

« J'inventai ce vers qui n'avait ni rime ni mètre » : Claudel et le vers dramatique

Madame Pascale Alexandre-Bergues

Citer ce document / Cite this document :

Alexandre-Bergues Pascale. « J'inventai ce vers qui n'avait ni rime ni mètre » : Claudel et le vers dramatique. In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 2000, n°52. pp. 349-366;

doi : <https://doi.org/10.3406/caief.2000.1398>

https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2000_num_52_1_1398

Fichier pdf généré le 19/02/2020

**« J'INVENTAI CE VERS QUI N'AVAIT
NI RIME NI MÈTRE » :
CLAUDEL ET LE VERS DRAMATIQUE (1)**

Communication de Mme Pascale ALEXANDRE-BERGUES

(Université de Toulouse-Le Mirail)

au LI^e Congrès de l'Association, le 8 juillet 1999

Hélas, l'enchanteur a emporté avec lui son secret et c'est en vain que cent apprentis ont essayé une formule entre leurs mains inopérantes. Puis la rime est venue qui a mis à notre disposition de nouveaux prestiges. Il y a eu des poètes comme Racine, comme Chénier, comme Verlaine. Et puis les cordes sur la lyre ne sont plus devenues que des ficelles. Ne te décourage pas, jeune poète ! Prête l'oreille ! Ecoute ! (2)

Dans ces lignes écrites en 1952 et consacrées, en principe, à la poésie mexicaine, Claudel, une fois de plus, revient à Virgile pour célébrer en lui « l'enchanteur », « le Poète par excellence ». Dans ce bilan très rapide qu'il y fait de la littérature, il omet de mentionner la tentative qui fut aussi sienne: retrouver les sortilèges d'un langage perdu, selon lui, depuis Orphée et Virgile.

(1) Je voudrais remercier Michel Murat dont les remarques, sur le rythme en particulier, m'ont été précieuses dans ce travail.

(2) P. Claudel, « La poésie est un art », *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965 (édition désormais abrégée *Pr.*).

On peut penser que cette quête fut celle du poète comme du dramaturge et que le travail sur le vers y joua un rôle fondamental. On connaît le fameux « verset claudélien », formule que Claudel n'appréciait guère pour sa part (3), préférant parler, par exemple, d'un « rythme prosodique » qui lui aurait été naturel (4). Coeuvre, dans la seconde version de *La Ville*, l'évoque en des termes non moins fameux :

O mon fils ! lorsque j'étais un poète entre les hommes,
J'inventai ce vers qui n'avait ni rime ni mètre [...] (5).

Vers auxquels fera écho la première des *Cinq Grandes Odes* :

Que mon vers ne soit rien d'esclave ! (6)

On le constate d'emblée, le vers dramatique claudélien est un objet complexe : qualifié de verset en dépit des réticences de son créateur, situé à la croisée de la poésie et du théâtre, il échappe, pour la plus grande joie de Claudel sans doute, aux classifications traditionnelles. C'est à ce vers dramatique que je me propose de réfléchir ici, dans une étude conçue comme une exploration. Mon objectif sera le suivant : essayer de comprendre de l'intérieur ce qu'est le verset claudélien et comment il fonctionne, dans

(3) A propos de *L'Endormie*, sa première pièce, il déclare en effet dans un entretien avec Frédéric Lefèvre : « Ce qu'il y a de curieux, c'est qu'elle était déjà écrite sous cette forme de « verset claudélien », comme on dit, d'une façon qui me déplait assez », *Les Sources de Paul Claudel*, Paris, Lemerrier, 1927, p. 139 (entretien du 18 avril 1925).

(4) *Mémoires improvisés*, Paris, Gallimard, 1969, p. 16 (désormais abrégés *MI*).

(5) *La Ville*, dans *Théâtre*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1967, p. 488 (sauf indication contraire, les citations seront, pour le théâtre, empruntées à cette édition, désormais abrégée *Th. I* pour le tome I et *Th. II* pour le tome II, publié dans la même collection, 1965).

(6) « Les Muses », *Cinq Grandes Odes, Oeuvre poétique*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967 (édition désormais abrégée *Po*).

un va-et-vient entre les écrits théoriques de Claudel et ses textes dramatiques.

AUX ORIGINES DU VERS DRAMATIQUE CLAUDELIEN

L'œuvre poétique de Claudel s'ouvre sur les *Premiers vers*, ensemble de poèmes écrits entre 1886 et 1897, et sur *Les Vers d'Exil*, qui furent composés en Chine entre 1895 et 1899. Dans ces deux recueils, on retrouve ce mètre éminemment classique qu'est l'alexandrin. Par contre, les premiers textes dramatiques témoignent d'une écriture d'emblée novatrice. Dès *L'Endormie*, rédigée dans les années 1886-1888, on remarque, Claudel le constate lui-même (7), cette disposition typographique particulière qui caractérise le vers dramatique claudélien, reprise et systématisée dans les œuvres postérieures. La réception du théâtre claudélien témoigne, jusqu'à la première guerre mondiale au moins, d'une surprise plus ou moins grande face à ces drames dont on souligne le caractère déroutant. Le Comité de lecture de l'Odéon refuse *L'Endormie* qui lui avait été envoyée et porte ce jugement dans son rapport daté du 19 janvier 1888 :

Tout cela ne constitue pas une pièce. C'est une sorte de poème qui peut avoir des qualités, mais, au théâtre, le public resterait ahuri (8).

La première version de *Tête d'Or*, parue en 1890 avec un tirage quasi confidentiel (cent exemplaires), passe presque inaperçue, sauf dans les cercles symbolistes où elle fait sensation, malgré le verslibrisme ambiant. Outre la réaction de Maeterlinck, enthousiaste et dérouté à la fois (« je crois avoir Léviathan dans ma chambre », déclare-t-il à

(7) Voir F. Lefèvre, *Les Sources de Paul Claudel*, op. cit., p. 139.

(8) Cité par Michel Lioure dans *L'Esthétique dramatique de Paul Claudel*, Paris, A. Colin, 1971, p. 217.

Claudiel (9)), il faut mentionner celle du poète belge Albert Mockel, admiratif lui aussi mais perplexe. Il écrit à l'auteur de *Tête d'Or* qu'il est « très souvent arrêté par des phrases qu'[il] ne comprend pas » et qu'il « n'a pas saisi la disposition typographique » (10). Le vers claudélien n'en finit pas d'étonner. Lors de la parution de *Partage de Midi* en 1906, Claudel écrit à Etienne Marsan, auteur d'une étude critique parue dans les pages de *L'Occident*, une lettre où il définit et commente son vers en réponse à un « certain étonnement » ressenti sur ce point à la lecture de l'article (11). En 1912, au moment où la notoriété commence pour lui avec la représentation de *L'Annonce faite à Marie* au Théâtre de l'Œuvre de Lugné-Poe en décembre, Claudel est interviewé sur la forme qu'il emploie, cette « manière si personnelle de prosodier le vers ou de versifier la prose » (12).

Claudiel fut ainsi amené à s'expliquer sur ce vers, anticipant sur la synthèse théorique qu'il propose à ce sujet dans ses *Réflexions et propositions sur le vers français*, texte qui date de 1925. Ce qui a frappé les premiers lecteurs de Claudel, nous l'avons vu, c'est la disposition typographique particulière adoptée dans les textes dramatiques. Le vers s'y définit en fonction d'un premier critère évident, d'ordre externe et visuel: il se signale par un alinéa,

(9) Cité dans *Cahiers Paul Claudel I, Tête d'Or et les débuts littéraires*, Paris, Gallimard, 1959, p. 137.

(10) *Ibid.*, p. 139 ; voir encore l'article paru dans la *Revue indépendante* dont l'auteur, Hirsch, écrit: « L'auteur a écrit en prose, observant la cadence d'un rythme si divers (écrasant par la lourdeur des périodes très longues, ou haletant, oppressé, saccadé par leur rapidité), qu'il est peu facile à observer. Si nous avons bien compris la raison des incessants alinéas, qui hachent menu le dialogue, d'un bout à l'autre de l'ouvrage — en l'attribuant au désir de l'écrivain de cadencer son style et d'en nettement définir le rythme par une forme typographique ? — nous avouons n'avoir pas saisi le motif qui lui fait couper en deux, au milieu d'une syllabe, un mot, et le porter ainsi tronqué d'une période sur l'autre, par enjambement » (cité dans *Cahiers Paul Claudel I*, p. 155).

(11) Voir les documents publiés par François Chapon dans *Le Monde* du 22/9/1966.

(12) Interview parue dans *Le Temps* du 31 octobre 1912.

une majuscule initiale et se déploie sur une ou plusieurs lignes avec alignement à gauche. Sa longueur est très variable, allant du mot, parfois monosyllabique, au paragraphe. On peut citer en exemple l'ouverture de *Tête d'Or*, qui commence sur ces paroles de Cébès :

Me voici,
 Imbécile, ignorant,
 Homme nouveau devant les choses inconnues,
 Et je tourne la face vers l'Année et l'arche pluvieuse, j'ai
 plein mon coeur d'ennui !
 Je ne sais rien et je ne peux rien. Que dire ? que faire ? A
 quoi emploierai-je ces mains qui pendent ? ces pieds qui
 m'emmènent comme les songes ? (13)

Ce découpage fait volontiers fi, en particulier dans les premiers textes, de la phrase et des articulations syntaxiques. Il va même jusqu'à segmenter le mot, comme dans cet extrait de *Tête d'Or* :

Si vous songez que vous êtes des hommes et que vous v-
 -Ous voyez empêtrés de ces vêtements d'esclaves, oh!, cri-
 -Ez de rage et ne le supportez pas plus longtemps ! (14)

Ce qui étonne et ce qui se pose ainsi comme premier critère du vers de théâtre claudélien, c'est donc l'arrêt graphique, qui organise toute une spatialisation du texte. Dans les *Réflexions et propositions sur le vers français*, Claudel définit son vers comme « une idée isolée par du blanc » (15). Face à ceux qui s'étonnent, il s'explique très simplement. Il écrit par exemple à Eugène Marsan, à propos de *Partage de Midi* :

Je vois que mon vers vous cause un certain étonnement.
 Pourquoi ? C'est simplement le vers ordinaire libéré de la
 rime et d'un compte déterminé de syllabes [...]. Enfin (point

(13) *Th.I*, p. 31.

(14) *Th.I*, p. 104.

(15) *Pr.*, p. 3.

auquel je tiens particulièrement) mon vers n'a rien de neuf. C'est simplement le vers iambique, dramatique ou lyrique, qui a toujours existé à côté du vers épique et narratif (16).

Dans la suite de la lettre, il invoque des précédents illustres : Pindare, les tragiques grecs et Shakespeare, autant de noms que l'on retrouve dans les *Réflexions et propositions sur le vers français* (17) aussi bien que dans les *Mémoires improvisés*, transcription d'entretiens radiophoniques diffusés en 1951.

Le vers libre claudélien, vers dramatique avant tout, puise en partie ses origines dans le théâtre élisabéthain : Claudel semble avoir été frappé par « le vers des derniers drames shakespeariens dont l'élément prosodique principal [lui] paraît être l'enjambement, *the break*, le heurt, la cassure aux endroits les plus illogiques, comme pour laisser entrer l'air et la poésie par tous les bouts » (18). Le second modèle important fut la tragédie antique: le traducteur de l'Orestie que fut aussi Claudel assure avoir trouvé chez Eschyle « la formation prosodique » (19) dont il avait besoin à ses débuts.

Ce faisant, il retourne délibérément à des sources pré-classiques. Le vers dramatique claudélien s'érige en effet contre l'alexandrin et il ne faut pas sous-estimer la dimension provocatrice et iconoclaste du vers de *Tête d'Or*. Fidèle des mardis mallarméens tant qu'il fut en France, le dramaturge forge son nouvel outil en pleine crise de vers, en pleine « brisure des grands rythmes littéraires » (20). Il l'édifie contre un théâtre en vers et en alexandrins encore très présent sur la scène française (21).

(16) *Le Monde* du 22/9/1966.

(17) *Pr.*, p. 5-6.

(18) *Réflexions et propositions sur le vers français*, *Pr.*, p. 6.

(19) *MI.*, p. 41.

(20) Mallarmé, « Crise de vers », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 367.

(21) Je renvoie aux actes du colloque qui s'est tenu sur le théâtre en vers : « Les derniers feux du théâtre en vers, de Hugo à Cocteau (1800-1950) », *Revue d'Histoire du théâtre*, 1993-2-3, n° 178-179.

Si Claudel a rendu un hommage, d'ailleurs tardif, à Racine et « aux sortilèges » de son vers dans un texte composé en 1954 (22), il n'a par ailleurs cessé de fustiger l'alexandrin, métronome auquel il reproche le caractère artificiel et mécanique que lui confèrent le décompte syllabique et le retour régulier de la rime (23). Le vers dramatique claudélien se fonde, à l'origine, sur un geste de rupture nettement affirmé à l'égard de toute une écriture dramatique.

DIVERSITE DU VERS DRAMATIQUE CLAUDELIEN : LIMITES DU CRITERE TYPOGRAPHIQUE

Il faudrait toutefois se garder d'y voir une forme immuable et unique. Il y a toute une diversité de ce vers, dont rendent compte quelques observations toutes simples .

Commençons par constater d'abord que quelques pièces de Claudel ne sont pas écrites en vers, si l'on entend par vers le « verset » tel qu'il se définit par le dispositif formel dont il a été question auparavant. C'est le cas pour certains drames postérieurs au *Soulier de satin* : *Sous le rempart d'Athènes* (1927), *Le Livre de Christophe Colomb* (1927) ou *Le Ravissement de Scapin* (1949).

Remarquons par ailleurs que dans *L'Endormie*, premier texte dramatique de Claudel, cette disposition du texte n'est pas omniprésente comme elle le deviendra par la suite. De nombreux passages dialogués, comportant des répliques longues, se présentent sous forme de texte continu (24).

Entre *L'Endormie* et les derniers textes, notons, pour clore cette perspective diachronique, une évolution dans le temps, un « assagissement » progressif du vers, qui prend une amplitude et une régularité croissantes. Les vers brefs, composés de quelques mots, voire d'un seul,

(22) *Conversation sur Jean Racine, Pr.*, p. 459.

(23) Voir en particulier la « Lettre au Père de Tonquédec », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1961, t. XVIII, p. 270-271 (désormais abrégées O.C.).

(24) Voir par exemple le dialogue entre Volpilla et Danse-la-Nuit, *Th. I*, p. 7.

ont tendance à se faire plus rares. On est loin des provocations de *Tête d'Or* dans le *Soulier de satin* où le vers se déploie volontiers en courts paragraphes.

Par ailleurs, dans les pièces qui présentent l'organisation typographique caractéristique de ce vers dramatique, on constate qu'un traitement très varié est fait de ce dernier. Certains passages dialogués, qui maintiennent cette spatialisation du texte, sont très proches de la prose. Citons, dès la première version de *Tête d'Or*, cette conversation entre le paysan et Simon :

LE PAYSAN. — C'est le fou. Je le connais.

Il est arrivé l'autre jour avec une femme malade.

On le voit se promener seul en gesticulant sans faire attention aux chemins.

Et il marche à grands pas et par bonds, ou il s'arrête tout à coup,

Donnant des grands coups de pied dans les mottes de terre comme un preneur de taupes.

SIMON. — Laisse-moi! ne me secoue pas ainsi,

Comme le maître avec le petit vacher ! Oui, je le ferai (25).

On pourrait relever dans la plupart des textes des exemples de ces moments où le dialogue, par son contenu prosaïque, semble appeler une forme voisine de la prose. Ces passages dialogués se trouvent en plus grand nombre dans les versions remaniées pour la scène, qui, parfois, évacuent momentanément le vers. On peut, par exemple, comparer le tout début de la scène 1 de l'acte I de *L'Annonce* (première version) avec le passage équivalent dans la version pour la scène :

(25) *Th.I*, p. 43-44.

Première version (26)	Version pour la scène (27)
<p>LA MÈRE, <i>sans se retourner</i>. - Pourquoi me regardes-tu ainsi ? ANNE VERCORS, <i>il pense</i>. - La fin, déjà ! C'est comme un livre d'images quand on va tourner la dernière. « Après la nuit, la femme ayant ranimé le feu domestique... », et l'histoire humble et touchante finit. C'est comme si je n'étais plus, déjà, ici. Devant mes yeux, la voilà déjà comme si c'était en souvenir.</p>	<p>ANNE VERCORS. - Dis la Mère : si tu crois que c'est commode de s'y retrouver, au milieu de tes croix et de tes ronds ! LA MÈRE. - Moque-toi de moi, grand moqueur, avec ça que t'es si fort pour tenir tes comptes ! C'est la pelle, comme on dit... Comment c'est qu'on dit déjà ? ANNE VERCORS. - C'est la pelle qui se moque du fourgon.</p>

A côté de ces passages dialogués où s'estompent les frontières du vers et de la prose, on trouve des séquences narratives, dans lesquelles on pourrait voir l'équivalent du traditionnel récit de théâtre. Le découpage du vers, quoi qu'en dise Claudel, y suit souvent les articulations syntaxiques. En témoignerait, entre autres exemples, cet extrait de la première version de *L'Echange*, où Louis Laine évoque l'histoire du peuple indien en une suite de vers allongés que signale bien la coordination abondante, en particulier le « et » placé à l'initiale :

LOUIS LAINE.- J'ai lu la fin d'un livre sur eux ; on ne sait pas par où les hommes rouges sont venus,

N'emportant rien avec eux, dans cette terre qui était comme un fonds abandonné, et il y avait trop de place pour eux.

Et ils vivaient, faisant la guerre aux animaux qui y étaient ;

Et ils les connaissaient par leur propre nom, et leurs tribus avaient fait alliance ensemble.

(26) *Th.II*, p. 26.

(27) *Ibid.*, p. 145-146.

Mais les blancs sont venus, traversant la largeur de la mer ;
 Et ils ont fait un champ, et, ramassant les pierres, ils ont fait un mur et chacun vit à la place où il est,
 Et l'ancien guerrier s'en va, comme l'aile de la fumée (28).

Il est, enfin, des passages où le vers se module de façon plus variée et plus irrégulière, dans *l'Arbre* surtout, en des moments poétiques que signalent d'autres indices, images ou effets phoniques. Ce sont en général des séquences que Claudel, pourtant soucieux d'élaguer, au fil des ans, toute une « végétation poétique » (29), garde d'une version à l'autre, comme l'histoire de l'Enfant-aux-sourcils-de-pierre dans *L'Echange*, l'évocation du passage de Suez ou le Cantique de Mesa dans *Partage de Midi* (30), ou encore le beau dialogue entre Jacques Hury et Violaine dans *L'Annonce* (II, 3).

A travers cette typologie sommaire, qui demanderait à être approfondie et nuancée, on mesure, fût-ce imparfaitement, la diversité du vers dramatique claudélien. Ce dernier, on le constate, se situe à la croisée du vers et de la prose. Dans les textes, on l'a vu, le dispositif formel qui signale le vers disparaît à certains moments. Par ailleurs, le découpage, lorsqu'il se contente de suivre les articulations de la syntaxe, a pu paraître artificiel et Etiemble, par exemple, en a dénoncé « l'imposture » (31). Les déclarations de Claudel lui-même ne vont pas sans contradictions. Dans une lettre de 1903 adressée à Georg Brandès, il écrit :

Ce sont des vers que j'ai écrits, quoi que vous en pensiez, et non pas de la prose (32).

(28) *Th.I*, p. 662-663.

(29) Formule employée par Claudel à propos de *L'Echange*, dans une lettre à Jacques Copeau citée dans *Th.I*, p. 1298.

(30) La nouvelle version pour la scène modifie toutefois de façon très sensible le Cantique de Mesa.

(31) « Claudel et le Vin des Rochers », *N.R.F.*, 1^{er} septembre 1955, p. 479 sqq.

(32) Cité dans une note aux *Réflexions et propositions sur le vers français*, *Pr.*, p. 1407.

Plus tard, dans une interview donnée en 1912 sur la représentation à venir de *L'Annonce* au théâtre de l'Œuvre, il fait la déclaration suivante :

J'emploie [...] une sorte de récit qui n'est pas de la poésie, mais de la prose composée d'iambes qui donnent à la phrase sa cadence et son harmonie. J'ai repris la forme iambique des anciens, car je la crois, à l'opposé de ce qu'on pense généralement, d'une harmonie qui la rend propre à la déclamation. Je ne donne pas de rime et pas la forme du vers à mes phrases, parce que la rime est dans la phrase elle-même, et certaines contiennent une cadence beaucoup plus poétique que des vers réguliers (33).

Citons enfin ce qu'il déclare dans une conférence de 1916 :

Vous n'attendez pas de moi que j'entre dans des explications inutiles et fastidieuses sur la forme que j'ai adoptée dès le moment où j'ai commencé à écrire et qui tient de la prose par la liberté de la forme et du vers par certaines lois de construction intérieure et par la limite que lui impose le blanc (34).

LE CHANT DE PHILOMELE

La question mériterait une enquête plus poussée. Quoiqu'il en soit, il est certain que le découpage typographique du texte ne saurait à lui seul constituer le seul critère du vers. Plutôt que de vers ou de verset, Claudel lui-même parle volontiers de « rythme », catégorie évidemment fondamentale à laquelle renvoient, en définitive, des formules claudéliennes telles que le souffle, la respiration ou l'iambe.

Claudiel, on le sait, définit son vers comme « l'haleine intelligible, le membre logique, l'unité sonore constituée

(33) *Supplément aux œuvres complètes*, Lausanne, L'Age d'Homme, t. II, 1991, p. 44.

(34) *O.C.*, t.XVIII, p. 460.

par l'iambe ou rapport abstrait du grave et de l'aigu » (35), formule employée dans une lettre adressée au poète belge Albert Mockel en 1891, reprise dans *L'Art poétique*, publié en 1907, et modulée de façon un peu différente dans les *Réflexions et propositions sur le vers français* : « l'iambe fondamental, un *temps* faible et un *temps* fort » (36). Sans entrer dans le détail de démonstrations faites par ailleurs, disons que Claudel emploie le terme d'iambe, qu'il assimile d'ailleurs à l'anapeste, de façon quasi métaphorique pour désigner un rythme ascendant et surtout un rythme très souple :

On peut dire que le français est composé d'une série d'iambes dont l'élément long est la dernière syllabe du phonème et l'élément bref un nombre indéterminé pouvant aller jusqu'à cinq ou six syllabes indifférentes qui le précèdent (37).

Ce qui se définit ainsi, c'est une combinaison, un rapport dont les composantes sont très mobiles, puisqu'« il dépend [...] de l'orateur, guidé par l'intelligence ou l'émotion de faire varier dans une certaine mesure le phonème en mettant le point fort ici ou là » (38). En somme le rythme du vers dramatique, et, plus largement, le rythme des séquences versifiées, correspond tout à fait à la définition que donne Benveniste du ῥυθμός grec, « forme improvisée, momentanée, modifiable », « ce qui est mouvant, mobile, fluide » (39). Il se veut composition mobile et constamment renouvelée :

Le triste alexandrin n'est plus là pour nous imposer son arithmétique et tout ce fastidieux artifice de ricochets. Il n'y

(35) Cité dans *Th.I*, p. 1245 ; voir encore *Art poétique*, *Po*, p. 143 ainsi que la lettre adressée à Eugène Marsan et publiée par François Chapon dans *Le Monde* du 22/9/1966.

(36) *Pr.*, p. 5.

(37) *Pr.*, p. 33.

(38) *Réflexions et propositions sur le vers français*, *Pr.*, p. 33.

(39) *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. Tel, t.I, 1966, p. 327-335.

a qu'une âme — Philomèle ! — qui invente au fur et à mesure sa prosodie (40).

Cette liberté demanderait à être étudiée de près. D'une part, elle n'exclut pas des cadences qui peuvent être très marquées, comme dans l'ouverture de *Tête d'Or* déjà citée :

CEBES. — Me voici,
 Imbécile, ignorant,
 Homme nouveau devant les choses inconnues,
 Et je tourne la face vers l'Année et l'arche pluvieuse, j'ai
 plein mon coeur d'ennui ! (41)

L'accentuation fait apparaître les groupements syllabiques suivants :

- 3 pour le premier vers ;
- 3 + 3 pour le second vers, soit un hexasyllabe ;
- 4 + 8 pour le troisième, soit un alexandrin.

L'amplification du rythme, quasi mathématique ici, s'appuie sur des mètres réguliers, hexasyllabe et alexandrin, qui donnent d'emblée force et présence à la parole et au personnage qui entre en scène à pas lents. La parole s'y accorde à la marche de Cébès. Le début de la seconde version de *L'Echange* constitue, me semble-t-il, un autre exemple d'ouverture particulièrement réussie sur ce plan. Louis Laine y prononce ce vers qui était placé dans la bouche de Marthe dans la première version, déplacement qui constitue une modification très heureuse :

La journée qu'on voit clair et qui dure jusqu'à ce qu'elle soit finie ! (42)

(40) *Th.I*, p. 1302 (extrait d'un texte publié dans le *Figaro littéraire* du 25 janvier à propos des représentations de *L'Echange* données par Ludmilla Pitoëff à Bruxelles).

(41) *Th.I*, p. 31 (repris dans la seconde version).

(42) *Th.I*, p. 727.

Succédant à trois groupes de trois syllabes, on a un dernier groupe plus long, qui peut varier de 6 à 9 syllabes, selon que l'on prend ou non en compte l'e « muet » (43). Quoi qu'il en soit, on retrouve là encore une amplification régulière et bien marquée, en harmonie avec la gestuelle: la didascalie précise en effet à propos de Louis : « *s'étirant longuement, de toute la longueur de la phrase* ».

Il arrive que le rythme gravite autour des mètres réguliers, nous l'avons vu, et l'on pourrait citer encore en exemple ce vers de Rodrigue dans le *Soulier de satin* :

Chacun de tes baisers me donne un paradis dont je sais qu'il
m'est interdit (44).

Ce vers est constitué d'un alexandrin très régulier (« Chacun de tes baisers me donne un paradis » : 6 + 6) suivi d'un octosyllabe (3 + 5), élan puis retombée que dessine un rythme appuyé par des échos phoniques très nets (*baisers/sais* et surtout *paradis/interdit*) qui se font le support du sens, « paradis » s'associant à « interdit ».

Parmi les éléments structurants du rythme, qui demanderaient une étude précise, les sonorités, on le constate, jouent leur rôle, un rôle important que Claudel se plaît à souligner. Bien d'autres exemples viendraient le confirmer. Il arrive même que la rime, employée de façon très libre, fasse son apparition dans ces moments poétiques, comme dans ces vers de *Partage de Midi* (première version) où Mesa décrit le soir couchant à l'acte I :

YSE. — Le matin était plus beau.
MESA. — Le soir le sera plus encore.

(43) La question du maintien de l'e « muet » est délicate. Jacques Lefebvre montre bien qu'il n'y a pas chez Claudel de règles fixes sur ce point, l'e « muet » étant tantôt gardé, tantôt amuï (*La Lecture du vers claudélien*, Société Claudel en Belgique, numéro spécial, n° 20, 1975). De même Jean-Louis Barraud déclare qu'« il y a des moments dans Claudel où il faut élider l'e muet parce qu'il y a un côté jazz chez Claudel quelquefois, un côté rythme, batterie », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 52, 4^e trimestre 1973, p.18.

(44) *Th.* II, p. 1056.

Avez-vous bien vu hier
 Comme du coeur de la grande substance de la mer
 Il naissait, feuillages verts
 Et lacs roses et tabac, et traits de feu rouge dans le
 grouillant chaos clair [...] (45).

Le vers ne se construit pas ici selon les articulations de la syntaxe. L'émotion du personnage prime sur la logique et la continuité discursive, et se restitue en un rythme mouvant organisé autour des homophonies finales. Cette primauté du rythme, associée à l'importance accordée au signifiant, témoignent de la constante prise en compte de la voix dans le texte dramatique claudélien, une voix modulée selon l'émotion d'un sujet, le personnage que Claudel place face au monde, attitude caractéristique qui perpétue celle de Cébès à l'ouverture de *Tête d'Or*. Pour reprendre la formule du dramaturge, le vers est « unité respiratoire », c'est-à-dire qu'il « devient la mesure même de l'émotion et d'un débit plus ou moins saccadé ou régulier » (46). Le vers se fait le support fondamental du lyrisme: à lui seul, à travers le rythme, il permet de transcrire et de communiquer la subjectivité de l'être dans sa relation au monde.

METAPHYSIQUE DU VERS

Cela nous amène à une dernière composante du vers que je voudrais brièvement signaler ici : il s'agit de l'arrière-plan métaphysique du vers et de sa théorisation claudélienne.

On peut penser, tout d'abord, que le rejet de l'alexandrin n'obéit pas seulement à des principes esthétiques. Le caractère régulier de ce mètre honni est rattaché, dans les commentaires qu'en donne Claudel, à la mentalité française qui, selon lui, se caractérise par son « goût du net,

(45) *Th .I*, p. 987.

(46) Lettre à Eugène Marsan, *Le Monde*, 22/9/1966.

du définitif, de l'idée compacte imprimée sur le papier et dans la mémoire comme d'un seul coup de balancier » (47). D'après l'auteur des *Réflexions et propositions sur le vers français*, « [l]a même horreur du hasard, le même besoin de l'absolu, la même défiance de la sensibilité, qu'on retrouve encore aujourd'hui dans notre caractère et nos arrangements sociaux, ont modelé notre grammaire et notre prosodie » (48). On retrouve en somme dans le rejet de l'alexandrin la haine d'un déterminisme lié à un positivisme exécré. Ainsi se comprend le choix d'un vers qui prenne mieux en compte l'affectivité, un vers qui ne soit plus « un membre logique durement découpé » mais « une haleine », « la respiration de l'esprit » (49).

Quel sens donner à cette analogie établie entre le vers et la respiration ? En 1936, Francis Jammes déjà s'amusa de la perplexité des critiques à venir :

Ce sera la joie des futurs fauteurs de thèses, que d'avoir à distinguer l'aspiration d'avec l'expiration, sur quoi serait basé, avant tout le verset claudélien (50).

De fait la critique en question a souvent souligné que le vers claudélien, parfois très ample, ne correspond pas toujours, pour des raisons physiologiques évidentes, à une unité respiratoire. On connaît les formules d'Etiemble qui ironise sur Claudel « le gorille », pourvu d'une capacité pulmonaire que n'ont pas les « sous-gorilles », c'est-à-dire le commun des mortels (51).

Sans avoir la prétention de résoudre une question très complexe, je voudrais simplement la poser en des termes légèrement différents. Si cette « unité respiratoire » implique de toute évidence pour Claudel un rythme qui

(47) « Francis Jammes », *O.C.*, t.XVIII, p. 157.

(48) *Pr.*, p. 9.

(49) « Paul Verlaine. Poète de la nature et poète chrétien », *Pr.*, p. 505.

(50) « Paul Claudel », *NRF*, décembre 1936, p. 934.

(51) « Paul Claudel et le Vin des Rochers », *NRF*, septembre 1955, p. 486.

est « mesure de l'émotion » (52), elle est par ailleurs qualifiée de « respiration idéale » (53) ou, nous l'avons vu, de « respiration de l'esprit », formule *a priori* paradoxale. Cette terminologie claudélienne conduit à se demander si ce terme de « respiration », n'est pas en définitive employé de façon métaphorique, métaphore qui ouvrirait sur la métaphysique claudélienne (54). Dans sa discontinuité, dans son alternance de « tensions et de détentes » (55), le vers obéit malgré tout à une contrainte, mais une contrainte véritable c'est-à-dire une contrainte intérieure et non plus, comme l'alexandrin, à une contrainte extérieure (56). Associé à la vibration (57), qualifié d'haleine, de respiration, d'ondulation (58), le vers serait à comprendre comme la transcription d'un rythme calqué sur la pulsation de l'être — le coeur — et sur celle du monde. Car pour Claudel, la Création divine respire et chante (59), respiration et chant que capte l'être (inspiration) pour en restituer l'image en une parole singulière (expiration), opération qui conjoint le corps et l'esprit. Ainsi pourrait-on comprendre les vers de Coeuvre dans *La Ville*, cités au début de cette étude :

(52) Lettre à Eugène Marsan, *Le Monde* du 22/9/1966; voir encore la lettre à Florent Schmitt, qui en 1909, voulait mettre en musique *Tête d'Or* : « MON VERS EST UNIQUEMENT BASE SUR LA RESPIRATION TANTOT RALENTIE, TANTOT ACCELEREE, SUIVANT L'EMOTION », *Cahiers Renaud-Barrault. Paul Claudel devant Tête d'Or*, n° 27, 1959, p. 50.

(53) « Notes pour le Père de Tonquédec », *Supplément aux œuvres complètes*, Lausanne, l'Age d'Homme, t. IV, 1997, p. 17.

(54) Voir la lettre à Georg Brandès : « J'ajoute que ces deux théories par lesquelles je justifie la forme instinctive de vers que j'ai inventée — théorie de la respiration, théorie de la différence — servent aussi de base à ma philosophie », cité dans *Th. I*, p. 1408.

(55) *Ibid.*

(56) « A propos du vers français », *O.C.*, t. XVIII, p. 268-269.

(57) Lettre à Francis Jammes du 12 février 1899, Paul Claudel, Francis Jammes, Gabriel Frizeau, *Correspondance 1897-1938*, Paris, Gallimard, 1952, p. 27.

(58) « Paul Verlaine. Poète de la nature, poète chrétien », *Pr.*, p. 505-506.

(59) Voir par exemple l'évocation du voyage en voiture qui est faite dans « Paul Verlaine. Poète de la nature et poète chrétien », *Pr.*, p. 498-499.

J'inventai ce vers qui n'avait ni rime ni mètre,
 Et je le définissais dans le secret de mon cœur cette fonction double et réciproque
 Par laquelle l'homme absorbe la vie et restitue, dans l'acte suprême de l'expiration,
 Une parole intelligible (60).

A l'apparente gratuité de l'agencement typographique du vers, Claudel donne ainsi une légitimité métaphysique.

*
 * *

Le vers dramatique claudélien est une construction complexe, les critères formels débouchant en définitive sur toute l'herméneutique claudélienne. Je voudrais toutefois souligner, pour terminer, la parfaite adéquation de ce vers à la scène. Je me référerai pour cela à Jean-Louis Barrault pour qui « Claudel, poète, donc tempérament charnel, sensuel, était un véritable homme de théâtre » (61). J'invoquerai aussi Antoine Vitez qui voit dans l'écriture dramatique claudélienne non pas « une langue fabriquée » mais au contraire « une langue naturelle » (62) qui, par le biais du vers et de la prise en compte de la voix, inscrit la diction dans un texte proche de la partition, réalisant d'une certaine manière le projet mallarméen.

Pascale ALEXANDRE-BERGUES

(60) *Th. I*, p. 488.

(61) « Travailler avec Claudel », *Europe*, mars 1982, n° 635, p. 20.

(62) « Antoine Vitez : un langage naturel », *ibid.*, p.39.