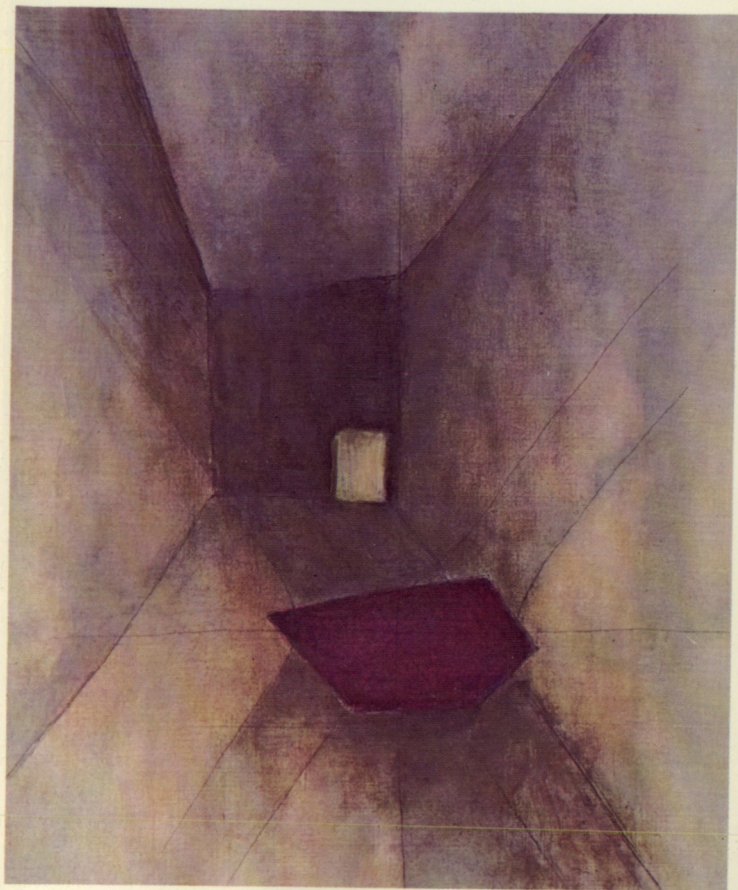


paul claudel
réflexions
sur la poésie



***Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays.***

© 1963, Éditions Gallimard.

Réflexions et propositions
sur le vers français

1. — On ne pense pas d'une manière continue, pas davantage qu'on ne sent d'une manière continue ou qu'on ne vit d'une manière continue. Il y a des coupures, il y a intervention du néant. La pensée bat comme la cervelle et le cœur. Notre appareil à penser en état de chargement ne débite pas une ligne ininterrompue, il fournit par éclairs, secousses, une masse disjointe d'idées, images, souvenirs, notions, concepts, puis se détend avant que l'esprit se réalise à l'état de conscience dans un nouvel acte. Sur cette matière première l'écrivain éclairé par sa raison et son goût et guidé par un but plus ou moins distinctement perçu travaille,

mais il est impossible de donner une image exacte des allures de la pensée si l'on ne tient pas compte du blanc et de l'intermittence.

Tel est le vers essentiel et primordial, l'élément premier du langage, antérieur aux mots eux-mêmes : une idée isolée par du blanc. Avant le mot une certaine intensité, qualité et proportion de tension spirituelle.

REMARQUES

a. — Cette simple vérité dissout la comparaison classique dont se servent les partisans du *hasard créateur* : il suffirait, prétendent-ils, de jeter un certain nombre de fois les mots de l'*Iliade* sur une table pour obtenir le poème. En réalité, ce ne sont pas les mots qui créent l'*Iliade*, c'est l'*Iliade* qui crée les mots ou les choisit ; pas plus que ce ne sont les couleurs ou la toile qui font un tableau du Titien, c'est le Titien lui-même. Les mots ne sont que les fragments découpés d'un ensemble qui leur est antérieur.

b. — L'intelligence n'est pas plus la vertu fondamentale pour un poète que la prudence pour un

militaire¹. Elle est nécessaire en seconde ligne. Elle critique ce que tu fais.

2. — La parole écrite est employée à deux fins : ou bien nous voulons produire dans l'esprit du lecteur un état de connaissance, ou bien un état de joie. Dans le premier cas l'objet est la chose principale, il s'agit d'en fournir une description analytique exacte et complète, de faire progresser le lecteur par des chemins continus jusqu'à ce que le circuit du spectacle ou de la thèse ou de l'événement soit complet ; il ne faut pas que dans cette marche son pas soit distrait ou heurté. Dans le second cas par le moyen des mots, comme le peintre par celui des couleurs et le musicien par celui des notes, nous voulons d'un spectacle ou d'une émotion ou même d'une idée abstraite constituer une sorte d'équivalent ou d'*espèce* soluble dans l'esprit. Ici l'expression devient la chose principale. Nous informons le lecteur, nous le faisons participer à notre action créatrice ou *poétique*, nous plaçons dans la bouche secrète de

1. Ou la probité chez un entrepreneur de travaux publics.

son esprit une énonciation de tel objet ou de tel sentiment qui est agréable à la fois à sa pensée et à ses organes physiques d'expression. A l'imitation du vers premier que je viens de définir, nous procédons à l'émission d'une série de complexes isolés, il faut leur laisser, par l'alinéa, le temps, ne fût-ce qu'une seconde, de se coaguler à l'air libre, suivant les limites d'une mesure qui permette au lecteur d'en *comprendre* d'un seul coup et la structure et la saveur.

Dans le premier cas, il y a prose, dans le second il y a poésie. Dans la prose les éléments primordiaux de la pensée sont en quelque sorte laminés et soudés, raccordés pour l'œil, et leurs ruptures natives sont artificiellement remplacées par des divisions logiques. Les blancs du stade créateur ne sont plus rappelés que par les signes de la ponctuation qui marquent les étapes dans le train uniforme du discours. Dans la poésie, au contraire, le lingot a été accepté tel quel et soumis seulement à une élaboration additionnelle dont nous allons maintenant examiner les conditions spirituelles et physiques.

REMARQUE

Bien entendu, par cette séparation entre les deux catégories de l'expression humaine, je ne veux exprimer que des tendances divergentes et les différences extrêmes, tandis qu'une large zone médiane reste indécise. Cette remarque est surtout vraie, comme je le montrerai tout à l'heure, pour la littérature française où la poésie n'est souvent que de la prose « montée », tandis que la prose de son côté est toute chargée et agitée de vers infus.

3. — L'expression sonore se déploie dans le temps et par conséquent est soumise au contrôle d'un instrument de mesure, d'un compteur. Cet instrument est le métronome intérieur que nous portons dans notre poitrine, le coup de notre pompe à vie, le cœur qui dit indéfiniment :

Un. Un. Un. Un. Un. Un.

Pan (rien). Pan (rien). Pan (rien).

L'iambe fondamental, un *temps* faible et un *temps* fort.

Et d'autre part la matière sonore nous est fournie par l'air vital qu'absorbent

nos poumons et que restitue notre appareil à parler qui le façonne en une émission de mots intelligibles.

Ainsi la création poétique dispose d'une espèce d'atelier où il faut distinguer le métal, la forge et le soufflet. C'est de ce triple élément mis en œuvre suivant des formules variées que sort le vers. Le métal spirituel entre en fusion sous un afflux ou vent venu du dehors (inspiration) et le flan informe reçoit le poinçon de la conscience sous le choc du balancier.

4. — L'écriture seule (en noyant l'élément sonore sous l'élément intelligible) permet à la prose son existence conventionnelle. Tout langage parlé est fait de vers à l'état brut, comme le prouve la graphie des textes dramatiques modernes où l'alinéa est remplacé par des points de suspension.

5. — On peut distinguer deux espèces de vers : l'un est le vers libre ou soumis à des règles prosodiques extrêmement souples : c'est le vers des Psaumes et des

Prophètes, celui de Pindare et de chœurs grecs, et aussi somme toute le vers blanc de Shakespeare ou discours divisé en laisses d'un nombre approximatif de dix syllabes¹. (Il y aurait beaucoup à dire sur le vers des derniers drames shakespeariens dont l'élément prosodique principal 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.)

REMARQUE SUR L'ENJAMBEMENT

On a souvent parlé de la couleur et de la saveur des mots. Mais on n'a jamais rien dit de leur *tension*, de l'état de *tension* de l'esprit qui les profère, dont ils sont l'indice et l'index, de leur *chargement*. Pour nous le rendre sensible il suffit d'interrompre brusquement une phrase. Si par exemple vous dites : « Monsieur un tel est une canaille », j'écoute dans un état de demi-sommeil. Si au contraire vous dites : « Monsieur un tel est un... », mon attention est brus-

1. *O I am press'd to death through want of speaking* (11 s.)
How dares thy harsh, rude tongue sound those unpleasing
What Eve, what serpent has suggested thee [news (12 s.)]
To make a second fall of cursèd man (10 s.)

quement réveillée, le dernier mot prononcé, et avec lui toute la rame des vocables précédents qui y sont attelés, devient comme un poing qui heurte un mur et qui rayonne de la douleur, je suis obligé de passer de la position passive à la position active, de compléter moi-même le mot qui manque. De même si par une amusette typographique, comme l'a fait dernièrement l'auteur du *Vieillard sur le Mont Omi*, je coupe le mot ailleurs qu'à l'articulation des syllabes, il en résulte une espèce d'hémorragie du sens inclus. Si par exemple au lieu d'écrire : La Clo-che, j'écris la C-loche. Pour la même raison, l'auteur a sectionné certains de ses poèmes dont il a dispersé les morceaux. Voilà le lecteur à qui on met sur les bras ce corps mutilé et tressautant et qui est obligé d'en prendre charge jusqu'à ce qu'il ait trouvé le moyen de recoller cet Osiris typographique.

Mais le vers dont l'emploi partout a prévalu est le vers iambique¹ universellement employé dans le théâtre ancien et dont l'élément unique (couple d'une brève et d'une longue) est la traduction la plus simple de cette pulsation qui ne cesse de compter le temps dans notre

1. Ma mauvaise conscience de vers-libriste me fait mettre la main sur l'exemple suivant que j'emprunte à Phèdre :

*Athenæ dum florerent æquis legibus
Procax libertas civitatem miscuit
Frenumque solvit pristinum licentia.*

poitrine. Le mètre souvent presque insensible se rapproche du vers libre.

La seconde espèce dont j'ai à parler (passant sur tous les petits mètres qui servent à des états momentanés d'émotion) est le grand vers narratif ou explicatif dont la structure prosodique est très accusée. Dans cette espèce même il faut distinguer deux grandes classes suivant qu'il y a emploi ou non de la rime. L'hexamètre latin est le type du vers épique non rimé.

Quelle est la raison qui, jusqu'à ce jour, a déterminé toutes les poésies à organiser ainsi le donné inspiratoire sur un plan fixe à l'intérieur d'un chiffre précis de pieds ou de syllabes? La principale me paraît le désir de créer dans l'esprit du lecteur un état de facilité et de bonheur. Il est porté en avant sans effort par un mouvement attendu auquel il n'y a qu'à s'abandonner. Il est constitué dans un état harmonieux. Il sent ses mouvements et ses pensées adoptés par l'ordre éternel. Il est détaché du hasardeux et du quotidien. Il dort. Il habite un lieu durable où les êtres et

les choses lui sont présentés dans un langage soluble. C'est la réussite parfaite de cette extase poétique, une seule fois, depuis la création du monde! qui a valu à Virgile le juste titre de divin. Mais naturellement le danger de ce mètre régulier, surtout pour de vastes espaces écrits, quand il n'est pas employé par de très grands ou très habiles poètes, est la monotonie. Il n'est pas toujours facile de produire l'hypnose, mais il est très facile de procurer le sommeil.

6. — Les poésies modernes ont apporté au vers un élément nouveau, qui est la rime. La parole humaine ne retentit pas dans le vide. Elle ne demeure pas stérile. Elle est une sommation du silence, elle appelle, elle provoque quelque chose d'égal ou de comparable à elle-même. Quand le poète a proféré le vers pareil à une formule incantatoire, il répond quelque chose dans le blanc.

Le vers devient ainsi un moyen d'interroger l'inconnu, il lui fait une proposition, il lui offre une condition sonore d'existence. Le vers nouveau n'est plus seulement

comme la ligne latine une énonciation solitaire et désolée. Il n'existe plus seulement, il fonctionne. Il n'est plus seulement le résultat de l'élaboration poétique, il en est l'organe vivant, le battement régulier de la pompe qui puise dans l'inconnu le sentiment et l'idée. C'est sur ce couple alterné d'une proposition et d'une réponse que reposait jusqu'à ces derniers temps toute la prosodie française.

7. — Pour s'expliquer la forme que cette prosodie a prise et gardée pendant les siècles classiques, il est nécessaire de bien comprendre quelques traits essentiels de la psychologie de notre peuple, le vers n'étant après tout que la stylisation du langage et l'étalon de notre attitude sonore.

S'il y a un trait du tempérament français particulièrement frappant, surtout pour un homme qui vit la plupart du temps à l'étranger, quand il revient chez lui, plus remarquable à la campagne et en province qu'à Paris et dans les générations antérieures que dans celle-ci, c'est ce que j'appellerai *le besoin de la nécessité*. Le Français a horreur du hasard, de l'accidentel et de

l'imprévu. Il construit sa vie et s'efforce d'en exclure toutes les interventions hétérogènes. Il a besoin de justifier devant lui-même chacun de ses actes, et, avisé d'ailleurs des regards acérés que chacun de ses voisins dirige sur lui, il s'arrange comme s'il avait à répondre à une accusation continuelle de détournement et de gaspillage. Tout ce qui n'est pas nécessaire, et en particulier le plaisir, lui cause une inquiétude profonde, une véritable anxiété de la conscience. Les jansénistes se défiaient même de l'eucharistie et La Rochefoucauld est comme obsédé par l'idée de l'amour-propre. Le Français s'est toujours senti actionnaire d'une société dont chaque membre doit des comptes à tous les autres. Il ne veut rien laisser perdre. Un bien inutile et gâché, un agrément qu'on se donne, lui paraissent de mauvaises actions. De là notre renommée de parcimonie et d'épargne. Le Père Grandet qu'a si bien décrit Balzac n'est pas proprement un avare, c'est un homme qui n'est à l'aise que dans la nécessité. Cette défiance du plaisir, même innocent, explique notre morale négative et sèche, notre critique

de la vie amère et pessimiste. On en suivrait les effets depuis Calvin jusqu'à l'École laïque. Et c'est elle aussi qui a fait de notre mystique la plus sévère peut-être et la plus dépouillée qui existe chez les peuples chrétiens. (Voir les admirables chapitres de l'abbé Bremond sur Bérulle et le P. de Condren.)

Il y a autre chose évidemment dans le caractère français, mais il y a certainement cela qui est très profond et très important.

Les mêmes principes qui déterminent la vie du Français l'ont guidé quand il s'est agi de donner à ses idées une forme officielle et une expression définitive. La poésie française classique a ses canons dans les Commandements de Dieu et de l'Église et dans les adages villageois sur la température, et la muse de Boileau Despréaux sort tout entière comme un fleuve rafraîchissant du Jardin des Racines Grecques. Elle a essentiellement un caractère gnomique et mnémotechnique. La 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 so-

ciaux, ont modelé notre grammaire et notre prosodie. Il fallait empêcher l'air d'entrer, il fallait exclure toute espèce de jeu et de décalage, il fallait serrer les mots par une contrainte extérieure et intérieure si forte, entre des coins si durs, que la ligne acquit l'immobilité définitive et infrangible d'une inscription, lisible pour l'éternité. C'est à quoi l'on parvient non seulement par la rime, par la césure fixe et par la fixation d'un nombre obligatoire de syllabes, mais encore par l'exclusion des muettes intérieures non élidées (comme *vues* et *fées*), par la proscription de l'accouplement entre les genres et les nombres, toutes tortures auxquelles certains zélotes ajoutèrent des mortifications personnelles et surrogatoires, telles que la rime riche, la rime rare et l'abstinence du hiatus. Sans parler du code général de la grammaire et de la rhétorique, du savoir-vivre et du « goût », plus vétilleux que l'ancienne étiquette espagnole. Cette situation était si dure qu'au bout de peu de temps il apparut aux « poètes » français inutile de la compliquer en y faisant intervenir des éléments réfractaires et suspects comme



littérature



philosophie



sciences



sciences humaines



idées actuelles



arts



chroniques

paul claudel: réflexions sur la poésie

Les grands poètes sont souvent aussi de grands critiques. Paul Claudel a médité sur l'œuvre d'art et en particulier sur la poésie.

Ce volume comprend un choix de ses essais les plus célèbres consacrés aux poètes et au poème. Claudel nous parle de Mallarmé, de Dante, de Hugo, de tous ceux qu'il a aimés et qui l'ont marqué. Enfin deux de ses textes fondamentaux : les réflexions sur le vers français et sur l'inspiration poétique.