

Michel Plourde, *Claudiel, une musique du silence*, Presses de l'Université de Montréal, 1970, XVIII p. + 393 p.

André Blanc

Volume 4, numéro 1, avril 1971

Le roman médiéval

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500174ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500174ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Blanc, A. (1971). Compte rendu de [Michel Plourde, *Claudiel, une musique du silence*, Presses de l'Université de Montréal, 1970, XVIII p. + 393 p.] *Études littéraires*, 4(1), 121–124. <https://doi.org/10.7202/500174ar>

exemplaires, comme s'il n'avait été qu'un écrivain sans mémoire.

Il faut féliciter George Trembley de nous avoir donné cette étude sur une œuvre injustement méconnue, étude bien construite, écrite avec sûreté et se lisant facilement. Signalons les deux seules fautes trouvées : un banal mastic à la p. 85, 17^e ligne ; et à la p. 34, un fascinant assassinat qu'on préférerait voir se perpétrer plutôt que « se perpétuer ».

Joseph BONENFANT

Université de Sherbrooke



Michel PLOURDE, *Claudél, une musique du silence*, Presses de l'Université de Montréal, 1970, XVIII p. + 393 p.

Était-il nécessaire de faire une étude générale du silence dans l'œuvre de Paul Claudel ? La lecture de l'ouvrage de Michel Plourde apporte une réponse convaincante.

Et pourtant, tout ce qui est dit dans ces pages, on le savait, on le sentait tout au moins. L'habitué de Claudel reconnaît d'abord des impressions de lecture plus qu'il ne fait de découverte inattendue, mais il les trouve précisées, méthodiquement exprimées, mises dans un juste relief. Ainsi, l'angle de vision se modifie, et le lecteur verra se construire peu à peu l'image d'un poète silencieux, peut-être souvent trop cachée sous le flot verbal.

Indiquons, par souci d'exactitude, quelques défauts minimes : quelques répétitions, une tendance à attribuer à des entretiens personnels avec M. Pierre Claudel, en 1965, un certain nombre de renseignements déjà publiés par celui-ci, enfin une bibliographie où l'on regrette de ne pas voir figurer

au moins deux ouvrages : *Claudél, le cycle des Coufontaine et le mystère d'Israël* de Georges Cattai, et surtout, ne fût-ce qu'en note, eu égard à la date de parution, *Claudél et le langage*, de Jacques Madaule, livre d'autant plus intéressant qu'il est en quelque sorte complémentaire à celui-ci.

En revanche, admirons la documentation surabondante, manifestée par des notes et des références extrêmement nombreuses, et signalons l'existence de trois index (thèmes, œuvres, noms propres), qui font du livre de Michel Plourde un excellent instrument de travail.

L'étude comporte trois parties, l'une consacrée à la création poétique, l'autre à l'œuvre dramatique, la troisième... au reste, c'est-à-dire à la peinture et à la prière. Tant pis pour l'équilibre ; cela vaut mieux que de fausses fenêtres.

La meilleure des trois parties, à mon sens, en tout cas, la plus profonde et la plus nécessaire, est la première. Michel Plourde y étudie le silence comme « condition essentielle de la poésie claudélienne », en s'appuyant principalement sur les *Cinq Grandes Odes*, et en particulier sur celle des *Muses*, dont il donne une interprétation extrêmement intéressante.

Le commencement, le mouvement initial du poème n'est attribué par Claudel à aucune des Muses de la parole ou du chant, mais à Terpsichore, muse du premier choc, d'un silencieux ébranlement intérieur. L'impulsion à toute parole, la musique fondamentale du poème est « sans voix ». Il est en effet frappant de voir, à travers la masse de citations apportée par l'auteur, combien souvent Claudel a insisté sur le silence, la gestation de la parole par le silence.

Mais cet ébranlement même n'est que la suite d'une attitude d'écoute, « d'attention », symbolisée par Mnémosyne, figure mythologique d'une certaine fonction d'*Anima*, Mnémosyne qui « est occupée à ne point parler », qui « coïncide » avec le silence mystique du Logos. Mnémosyne accorde et tient accordé le langage au Logos, le rythme intérieur (Terpsichore) qui deviendra langage, au rythme premier, ou à ce qui précède et contient le Rythme, la « mer de silence », du silence fécond de Dieu.

Ces principes apportent une dimension nouvelle au rôle que Claudel donne au « blanc » dans le poème. Ce « blanc » est en quelque sorte la forme opérationnelle du silence. Il fait partie du poème, entre au même titre que l'écriture dans la composition de celui-ci, appartient donc à l'*expiration* du poète, mais il reste en même temps le signe sensible de son *aspiration*. Le vers est parole, donc réponse, et le blanc qui co-naît à cette parole est une fois de plus la question silencieuse à laquelle aboutit toute réponse.

Michel Plourde, naturellement, n'oublie pas de montrer la correspondance entre ces blancs et ceux de l'écriture extrême-orientale, dont Claudel s'est inspiré dans les *Cent Phrases pour éventail*. Le taoïsme, d'autre part, a pu attirer l'attention du poète sur le rôle et la valeur du vide dans la pensée comme dans l'art.

Enfin, ce « blanc » est prolongement du poème. Le déroulement des mots, comme le Temps, qu'il implique, est une « invitation à mourir » et le blanc qui l'entoure et le suit atteste la présence de *Sigè*, l'Abîme.

Mais cet Abîme, qui surgit, comme chacun sait, à la fin de l'*Art poétique*, n'est pas un gouffre

effrayant : il peut être considéré comme le Centre — en termes héraldiques, « l'abysme » — autour duquel le poème compose paroles et silences. C'est le lieu de la Présence irréductible où l'âme « s'abîme », c'est-à-dire, pour citer un poète d'inspiration parfois proche, « extatique se pasme au giron de son Dieu ».

Toute cette première partie est illustrée, en appendice, par un schéma original, précis, bien fait, et fort bien commenté.

Changeant de point de vue, la deuxième partie étudie l'œuvre dramatique claudélienne comme expression de la conquête d'un silence qu'il s'agit de nous faire entendre. Michel Plourde a choisi avec bonheur trois pièces, les plus significatives de l'aventure claudélienne, pour montrer la progression de cette conquête.

Ainsi, dans *Tête d'Or*, le silence exprime l'ignorance et l'impuissance. C'est la seule pièce où il soit effrayant, où l'on trouve cette angoisse du silence — dont l'homme Claudel conserva toujours la marque, en dépit de toutes les réponses plus optimistes affirmées par la suite.

Mesa, au contraire, à la fin de *Partage de midi*, se tait parce qu'il sait : il a goûté au silence de Dieu : « Qui a goûté à Votre silence — Il n'a pas besoin d'explication ».

Enfin, le *Soulier de satin* est une quête du silence, à travers le dépouillement. Michel Plourde mène son étude avec beaucoup de finesse et d'exactitude, notant les rencontres silencieuses entre Rodrigue et Prouhèze, les questions sans réponse, cette distance perpétuelle, cette impossibilité d'échange, bref, tout ce que Jean Rousset, en termes visuels, appelait « l'écran » ou « le face à face ».

séparateur ». Ce silence de dépouillement, si difficile à atteindre pour Rodrigue, aboutit au silence d'attention, et enfin au « silence de la Source ou de la Musique », personifié dans cette « Anima » qu'est justement Dona Musique, — ou encore Dona Sept-Épées, si bien accordée à la mer, image du silence de Dieu. Glisserons-nous qu'on peut voir entre le silence du dépouillement et le silence de la Source la distance qui sépare pour le mystique la vie purgative de la vie unitive ?

Que Claudel ait écrit une dramaturgie du silence, Michel Plourde en trouve une nouvelle preuve dans la parenté de son théâtre avec le Nô japonais, pièces de silence, d'attente, de signes échangés avec un monde invisible.

On nous montre encore comment le choix du décor naturel des drames claudéliens contribue à cette dramaturgie par des éléments dont le poète sait extraire toute la charge du silence : la mer, certes, mais aussi les saisons ou les heures, la nuit, la lune (où le critique voit une figure de Mnémosyne), « la lune parfaite » du *Soulier de satin*.

Enfin Claudel a toujours voulu que la musique de scène, comme le jeu des comédiens servissent à exprimer le silence. « Par le son, écrivait-il, le silence est devenu accessible et utilisable ». Pour quatre pièces, Michel Plourde a eu la patience de dresser le tableau des indications scéniques de silences ou d'attitudes silencieuses : elles sont très nombreuses, surtout dans les premières versions.

L'essentiel est dit. Il restait néanmoins à parler de la peinture comme voix du silence. Le tableau a le privilège spatial d'être construit autour d'un centre. Plus que l'œuvre poétique ou musicale, soumise au temps, il provoque une

crystallisation de la conscience, il fixe la musique et compose un « silence concerté », qui s'offre au spectateur comme un « morceau d'éternité ».

La prière également, malgré le caractère violent d'une lutte avec l'ange qu'elle prend parfois, se nourrit de silence intérieur. Le vide obscur des églises, les bains de silence, le « concert silencieux » dont parle saint Jean de la Croix sont des invitations à l'abandon, à l'attention de l'âme.

Voilà donc une excellente étude intra-claudélienne du silence. Michel Plourde a le mérite supplémentaire de poser dans sa conclusion le problème si actuel des rapports du poète et du langage. Il ne le traite pas, car cela l'eût écarté de son propos, mais son livre pourrait servir de base à une étude en ce sens. À la différence des théoriciens modernes, Barthes ou Lacan par exemple, Claudel n'admettrait pas que le sujet fût la simple illusion d'un langage conscient retourné sur lui-même. Pour lui, il demeure un JE prenant conscience d'un Verbe et l'exprimant à l'aide d'un langage antérieur à la parole, certes, mais postérieur à la conscience et à cette co-naissance au Verbe où Michel Plourde voit l'attitude profonde de Claudel, le Verbe étant à prendre dans un sens quasi théologique. Or cette co-naissance au Verbe se fait dans le silence. Silence à l'alpha, silence à l'oméga : le langage ne doit être qu'un mode opératoire du silence, un véhicule de la vie profonde. Une telle vue permettrait de mieux saisir la nécessité qui préside à la « vendange de paroles ». Cette nécessité de ce qui est dit, ce refus constant de l'inutile et du verbiage, tout le monde l'observe chez Racine ou dans *la Princesse de Clèves* ; on sait également la

découvrir chez Proust, on l'aperçoit de plus en plus chez Claudel.

On a même l'impression, après lecture du livre de Michel Plourde, que Claudel, s'il n'a pas eu véritablement l'expérience de la vie unitive, qu'il espérait peut-être au moment de la tentative de Ligugé, en possède tout au moins le sentiment extérieur, comme si son rôle était d'y co-naître, de cerner ce mode de vie par ses paroles, d'en être le témoin, sans pouvoir y participer. « J'habite l'extérieur d'un anneau ; pour aller d'un point à un autre il est possible de passer partout, excepté par le centre », écrit-il dans les *Poèmes au verso*, et il parle aussi de la muraille sans cesse à sa droite . . .

N'oublions pas enfin qu'il n'y a pas de néant dans la Création des « choses visibles et invisibles ». Pour Claudel le langage n'est pas seulement articulation entre un signifiant et un signifié, mais également référence constante au non signifié, découpage dans la plénitude de l'être. À la question mallarméenne : « Qu'est-ce que cela veut dire ? » Claudel donne une réponse totale. La parole signifie doublement : comme réponse dans la mesure où elle renvoie à une réalité, comme question puisque du même coup elle renvoie à tout ce qui n'est pas cette réalité. Elle implique le silence comme la systole implique la diastole. L'esprit n'est pas langage, mais Verbe. Or, bien loin que « le mot soit le Verbe », selon l'expression de Hugo, écrire « Au commencement était le Verbe », c'est peut-être écrire : « Au commencement était l'Abîme », ou « Au commencement était le Silence ». Ce Silence, on ne le peut percevoir qu'à travers le bruit des mots dans l'existence terrestre, mais l'homme claudélien espère y communier pour l'Éternité, non

pas dans le Nirvâna, où le poète ne veut voir qu'un affreux silence du Rien, mais dans la Béatitude, qui est au contraire le vivant silence du Tout.

André BLANC

la Sorbonne

□ □ □

Michel ZÉRAFFA, *Personne et personnage — Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Klincksieck, 1969, 496 p.

L'ouvrage très riche, très important de M. Zérafra s'inscrit dans la réflexion actuelle sur la problématique du roman. Le projet de l'auteur ? Étudier les conceptions de la personne dans le roman moderne, et la façon dont elles sont exprimées dans le langage propre du roman, en particulier par ce mode d'expression privilégié (ou qui le fut longtemps), le personnage romanesque. Dans son avant-propos, M. Zérafra donne son hypothèse de départ : « Tout roman exprime une conception de la personne [. . .] ; si cette conception se modifie, l'art du roman se transforme » — et précise le sens dans lequel il prend les termes « Personne » et « Personnage » : la Personne est « l'homme et sa présence dans le monde tels que le romancier les perçoit d'abord, les conçoit ensuite ». La personne se confondrait donc un peu avec la vision de la condition humaine par le romancier, vision d'ordre à la fois sociologique, psychologique, moral, philosophique. Aussi l'auteur reconnaît-il qu'il prend le terme « dans une acception très vaste ». Le Personnage par contre n'est qu'une des images, une des médiations, un des signifiants de la personne. Cette distinction