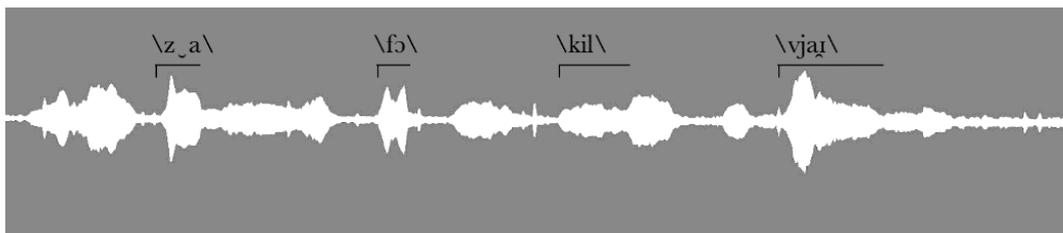


12/8 7

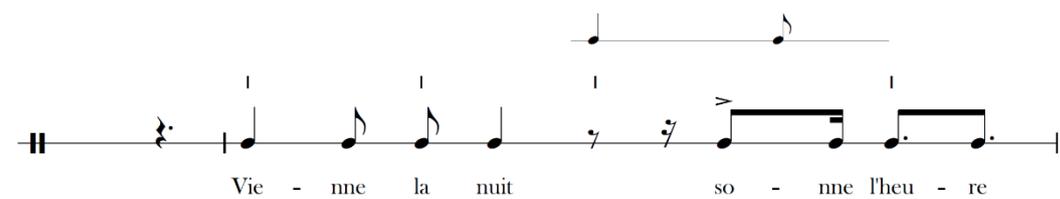
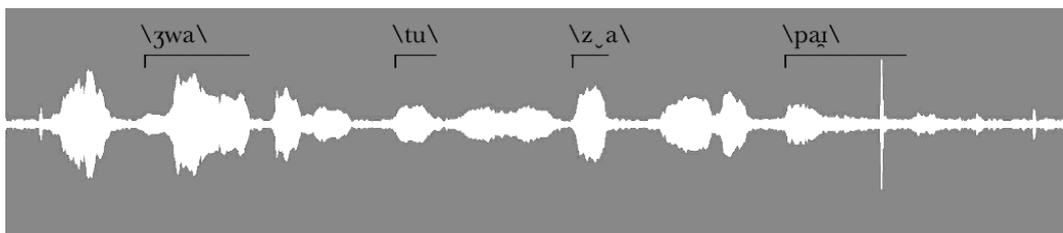
Sous le pont Mi-ra-beau cou-le la Sei-ne



Et no-s'a-mours/ Fau-t-il qu'il m'en sou-vie-nne



La joie ve-nait tou-jour-s'a-près la pei-ne



Vie-nne la nuit so-nne l'heu-re

36

Dans ce poème fameux, aucune infraction. L'alexandrin rythmique, le dodécamorphe pur, se donne sous sa forme la plus aboutie, rétablissant à la fois le système rimique (AAABB – CCCDD – etc.) et l'isométrie (quatre quintils d'alexandrins) que la forme écrite démantèle. Ce que nous avons appelé les « blancs » sont aussi affinés et soulignent distinctement la « versification rythmique » du poème. Aucun doute : il s'agit bien ici du même « mètre-phantôme » qui hante « Le voyageur », de cet alexandrin illisible, invisible, que le chant seul permet d'évoquer.

Quelques brèves remarques, avant de conclure, sur l'enregistrement de « Marie ». Assurément plus complexe que les deux autres, ce chant mérite une attention que nous ne pouvons pas lui accorder ici. Notons tout d'abord que les couples de vers 13-14 et 18-19 sont dits comme s'ils n'en formaient qu'un, d'une manière qui les rapproche curieusement du neuvième vers — qui représente une anomalie à l'écrit. Selon cette réorganisation, le poème est composé de trois quintils (1^{re}, 2^e et 5^e strophes) et deux quatrains (3^e et 4^e strophes). Autre curiosité : les quatre premiers vers alternent d'une manière très nette des découpages par trois et deux croches. Pas d'alexandrins rythmiques au début du poème donc, mais des dimètres ternaires et des tétramètres binaires.

³⁶ En règle générale, Apollinaire marque les temps avec des accents qui sont à la fois longs (*tenuto*) et – autant que ces enregistrements d'époque et le timbre nasal du poète nous permettent d'en juger – forts (*martellato*). Ici, le poète martèle exceptionnellement – maladroitement ? – les levées.

À partir du cinquième vers, la logique évolue sensiblement. Les tétramètres deviennent la norme ; norme à laquelle n'échappent que les vers dyadiques et le fameux octosyllabe dodécasyllabique (9^e vers). La tentation d'assimiler ces mesures à des alexandrins rythmiques est grande, mais il convient d'insister sur ce qui les différencie du modèle proposé dans « Le voyageur » et « Le Pont Mirabeau ». Dans « Marie », Apollinaire adopte globalement un phrasé binaire — ce qui invite à privilégier le $\frac{4}{4}$ au détriment du $\frac{12}{8}$ — et enchaîne les vers de la dernière strophe sans marquer ces pauses caractéristiques que nous avons appelées les « blancs ». Qu'une partie des vers de ce poème soient des alexandrins rythmiques n'est pas à exclure, mais des analyses approfondies sont nécessaires pour trancher.

Malheureusement, nous ne disposons d'aucun autre enregistrement que ceux réalisés aux Archives de la parole et il est impossible de savoir à partir des seules versions écrites quels autres poèmes d'Apollinaire ont été inspirés par le fantôme de l'alexandrin...

* ** *

Ces deux incantations phonographiques permettent de se défaire une fois pour toutes de l'idée qu'il y aurait une opposition entre une « sensibilité purement métrique » et « l'oreille intérieure »³⁷. Comme l'écrit Mallarmé, « quiconque avec son jeu et son ouïe individuels se peut composer un instrument, dès qu'il souffle, le frôle ou frappe avec science ; en user à part et le dédier aussi à la Langue »³⁸. En clair, chacun peut librement mettre son art propre au service de la poésie métrique — la Langue majuscule. Apollinaire exprime la même idée en inscrivant ce qu'il nomme « l'esprit nouveau » dans la lignée de l'esprit classique :

[L]'esprit nouveau se réclame avant tout de l'ordre et du devoir qui sont les plus grandes qualités classiques par quoi se manifeste le plus hautement l'esprit français, et il leur adjoint la liberté. Cette liberté et cet ordre qui se confondent dans l'esprit nouveau sont sa caractéristique et sa force.³⁹

L'esprit, c'est (toujours) le vers.

Peut-être comprenons-nous maintenant mieux le projet dont Apollinaire a fait part à Picasso deux mois avant sa mort : « J'essaye de renouveler le ton poétique mais dans le rythme classique. [J]e peux le faire d'autant plus que je n'ai jamais abandonné

³⁷ M. Aquien, « La Voix d'Apollinaire », art. cit., p. 305.

³⁸ S. Mallarmé, « Crise de vers », dans *op. cit.*, p. 251-252.

³⁹ G. Apollinaire, « L'esprit nouveau et les Poètes », dans *Mercure de France*, n° 491, t. 130, 1^{er} décembre 1918, p. 388.

le rythme qu'il est au fond de tous mes poèmes et en forme l'armature »⁴⁰. Un quart de siècle plus tôt, en pleine crise de vers, le philologue et écrivain Jean Psichari constatait, statistiques à l'appui, que le dodécasyllabe s'était raréfié — une observation valable, selon lui, pour tous les autres « rythmes » (octosyllabes, décasyllabes, etc.) — et s'interrogeait sur l'abandon de l'alexandrin, se demandant si ce n'est pas lui qui abandonnait la poésie française à la fin du XIX^e siècle et non l'inverse⁴¹. Les partitions de « Le voyageur » et « Le Pont Mirabeau », ces deux documents fictifs, prouvent qu'il n'a pas cessé de la hanter.

Mallarmé a fait du vers l'instrument de la suggestion ; Apollinaire, plus mallarméen peut-être, a suggéré, en chantant, le vers même.

[L]e dire, avant tout, rêve et chant, retrouve chez le Poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité.⁴²

⁴⁰ « Lettre inédite d'Apollinaire adressée à Picasso », dans *Cahiers d'art*, 22^e année, 1947, p. 142-143.

⁴¹ Jean Psichari, « Le vers français aujourd'hui et les poètes décadents », dans *Revue bleue*, t. 47, 1891, p. 722.

⁴² S. Mallarmé, « Crise de vers », dans *op. cit.*, p. 259.

Nous ne saurions finir sans adresser de chaleureux remerciements à Christophe Imperiali, dont les enseignements originaux et les conseils précieux ont donné naissance et corps à ces réflexions fantaisistes.

Bibliographie

- APOLLINAIRE Guillaume, *Alcools* (1913), Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1920.
- —, « Les Archives de la parole », dans *Mercur de France*, n° 409, t. 110, 1^{er} juillet 1914, p. 192-193.
- —, « L'esprit nouveau et les Poètes », dans *Mercur de France*, n° 491, t. 130, 1^{er} décembre 1918, p. 385-396.
- —, « Lettre inédite d'Apollinaire adressée à Picasso », dans *Cahiers d'art*, 22^e année, 1947, p. 142-143.
- —, *Lettres à Madeleine* suivi de *Tendre comme le souvenir*, éd. Laurence Campa, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2005.
- AQUIEN Michèle, « La Voix d'Apollinaire », dans *Poétique*, n° 111, 1997, p. 289-306.
- BRUNOT Ferdinand, « Le Musée de la parole », dans *Paris-Journal*, 21 mars 1910, p. 1.
- DAVIES Margaret, « La Petite Musique d'Apollinaire », dans *Apollinaire et la musique*, dir. Michel Décaudin, Stavelot, Les amis de G. Apollinaire, 1967, p. 43-48.
- DÉCAUDIN Michel, *Le Dossier d'« Alcools »*, Genève, Droz, 1960.
- DELAS Daniel, « On a touché au vers ! Note sur la fonction manifestaire du poème en prose au XIX^e siècle », dans *Littérature*, n° 39, 1980, p. 54-60
- DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993
- DURRY Marie-Jeanne, « Un secret d'Apollinaire », dans *Le Flâneur des Deux Rives*, n° 4, 1954, p. 13-14.
- MALLARMÉ Stéphane, *Igitur – Divagations – Un coup de dés*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2003.
- MURAT Michel, « Dire la poésie en 1913 : *Les Archives de la parole* de Ferdinand Brunot », dans *Dire la poésie ?*, dir. Jean-François Puff, Nantes, Cécile Défaud, 2015, p. 101-128.
- PSICHARI Jean, « Le vers français aujourd'hui et les poètes décadents », dans *Revue bleue*, t. 47, 1891, p. 721-727.

Annexe I.

Unité de temps dans « Le voyageur » et « Le Pont Mirabeau »

Le voyageur

Subdivision du vers	DUT (ds) RATER 1 (M. R.)	DUT (ds) RATER 2 (D. R.)	DUT (ds) MEAN
v1.1	8,8	8,6	8,7
v1.2	9,8	9,8	9,8
v1.3	9,6	9,6	9,6
v1.4	8,4	8,6	8,5
v2.1	10	9,8	9,9
v2.2	8,7	7,4	8,1
v2.3	7,2	8,2	7,7
v2.4	8,6	8,6	8,6
v3.1	7,1	7	7,1
v3.2	7	6,8	6,9
v3.3	9,6	9,6	9,6
v3.4	10,7	7,6	9,2
v4.1	9,1	8,4	8,8
v4.2	9,4	9,7	9,6
v4.3	7,4	7,7	7,6
v4.4	8,1	7,8	8,0
v8/9.1	8,8	8,7	8,8
v8/9.2	8	8,2	8,1
v8/9.3	8,8	8,9	8,9
v8/9.4	8,1	8,3	8,2
v31.1	7,6	7,9	7,8
v31.2	7,6	8,4	8,0
v31.3	7,5	7,3	7,4
v31.4	8,7	8,6	8,7
v31.5	9,6	9,4	9,5
v31.6	4,2	4,2	4,2

DUT : Durée de l'unité de temps

vX.Y : Vers n° X, Y^e temps

Mean (ds)	8,34
Mean (bpm)	71,97
Median	8,55
Standard deviation	1,19
Variance (ds ²)	1,43
Inter-rater reliability (%)	80,77
Inter-rater reliability (r)	0,83
Inter-rater reliability (p)	0,76

Le Pont Mirabeau

Subdivision du vers	DUT (ds) RATER 1 (M. R.)	DUT (ds) RATER 2 (D. R.)	DUT (ds) MEAN
v1.1	7	7,1	7,1
v1.2	5,6	6	5,8
v1.3	6,1	5,7	5,9
v1.4	6,7	7,4	7,1
v2.1	6,7	6,8	6,8
v2.2	5,6	5,6	5,6
v2.3	6,9	7,1	7,0
v2.4	6,5	6,6	6,6
v3.1	8,2	8,2	8,2
v3.2	6,2	7,3	6,8
v3.3	7,1	7,1	7,1
v3.4	6,8	7	6,9
v4.1	5	5,2	5,1
v4.2	5,6	5,4	5,5
v4.3	5,2	5,8	5,5
v4.4	6,3	6,3	6,3
v.5.1	7,1	7,2	7,2
v.5.2	5,1	7,4	6,3
v.5.3	6,5	6,6	6,6
v.5.4	6,2	6,6	6,4

Mean (ds)	6,47
Mean (bpm)	92,74
Median	6,55
Standard deviation	0,74
Variance (ds ²)	0,55
Inter-rater reliability (%)	80
Inter-rater reliability (r)	0,74
Inter-rater reliability (p)	0,64

Ces tableaux reportent les mesures de la durée, en dixièmes de seconde, des quatre – ou six, dans le cas du 31^e vers de « Le voyageur » – temps de chaque vers dont nous avons proposé une transcription sur partition dans notre article. Ces mesures ont été effectuées à l’aveugle par les deux auteurs à l’aide du logiciel *Transcribe!* et attestent que la graduation temporelle des vers et la distribution des syllabes sont régulières dans les versions phonographiques de « Le voyageur » ($\sigma^2 = 1.43$; $c_v = 0.14$) et « Le Pont Mirabeau » ($\sigma^2 = 0.55$; $c_v = 0.12$).

Compte tenu de la marge d’erreur du logiciel, dont la précision est de l’ordre du centième de seconde, et de la faible définition des enregistrements phonographiques, qui ne permet de situer précisément que les consonnes occlusives orales, nous avons jugé, avant de calculer le pourcentage de fiabilité entre les deux évaluateurs ($\approx 80\%$), qu’un écart de moins de cinq centièmes de seconde peut raisonnablement être considéré comme un accord. Quel que soit le seuil de tolérance choisi, les résultats statistiques indiquent une forte (« Le Pont Mirabeau » : $r = 0.74$; $\rho = 0.64$), voire très forte (« Le voyageur » : $r = 0.83$; $\rho = 0.76$) corrélation entre les deux séries de mesures.

Les quelques écarts significatifs sont dus, d’une part, à de légers flottements d’Apollinaire entre les vers, qui ont logiquement entraîné des hésitations sur les derniers temps de plusieurs vers, et, d’autre part, à la difficulté à situer exactement l’éclosion de certains sons ([m], [n], [f], etc.).