Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 30 (1996)

Artikel: Claudel et l'oralité, ou la "rumination de la bouchée intelligible"

Autor: Kaës, Emmanuelle

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-264355

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

CLAUDEL ET L'ORALITÉ, OU LA "RUMINATION DE LA BOUCHÉE INTELLIGIBLE"

> "Entre les joues et derrière les dents et les lèvres, il y a la langue sous la voûte du palais, valve, contrôleur, ange épais de la sapience! Et il y a cette énergie de la chair qui expulse l'âme pour en atteindre une autre"[1].

"Ce n'est pas avec l'encre et la plume que l'on fait une parole vivante!" s'exclame la Muse dans la quatrième Ode, "La Muse qui est la Grâce" (Po.[2], p. 268). Claudel, définissant sa poésie comme *parole* plus qu'écriture, place l'oral au cœur de l'écrit: poésie (c'est la bouche et le souffle qui écrivent le poème), mais aussi écriture dramatique, exégèse et traduction. Comme l'affirme H. Meschonnic

> La question de l'oralité suppose une poétique [...] L'opposition de l'oral à l'écrit confond l'oral et le parlé. Passer de la dualité oral / écrit à une répartition triple entre l'écrit, le parlé et l'oral permet de reconnaître l'oral comme un primat du rythme et de la prosodie, avec sa sémantique propre, organisation subjective et culturelle d'un discours, qui peut se réaliser dans l'écrit comme dans le parlé [...] L'imitation du parlé dans l'écrit est distincte de l'oral[3].

---

[1] P. Claudel, *Paul Claudel interroge l'Apocalypse*, *Œuvres complètes*, XXV, p. 216.

[2] Abréviations utilisées désormais:

Pr.: *Œuvre en prose*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1957.

Po.: *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1957.

Th.: *Théâtre*, Paris, Gallimard, Pléiade, I, 1965; II, 1967.

J.: *Journal*, Paris, Gallimard, Pléiade, I, 1968; II, 1969.

O.C.: *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 29 volumes, 1950-1985.

[3] H. Meschonnic, *La Rime et la vie*, Paris, Verdier, 1990, p. 236.

L'œuvre de Claudel exige cette distinction entre l'oralité comme *poétique*, entendue comme extériorisation de l'intime et primat du rythme dans le discours, et le *parlé*, compris comme représentation, imitation à la fois codée et approximative de la syntaxe, du lexique et de la prononciation parlés. Notre objectif sera ici de cerner cette poétique claudélienne de l'oralité, en mettant à jour la pluralité de ses formes et en examinant son évolution au fil de l'œuvre du poète: globalement, l'écriture de Claudel suit un parcours qui va de l'oral au parlé, parlé qui envahit massivement ses productions tardives, l'exégèse et le dernier théâtre.

"La bouche, dit Claudel, est l'organe du goût, de la parole et de la respiration"[4]. La physiologie éclaire l'esthétique: les deux dimensions de l'oralité poétique sont pour lui *le goût* et *le rythme* qu'il rattache au modèle organique de la respiration.

Le goût en poésie est corporalisation jouissive du langage: il affirme dans l'"Art Poétique": "Pour comprendre les choses, apprenons les mots qui en sont dans notre bouche l'image soluble[5]. Ruminons la bouchée intelligible." (Po., p. 149). Ou encore dans ses "Réflexions et propositions sur le vers français":

> Par le moyen de la poésie, nous informons le lecteur, nous le faisons participer à notre action créatrice ou poétique, nous plaçons dans *la bouche secrète de son esprit* une énonciation de tel objet ou tel sentiment qui est agréable à la fois à sa pensée et à *ses organes physiques d'expression.* (Pr., p. 4)

---

[4] P. Claudel, *Le Cantique des Cantiques*, *O.C.*, XXII, p. 216.

[5] L'adjectif "soluble", sans doute emprunté par Claudel à l'*Art Poétique* de Verlaine, revient de manière insistante dans sa définition de l'oralité poétique: le mot est "image soluble des choses", le poète Cœuvre propose au monde "un mot soluble et délectable" (Th. I, p. 434). Claudel infléchit l'évanescence verlainienne vers un processus physique de digestion.

Les formules utilisées par Claudel pour décrire cette oralité fondatrice associent le corporel et le spirituel, "bouchée intelligible" du poème, "bouche secrète de l'esprit" du lecteur, "haleine intelligible" du vers.

L'imaginaire claudélien du *manger* contamine l'oralité poétique, dans sa dimension de production (la parole-écriture) comme de réception. Claudel assimile la parole à un processus alimentaire, attaque, traitement buccal et ingestion ("rumination"):

> L'organe du Goût est la langue, mais aidée par une machinerie qui lui prépare sa tâche d'absorption, de critique et de délectation: les dents qui arrachent et divisent, la presse de la mâchoire et du palais, les joues élastiques, les giclures de tous les côtés constituées par les glandes salivaires [...] Comment éviter la comparaison de cette opération physique avec celle du malaxage intellectuel, à la fois analyse et pâte, et la réduction de cette becquée alimentaire que notre pince buccale a été prendre au dehors avec le pétrissage et la confection dans le vestibule de notre esprit de la boulette intelligible?[6]

Le poète ici encore abolit toute opposition entre le corporel et le spirituel, l'alimentaire et le verbal ("la boulette intelligible", "l'absorption et la critique", "le malaxage intellectuel", "l'analyse et la pâte"). Cette oralité indissociablement alimentaire et linguistique a valeur érotique et agressive: il y a une jouissance identique du parler et du manger dans l'attaque et la fracture. Tout un imaginaire agressif est chez Claudel attaché aux dents et à *la langue*, "pointe acérée", "vipère", "dard qui porte en lui la conscience et la saveur de la blessure qu'il va faire"[7].

La lecture aussi est consommation et ingestion, le lecteur de poésie ou le lecteur de la Bible sont pour Claudel des corps mangeurs, comme en témoigne cette page étonnante sur les versets du *Cantique des Cantiques*:

---

[6] *Présence et Prophétie*, *O.C.*, XX, p. 295.

[7] *Le Cantique des Cantiques*, *O.C.*, XXII, p. 216.

> ... nous voyons tout le texte de l'Ecriture divisé en versets. *Ce sont les dents de la Sagesse*, ce sont les dents de l'Eglise, qui ont ainsi transformé l'onde répercutée par la Grâce en unités substantielles, en paroles vraiment vivantes et vivifiantes que nous pouvons méditer, utiliser et conserver, et qui deviennent pour nous à notre disposition autant de principes impulsifs. C'est comme si on nous rompait du pain et si on nous en mettait les morceaux l'un après l'autre dans la bouche[8].

L'ingestion jouissive du Texte Sacré est facilitée par le découpage de l'objet à avaler en fragments assimilables. L'oralité de l'Auteur Divin ("les dents de la Sagesse") vient dire le *rythme* des versets, la discontinuité de la Parole. Cette oralité quasi archaïque du Livre bon à manger n'est pas séparable de la symbolique de la Parole nutritive et vivifiante[9]. Il faudrait analyser le lien, très fort chez Claudel, du sacré à l'oralité la plus concrète, lien enraciné, évidemment, dans la théologie catholique (l'Eucharistie): le Verbe se fait chair d'abord dans la parole, la voix. Mais même *l'Ecriture* est rattachée par Claudel à l'oralité, elle est une bouche qui parle: "Qu'est-ce qui parle plus que le Verbe? C'est Lui qui fait de ces deux choses une seule, je dis de *ces deux lèvres* associées pour le proférer, l'Ancien et le Nouveau Testament"[10].

---

[8] *Ibid.*, p. 383.

[9] Les exemples abondent dans l'exégèse. Ainsi dans *Paul Claudel interroge l'Apocalypse*: "Le gosier, [...] l'organe qui sert à nous remplir, ou, pour employer l'expression d'Isaïe, dans une mise en œuvre simultanée de sa double conduite, sucer, traire, attraire. Mais ici le poëte ne nous parle pas du résultat de cette communion mais du goût qui en accompagne l'exercice. Le vin [...] pour lui ne devient vraiment du vin que par le moyen du gosier qui le fait passer dans le cœur [...] *Gustate*, dit le Psaume XXXIII, 9, *et videte quonima suavis est Dominus* — *L'œil n'a point vu, l'oreille n'a point entendu*, dit saint Paul, *ce que Dieu a préparé à ses élus*. L'œil, l'oreille, soit! Mais il ne dit rien de notre gosier" (*op. cit.*, p. 216). Claudel, plus tard, traduira ainsi ce Psaume 33: "Ah tais-toi, ferme les yeux, goûte! c'est bon, tout ce soleil d'un seul coup que l'on a mis sur la langue pour que je l'avale!"

[10] *Le Cantique des Cantiques*, *O.C.*, XXII, p. 130.

Cette oralité de la lecture du Texte Saint se prolonge dans sa traduction. Pour Claudel, traduire, même (et surtout?) le Texte Sacré, c'est *vomir*. Il affirme dans la préface de sa traduction des Psaumes: "Il y a quelqu'un qui m'a enfoncé les doigts aussi loin qu'il peut dans la bouche et je vomis"[11]; ou encore: "[la langue de l'Esprit Saint] la voici qui d'elle-même se place dans notre bouche pour enfoncer ses racines jusqu'au fond de nos entrailles"[12]. Cette oralité est elle-même décrite, tout au long de cette préface, dans un registre parlé-familier:

> Ce n'est pas beau! j'ai relu tout ce tas de psaumes que j'ai gribouillés depuis trois ou quatre ans, et non, sacrebleu, ce n'est pas beau! Il ne s'agit pas de littérature![13]

Ajoutons que le poète traduit les Psaumes de David à partir de la Vulgate, du latin d'église de saint Jérôme, autrement dit, c'est à la version *vulgaire* du Texte Saint que va sa préférence. Voici un exemple de sa "traduction" "pas belle":

> La manière que j'ai eue de mettre un pied devant l'autre, tout de même il est temps d'y songer, et toute cette écriture que j'ai écrite avec ma langue.
>
> J'ai mis un compteur à mon embouchure, le type peut s'en donner contre moi tant qu'il veut. (Ps. 38)

On appréciera la manière dont Claudel thématise l'oralité[14] à

---

[11] P. Claudel, *Psaumes*, traduction, 1918-1953, avant-propos de Pierre Claudel, Paris, Desclée de Brouwer, 1966, p. 15.

[12] *Ibid.*

[13] *Ibid.*

[14] Le parlé est pour Claudel langue du commun et des "êtres naïfs", c'est-à-dire, entre autres, des *enfants*: plusieurs de ses textes exégétiques sont des *conversations* qui miment le parlé, écrites avec sa fille et pour sa fille. Ainsi *Le Cantique des Cantiques*:

"La Fille: Maintenant qu'au produit — pensez un peu! les raisins de Chanaan! deux hommes dans le temps qu'il fallait pour porter une seule grappe! — il n'y a pas

l'intérieur même de sa traduction ("toute cette écriture que *j'ai écrite avec ma langue*"), traduction qui pose une équivalence profonde entre le sacré et le vulgaire, ruine tout principe rhétorique d'*aedequatio*, de convenance thème/forme, mettant ainsi à mal les catégories stylistiques de "bas" et de "sublime".

L'oralité en poésie est gustative mais aussi rythmique, rythme que Claudel rapporte, reprenant un des topoi de la poétique, à un double modèle physiologique: le rythme cardiaque ("la pompe à vie") et la respiration:

> 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'ïambe 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. ("Réflexions et Propositions sur le vers français", Pr., p. 5)

Cet ancrage du rythme poétique dans les rythmes du corps est au fondement de la poétique claudélienne de l'oralité. Examinons quelques textes où Claudel décrit poétiquement l'émergence de la parole poétique: les discours de Ly et de Cœuvre dans les deux versions de *La Ville*, le monologue de Cébès dans *Tête d'Or* et la

---

adjudication comme pour le vin des Hospices de Beaune!"

Un peu plus loin:

"La Fille: Tout de même papa, il y en a une [question] que vous avez oubliée!

Le Père: Quelle question?

La Fille: Et ta sœur?

Le Père: Je ne comprends pas.

La Fille: Eh bien, oui! Et *ta sœur*, la petite sœur, quoi! celle qui n'a pas de seins. Vous ne l'avez donc pas lu, votre fameux chapitre VIII?" (*Ibid.*, p. 437)

première Ode. Le personnage de Ly dans la première version de *La Ville* (1890), très proche du Cébès de *Tête d'Or*, affirme:

> Je ne parle pas selon ce que je veux, d'abord le souffle m'est enlevé!
> Et de nouveau, de l'existence de la vie se soulève le désir de respirer!
> Et j'absorbe l'air, et le cœur profond, baigné,
> Il dit, et je restitue une parole;
> Et alors je sais ce que j'ai dit. Et telle est ma joie! (Th.I, p. 311)

Dans la seconde version de ce drame (1895-1898), le poète Cœuvre déclare:

> 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[15]. (Th.I p. 488)

Dans la première Ode, "Les Muses" (1904):

> Voici soudain, quand le poëte nouveau comblé de l'explosion intelligible,
> La clameur noire de toute la vie nouée par le nombril dans la commotion de la base,

---

[15] On retrouve dans la poétique de Cœuvre la double dimension rythmique-gustative de l'oralité: "Et si la parole est une nourriture, c'est ainsi que divers aliments nous ont été donnés. [...]

Il en est que l'on broie et mâche, d'autres où la langue seule fait son œuvre;
Et d'autres comme le lait, et d'autres
Qui fondent d'eux-mêmes dans la bouche comme le beurre et le sucre.
Et moi, pressé par le bruit intérieur, je voulais proposer au monde un mot soluble et délectable,
Afin de repaître comme un profond estomac la mémoire et l'intelligence comme une bouche bordée de lèvres et de dents." (*La Ville*, Th.I, p. 434).

S'ouvre, l'accès
Faisant sauter la clôture, le souffle de lui-même
Violentant les mâchoires coupantes,
Le frémissant Novénaire avec un cri! (Po., p. 222)

Nulle part dans ces trois textes, *l'écriture* n'est mentionnée, la parole poétique est un souffle qui "violente les mâchoires", relié à "la vie": "cette fonction double et réciproque par laquelle l'homme absorbe la vie", "la clameur noire de toute la vie", "l'existence de la vie", vie assimilée à l'indistinct, à l'inconnu. Cette "explosion", tout particulièrement dans "Les Muses", bouleverse la syntaxe, produit des ruptures de construction enchaînées. C'est un processus rythmé, que Claudel décrit dans ces textes, qui se déploie dans la durée (dans la première *Ville*: "d'abord", "de nouveau", "alors"), la profération de la parole poétique correspondant au deuxième moment, celui de l'expiration, de la restitution de la "parole *intelligible*": le poète alors "*sait* ce qu'il a dit". L'instrument de cette transformation par la parole de l'indistinct en intelligible, de la "commotion" en signification, est le *vers*: "le vers sert à représenter le rapport inextinguible de l'instinct muet et du mot proféré"[16] écrit Claudel en 1891, et plus particulièrement *l'ïambe*. Défini comme rythme majeur du "Vers dramatique", "mètre scénique essentiel" (Pr., p. 421), l'ïambe se confond pour Claudel avec le rythme vital: il "est la traduction la plus simple de cette pulsation qui ne cesse de compter le temps dans notre poitrine" (Pr., p. 7); il "est notre vie elle-même, notre rythme essentiel par quoi nous vivons et nous sommes"[17]. La première Ode évoque un processus identique de "transmutation": la Muse Thalie "tient le masque énorme, *le mufle de la Vie*, la dépouille grotesque et terrible" puis l'arrache pour empoigner "la formule transmutatrice" (Po., p. 225). Ainsi l'oralité qui fonde la parole poétique comme la parole dramatique, récuse toute séparation entre le langage et la vie. L'ïambe

---

[16] *Cahiers Paul Claudel* I, Paris, Gallimard, 1959, p. 141.

[17] Lettre de Claudel à G. Brandès, citée par M. Lioure in *L'esthétique dramatique de Paul Claudel*, Paris, A. Colin, 1971, p. 98.

fait de l'existence une "parole intelligible", transforme en langage ce qui lui échappe (le chaos de "l'instinct muet" ou de "la clameur noire").

La définition claudélienne de l'ïambe est toutefois assez instable, il est tantôt défini au seul plan rythmique (une brève, une longue), tantôt au plan phonique, "accord non pas tant de quantités mais de qualités"[18]: "J'appelle VERS l'haleine intelligible, le membre logique, l'unité sonore constituée par *l'ïambe ou rapport abstrait du grave et de l'aigu*"[19]. Quoi qu'il en soit, l'ïambe claudélien, vers non-rimé et non-compté ("sans rime ni mètre"), rejoint le vers libre des années 1880-1890[20] dans la revendication d'un rythme anti-métrique *nouveau* ("*J'inventai*" dans *La Ville*, "le poëte *nouveau*" dans "Les Muses"). Claudel lui-même souligne la parenté dans son essai sur le vers de 1925:

> le vers dont l'emploi partout a prévalu est le vers ïambique universellement employé dans le théâtre ancien [...] *Le mètre souvent presque insensible se rapproche du vers libre.* (Pr., p. 7)

Ainsi, tout comme le vers libre des symbolistes, l'ïambe de Claudel se veut ouverture de la poésie à la vie et à l'oralité, tandis que le vers métrique (classique) se rattache imaginairement pour le poète à la mort, à l'artifice et à l'abstraction:

> Il était beaucoup plus commode de travailler tranquillement sur une matière inerte et morte qui ne se débattait pas sous l'acier. L'arrangement des mots entre eux devint un jeu purement cérébral comme l'algèbre ou les échecs. (Pr., pp. 9-10)

---

[18] *O.C.*, XVIII, p. 461.

[19] Lettre de Claudel à A. Mockel, *Cahiers Paul Claudel* I, p. 140.

[20] Claudel dans sa jeunesse a fréquenté de nombreux poètes pratiquant le vers libre, il admire Mallarmé, fréquente Albert Mockel et Henri de Régnier, et, en 1890, il envoie son drame à Maeterlinck.

L'oralité, la poésie

La continuité frappante du lyrisme poétique et du lyrisme dramatique, la commune utilisation de l'ïambe, l'identique dimension performative de la parole qui énonce ce qu'elle fait, invitent à voir dans l'oralité ce qui abolit la différence entre les genres. En 1948, Claudel note dans son Journal:

> Dans ma nouvelle version de *Partage de Midi* et dans mes *Psaumes*, j'ai essayé de styliser, d'élever à *la dignité poétique* le langage familier, le langage de tous les jours. C'est le même et pas le même. (J.II, p. 487)

Comment définir linguistiquement "le langage de tous les jours"? Est-ce un synonyme du parlé? Un registre, le familier-populaire? Ou se définit-il, par exclusion, comme tout ce qui n'est pas stéréotypes et conventions "poétiques"? En tout cas, il est posé par Claudel comme consubstantiel à la poésie, entendue non comme genre mais comme *valeur*, accomplissement des virtualités poétiques de la langue commune. Partant, le drame et la traduction sont aussi poésie. La dernière proposition, "C'est le même et pas le même", réécrit, quarante ans plus tard, un verset de la Quatrième Ode:

> Les mots que j'emploie,
> Ce sont les mots de tous les jours et ce ne sont point les mêmes!
> Vous ne trouverez point de rimes dans mes vers ni aucun sortilège.
> Ce sont vos phrases mêmes. Pas aucune de vos phrases que je ne sache reprendre! ("La Muse qui est la Grâce", Po., p. 265)

Ainsi, de 1905 à 1948, de la grande poésie lyrique de l'Ode à la traduction en parlé populaire des Psaumes, la même poétique informe l'écriture claudélienne. L'oralité fait la poésie c'est-à-dire la valeur du drame, de la traduction, et, contre toute attente de la part de celui qui le haïssait autant que les surréalistes, celle du *roman*: *Le Lys dans la*

vallée est un "incomparable poème"[21] (Pr., p. 44). C'est, très significativement, la description lyrique de la *prononciation* de Madame de Mortsauf que Claudel choisit pour illustrer cette affirmation dans ses "Réflexions et propositions sur le vers français":

> Le souffle de son âme se déployait dans les replis des syllabes comme le son se divise sous les clefs d'une flûte. Sa façon de dire les terminaisons en *i* faisait croire à quelque chant d'oiseau; le *c* prononcé par elle était comme une caresse, et la manière dont elle attaquait les *t* accusait le despotisme du cœur. (Pr., p. 44)

En 1945, il exprime son admiration pour le dernier roman-poème d'Aragon, *Aurélien*:

> Poème, *Aurélien* l'est non seulement par la composition, mais par le style. Je n'ai qu'une chose à en dire: c'est qu'Aragon parle vraiment le français comme sa langue naturelle et l'oreille se prête avec délice à cet idiome enchanteur. J'ai été hanté toute une après-midi par cette petite phrase que je gardais comme un bonbon dans le coin de la joue: *L'écho trompeur l'affaiblit à plaisir.* Et comme notre ami a eu raison de profiter de l'indisponibilité de ce pauvre M. Lancelot[22] désormais immunisé derrière des barreaux plus rigoureux que ceux de la grammaire, pour se payer gaiement des *pas plutôt*, des *de façon à ce que*, etc. (Pr., p. 577)

La référence à "l'oreille", la comparaison gustative du "bonbon dans le coin de la joue" et surtout la dénonciation de la prison de "la grammaire" montrent que c'est bien *l'oralité* du roman d'Aragon[23] qui en fait pour Claudel tout "l'enchantement". Car, pour l'auteur du

---

[21] Pour Claudel, la plus grande poésie française est dans la prose: "Les plus grands poètes s'appellent Rabelais, Pascal, Bossuet, Saint-Simon, Chateaubriand, Honoré de Balzac, Michelet" (Pr., pp. 43-44).

[22] Il s'agit du pseudonyme d'Abel Hermant, incarcéré en 1945 pour collaboration.

[23] L'auteur d'*Aurélien* parle dans *Le Mentir vrai* de "ce parler syncopé, ce français oral qui est de ma génération..." (Louis Aragon, *Le Mentir vrai*, Paris, Gallimard, 1980, p. 44).

Soulier de satin, la grammaire est avant tout censure de l'oralité, du parlé et des exigences de la voix:

> La grammaire [...] a été fabriquée par des gens de cabinet qui avaient perdu *le sens de la langue parlée* et qui avaient en vue l'expression logique de la pensée et non pas son expression vivante et délectable [...] *La voix a ses lois*, l'âme a ses exigences, qui ne sont pas celle de la logique et de l'écriture. En vain la grammaire voudrait nous imposer comme correctes d'imprononçables bouillies [...] des freins claqués comme "bien que" ou "quoique" au lieu du solide "malgré que", qui grippe et grince à la perfection. (Pr., pp. 41-42)

Le "parler visible"

L'oralité se prolonge en visuel dans la poésie de Claudel: "L'œil écoute, mais la voix voit" (J.II, p. 769) affirme-t-il dans son *Journal*, reprenant avec humour le titre de son recueil sur l'art *L'Œil écoute*. C'est dans les *Cent phrases pour éventails* (1926) que cette continuité entre la voix et le visible apparaît le mieux. Dans ces courts poèmes où la dimension (calli)graphique est essentielle, l'oralité est omniprésente, dans les titres successifs envisagés pour ce recueil (*Ecrit sur le souffle*, *Souffle des quatre souffles*), dans la préface: Claudel s'y adresse ainsi au lecteur: "Toi, reçois à l'oreille de ton cœur cette parole muette que dépêche *une haleine issue de la main*" (Pr., p. 699), raccourci qui annule l'opposition de l'oral et du graphique, compris ici comme acte corporel. Dans les poèmes eux-mêmes, Claudel interpose des blancs entre les mots ou à l'intérieur des mots[24]. Le blanc, en ce qu'il spatialise le rythme, est une des

---

[24] Dans la première version de *Tête d'Or* déjà, le blanc coupe parfois un mot en son milieu:

"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" (Th.I, p. 104).

dimensions fondamentales de l'oralité du poème[25]:

> Laissons à chaque mot, qu'il soit fait d'un seul ou de plusieurs vocables, à chaque proposition verbale, l'espace — le temps — nécessaire à sa pleine sonorité, à sa dilatation dans le blanc. (Pr., p. 701)

Les *Cent phrases* accomplissent l'idéal de ce que Claudel nomme le "parler visible" (Pr., p. 29); textes performatifs, ils énoncent la poétique qu'ils réalisent:

Eventail De la parole
du
poëte
il ne reste plus que le
S
ouffle

Œil
oreille mots
mouillés
dont la secrète
sensibilité
a pour centre
une goutte d'eau

---

[25] Claudel affirme dans "La physiologie du livre": "Le blanc n'est pas seulement pour le poème une nécessité matérielle imposée du dehors. Il est la condition même de son existence, *de sa vie, de sa respiration*" (Pr., p. 77). Même les blancs du "grand poème typographique" de Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, ont pour Claudel cette valeur orale: "Mallarmé avait cette idée que dans un poème toutes les parties n'ont pas la même importance, ne sont pas *proférées* avec la même intensité. Il y a des affirmations qui doivent être en quelque sorte *vociférées*, qui sont faites pour se carrer sur le papier en lettres énormes..." (Pr., p. 78).

Ici Claudel lie par équivalence le visuel, l'"œil", l'auditif, l'"oreille", et l'oral, les "mots mouillés". Ces "mots mouillés" rappellent "ce je ne sais quoi de moelleux et d'humide conféré par la salive aux mots que forme la bouche humaine", mais aussi la délectation du "jus noir" de l'encre dans une autre phrase pour éventail:

Encre Joie
du
jus
noir

Le poème pose comme indissociables "joie" graphique et "joie" buccale, l'allitération en j renforçant le lien syntaxique entre la "joie" et le "jus". Ce rapport fondamental de l'oralité poétique et du visuel était présent dès 1904 dans la première Ode:

> O mon âme! le poëme n'est point fait de ces lettres que je plante comme des clous, mais du blanc qui reste sur le papier. (Po., p. 224)

Ici encore, comme pour cette autre dimension de l'oralité qu'est "le langage de tous les jours", l'esthétique claudélienne apparaît comme une et continue.

L'écriture dramatique: de l'oral au (pseudo)parlé

Le passage du texte à la scène théâtrale est passage de l'écriture à l'oralité. L'écriture dramatique de Claudel a pour spécificité d'être dès l'origine informée par l'oralité[26], le dire est dans le dit, la diction inscrite dans le discours. Le blanc qui isole le verset, pas

---

[26] Quoique Claudel avoue à Gide en 1909: "Rien de ce que j'ai fait n'a été écrit en vue de la scène. Je ne vais jamais au théâtre et j'en ignore les exigences" (Paul Claudel-André Gide, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1959, p. 98).

autrement qu'en poésie, fait du langage dramatique de Claudel un "parler visible". Antoine Vitez souligne que la marge de manœuvre qu'il laisse à l'acteur est extrêmement réduite:

> Il y a une particularité extraordinaire, c'est la disposition même du verset, de la typographie. Qui indique non seulement la prosodie, la scansion, mais les intonations. Ce qui veut dire qu'avec une telle scansion et de tels mots on ne peut pas dire autrement. Je trouve cela extraordinaire: Claudel est le seul dans toute la littérature dramatique française qui fasse cela: la notation de l'intonation, le rythme, le système des coupes. Si on prête l'oreille à ce que Claudel nous dit, on aboutit non seulement à un système rythmique mais aussi à des schémas intonatifs[27].

La prééminence de l'oralité du texte implique chez Claudel celle de la consonne: "la consonne éjecte la voyelle", ou encore:

> si la voyelle ne lui est pas étrangère, c'est elle [la langue], s'allongeant, se gonflant, se raccourcissant, se recourbant, et, toute baignée de salive, feuille, pinceau, truelle, vipère, avec le concours des lèvres, des dents et du palais, qui est *l'artisan génial de la consonne*[28].

Ce primat consonantique, Claudel le réaffirmera à plusieurs reprises dans ses textes sur le langage dramatique et ses lettres aux metteurs en scène. Les notes de J.-L. Barrault sur les répétitions du *Soulier de satin* en 1943 montrent bien "la vertu prééminente des consonnes" pour Claudel, le dramaturge récuse la déclamation fondée sur les voyelles, "Flamboy*an*te dans le s*ou*ffle du Saint-Esprit", pour lui opposer l'accentuation des consonnes: "*Fl*amboyante dans le

---

[27] A. Vitez, "Un langage naturel", *Europe*, mars 1982, p. 39.

[28] *Le Cantique des Cantiques*, *O.C.*, XXII, p. 382.

souffle du Saint-Esprit"[29]. Ce primat fait, selon H. Meschonnic, sa modernité:

> Toute la modernité poétique depuis la fin du siècle dernier, à travers l'Europe, de Claudel à Khlebnikov, de Hopkins à Stramm, a chargé non la voyelle mais la consonne. La modernité ne serait pas ce qu'elle est sans ce consonantisme[30].

L'oralité est pour Claudel constitutive de la *poésie* du théâtre: "il n'y a vraiment de théâtre que le théâtre parlé, (tout le reste n'étant que moyens), *il n'y a de théâtre parlé que le théâtre poétique*"[31]. Ici encore, l'auteur du *Soulier de satin* affirme la non-pertinence des frontières de genre et fait de l'oralité le fondement de la poésie dramatique. Le théâtre "parlé" ne signifie pas réalisme ou diction naturelle; Claudel prône au contraire une diction stylisée:

> Il y a quelque chose d'exaspérant qu'on reproche à mes artistes, c'est cette soi-disant psalmodie. On ne peut pourtant pas réciter de la poésie du ton dont on demande "deux sous à priser"[32].

Pourtant, l'écriture du dramaturge octogénaire semble s'orienter dans une direction toute contraire, celle d'une imitation du parlé.

Dans les vingt dernières années de sa vie, Claudel ne cesse de refondre, de réviser ses drames. Au moment où, décidé à se consacrer entièrement à l'exégèse, il affirme que le drame ne l'intéresse plus, il écrit de nouvelles versions de *L'Annonce faite à Marie*, du *Soulier de satin*, de *Tête d'Or* ou de *L'Echange*, généralement suscitées par un projet de représentation. Non seulement il contracte les intrigues,

---

[29] J.-L. Barrault, "Paul Claudel, notes pour des souvenirs familiers", *Cahiers de la compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault*, n° 1, 1953, p. 66.

[30] H. Meschonnic, *op. cit.*, p. 55.

[31] Lettre à J.-R. Bloch, 19 déc. 1930, Archives Paul Claudel.

[32] *Cahiers Paul Claudel* V, 1964, p. 163.

"élague sans pitié la végétation poétique"[33] mais transforme radicalement son écriture dramatique: la langue parlée comprise comme primat du registre populaire-familier, mime de la prononciation et phrase disloquée, y fait une irruption massive. C'est dans la version pour la scène de *Tête d'Or* de 1949 que Claudel pousse à son paroxysme cette oralisation. A quatre-vingts ans, il réécrit la pièce de ses vingt ans, la transpose "dans un stalag en Allemagne au cours de la dernière guerre" (Th.I, p. 1230). Le nouveau Tête d'Or, Simon, exerce le même ascendant sur ses compagnons que le héros de 1890.

La représentation du parlé repose dans ce nouveau drame sur l'emploi de l'argot[34] ("c'est l'aviateur anglais qu'nous était tombé l'aut' jour qui vient de clamecer"), le mime de la prononciation par l'élision des voyelles ("Tu trouves q'ça sent pas bon paç q't'es pas le propriétaire"), la représentation conventionnelle du parler paysan ("Y a longtemps qu'al'ne t'écrit plus"; "Et pourquoi c'est-i qu'i f'raient la guerr' si c'est pas vrai qu'on a besoin de nous"), la dislocation syntaxique ("Moi, je trouve q'ça sent pas bon, l'homme"; "Où c'est qu'elle est, la femme dans un sac?"). Mais le parlé reste une représentation, plus schématique que réaliste. La transcription des voyelles avalées, par exemple, est discontinue, Claudel en marque certaines, en maintient d'autres ("Ça m'arriv*e* tout*es* les nuits"), de même, pour certaines syllabes ("C'est insupportab' d'être arrêté tout l*e* temps"). De manière insolite, il élide le [i]: "s'vous n'étiez pas un tousseux comm' vous êtes". Dans cette phrase où il multiplie les signes du parlé, il maintient le "ne" de la négation qu'il élide le plus souvent ailleurs ("J'en ai pas d'autre à votre disposition"). Ce mime d'oralité est associé à une thématique scatologique totalement absente de la première version:

---

[33] *Cahiers Paul Claudel* IV, 1962, p. 76.

[34] P. Claudel avait rencontré Jacques Perret, l'auteur du *Caporal épinglé* qui lui avait fourni des détails sur les stalags où il avait passé deux ans (J.II, p. 708). Selon Pierre Claudel, Perret aurait donné des leçons d'argot au poète. Cf. P. Brunel, "Tête d'Or 1949", *Revue des Lettres Modernes*, Paul Claudel 2, 1965.

> X. — C'est vous, le propriétaire,
>
> Simon. — Tu l'as dit bouffi! Quand je suis arrivé ici pour la première fois et qu'j'ai senti c't'odeur, je me suis dit: Nom de Dieu! On est chez soi à la fin, c'est pas trop tôt! Le propriétaire qui entre dans son écurie où ç'qu'y a cent cinquante vaches, i' trouve pas qu'ça sent mauvais, le propriétaire! (Th.II, p. 1251)

Quelle relation y a-t-il entre le contenu de ce *Tête d'Or* 1949 et cette transformation radicale du langage dramatique?

D'abord, dans son outrance et sa violence, le parlé se veut défiguration de l'œuvre première. Le registre populaire vise à la dérision du lyrisme[35], que Claudel a toujours défini comme "son grand ennemi". Il a très souvent souligné la réaction d'horreur physique, de dégoût violent que lui inspire le *Tête d'Or* de 1890: "l'idée de voir *Tête d'Or* à la scène me coupe un peu la respiration"[36]; dans une lettre à Barrault:

> c'est cette sincérité crue, maladroite, horriblement naïve qui me fait frissonner! C'est comme si j'avais à me présenter devant le public, dépouillé non pas seulement de ma chemise mais de ma peau! A ce point que je ne puis plus lire le livre! Que serait-il de le voir représenté![37]

ou encore: "Il y a des choses dans le discours de Cébès, dans les discours de *Tête d'Or* qui me font dresser les cheveux sur la tête.

---

[35] Dans une moindre mesure, la version pour la scène de *Partage de Midi* se caractérise par la même familiarité de vocabulaire:

"Ysé.- J'étais contente! Dites,

Malgré tout, dans le fond, on est toujours content de foutre le camp, de laisser la nom de Dieu de sacrée boutique derrière soi!

Hein? Point de chapeau, point de mouchoir que l'on agite pour nous autres?" (Th.II, p. 1152).

[36] Lettre de Claudel à Madame Lara, in Th.II, p. 1241.

[37] Lettre à J.-L. Barrault, *Cahiers Paul Claudel* X, p. 134.

Comment ai-je pu me livrer comme ça au public"[38]. A la répulsion violente que lui inspire le premier drame répond donc en retour la violence dont il charge le parlé familier et argotique, contre ce qu'il nomme son "baragoin périmé". Dans les textes contemporains de cette réécriture parlée du drame, il n'a pas de mot assez fort pour dénoncer le lyrisme ancien: "accoutrement lyrique", "poudre aux yeux", "lyrisme tapageur et creux", "grands airs d'opéra intolérables"... Le mime du parlé n'est d'ailleurs qu'un élément parmi d'autres d'un plus vaste dispositif de destruction ironique de l'œuvre originelle: dans la plupart de ces versions pour la scène, la réécriture de l'œuvre en populaire-familier va de pair avec la mise à nu de l'illusion théâtrale: parodie, distanciation, théâtre dans le théâtre sous la forme de la répétition ou de l'improvisation: dans le *Tête d'Or* 1949, des acteurs répètent *Tête d'Or* et ironisent sur le lyrisme des premières répliques du drame de 1890.

Mais le pseudo-parlé est bien davantage qu'un réalisme anti-lyrique. Violence retournée contre l'œuvre de jeunesse, il se recharge de signification à l'intérieur du nouveau projet dramaturgique claudélien. Le sens du drame, entre 1890 et 1949, évolue de l'exaltation de "l'homme nouveau", de "la primauté de l'individu sur tout" à la fraternité. Le "sentiment général" de l'œuvre de 1949 est, dit Claudel, "la fraternité héroïque et virile"; la violence du conquérant de 1890 a cédé la place à la découverte de la communauté humaine: "Pas moyen de rester tranquille! C'est le jeu. L's aut', les potes, nous. On tend la main c'est comme au jeu de barres". Simon "a l'humanité passionnément dans les doigts, comme un sculpteur la glaise, ou un éleveur, ses bêtes", même si l'amour du prochain qui l'habite prend une forme pour le moins brutale. Corrélativement, l'écriture du drame suit un parcours qui va de l'oralité lyrique au parlé, d'une sacralisation de la parole individuelle ("la primauté de l'individu sur tout") en 1890 au parlé populaire comme langage du collectif en 1949. Exactement comme dans la traduction, contemporaine, des Psaumes,

---

[38] *Claudel parle*, Lisieux éd. O.P.E.R.A., p. 21.

le langage familier est amené au sacré. Le mime du parlé (associé à la scatologie) devient la forme-sens de la communauté humaine:

> De l'autre côté, chez les prisonniers, chez les esclaves, quand on s'en va fienter par exemple, c'est rien, on n'y fait pas attention. Mais ici, faut se lever dans la nuit glacée, faire lever les autres, qui jurent, trouver la porte, se reculotter en claquant les dents, retrouver sa place. Ça, c'est du drame, à la bonne heure, c'est du sport, c'est de la poésie, on est des hommes! Tu comprends? On est des hommes! On va au baquet, c'est tout à fait pareil, la même chose que si on allait à la mairie pour voter. (Th.II, p. 1253)

Ce décalage en apparence extrême entre le langage dramatique et la signification de la pièce n'est pas à lire comme une distorsion que la stylistique qualifierait de "burlesque" (traitement bas d'un objet élevé). Claudel n'accroît l'écart entre la trivialité du registre et le signifié spirituel que pour mieux l'annuler. Le parlé est dérision du sublime de l'œuvre originelle, mais en même temps la forme même d'un autre sublime: l'emploi du parlé se fonde sur le principe que rien dans l'humain n'est indigne de l'art. Cette nouvelle écriture dramatique, dans la provocation, dit la théologie, signifie un monde où tout a sa place et où tout est signe de Dieu. Dès lors l'exclamation: "Ça, c'est du drame [...] c'est de la poésie, on est des hommes!" est à prendre rigoureusement au pied de la lettre. La défécation et le langage trivial comme Communion des Saints...

L'écriture de Claudel est donc écriture de l'oralité: les deux termes ne sont pas antagonistes mais consubstantiels. Les dimensions de l'oralité claudélienne sont diverses: corporalisation du discours fondée sur le principe de l'unité de l'organique et du spirituel: la langue sublime de l'Esprit Saint dans les Psaumes "se place dans notre bouche pour enfoncer ses racines", elle est "quelque chose d'enragé que l'on sent dans les reins"[39], prééminence du rythme et du blanc

---

[39] P. Claudel, *Psaumes, op. cit.*, p. 15.

dans le discours poétique, implication réciproque du visuel et de l'oral, solidarité de la poésie et du langage commun (langage "ordinaire" ou "familier") qui abolit tout cloisonnement générique. Drame, poème, traduction, roman sont poésie parce que "partout où il y a langage, partout où il y a des mots, il y a une poésie à l'état latent" (Pr., p. 54). Et c'est l'oralité qui fait pour Claudel la valeur / la poésie, de l'écriture.

Le passage, globalement, d'une poétique de l'oralité lyrique, souvent oraculaire et obscure, à une poétique du parlé comme forme-sens de la pacification et de *l'explication*, coïncide avec le trajet claudélien. Le dramaturge, devenu à la fin de sa vie, selon ses propres termes, "un vieux rigolo" fait du parlé l'expression de la libération, de la délivrance à la fois dramatique et spirituelle: la transcription en parlé des drames de la jeunesse liquide le lyrisme. Mais en même temps, le parlé est doté d'une valeur propre, il est, pour le dramaturge octogénaire, le langage universel et immédiat du *cœur*, dépourvu de toute "ostentation esthétique". Ainsi, au sujet de la version de 1948 de *Partage de Midi*, Claudel écrit:

> Tout est devenu simple et liquide, *les choses les plus hautes et les plus profondes expliquées dans le langage le plus familier.* C'est vraiment le cœur seul qui réclame la parole. (Th.I, p. 1346)

et encore:

> le sens-tu ce cœur qui bat? Ce n'est pas seulement l'être que je suis venu d'apporter avec lui, c'est la raison d'être [...] C'est tout *simple.* Lève toi! Tends la main! [...] Tout cela dans le nouveau acte III, on a essayé de le faire comprendre *sans grands mots, dans un langage bête, simple, naïf, presque enfantin, presque grossier*! (Th.I, p. 1352)

C'est en dernier lieu la théologie catholique qui fonde cette écriture parlée-populaire: elle récuse toute division en un domaine noble et un "domaine populaire et malpropre où pataugerait le commun" (Pr., p. 1232). Ce pari catholique que tout peut être poétique éloigne radicalement le dernier Claudel des conceptions de

certains de ses aînés ou contemporains: la poésie comme "rémunération du défaut des langues" selon Mallarmé, "la poésie pure" de l'abbé Bremond, ou encore l'opposition valéryenne du langage commun, confondu avec la prose, instrumental et véhiculaire, et de la poésie, langue autonome séparée de la langue "de tous les jours". Pour Claudel, *toute* la langue peut être sanctifiée, amenée à la "dignité" poétique, parce qu'il n'est rien dans le réel (la Création) qui ne soit indigne de l'art.

Emmanuelle Kaës
Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand.