

Fetzer, Glenn W.

Jardins et enclos : enonciation et construction de l'espace dans Connaissance de l'Est

Études romanes de Brno. 2013, vol. 34, iss. 2, pp. [111]-121

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/127339>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ÉTUDES

GLENN W. FETZER

JARDINS ET ENCLOS : ÉNONCIATION ET CONSTRUCTION DE L'ESPACE DANS *CONNAISSANCE DE L'EST*

Paul Claudel reconnaissait que le mouvement par lequel tout corps se déplace dépend de l'espace. Même si le principe de base de *l'Art poétique* est que « l'univers n'est qu'une machine à marquer le temps » (Claudel, 1953 : 26), l'espace s'avère indispensable afin de signaler la différence entre deux entités, deux points divers, deux moments temporels. Claudel explique même sa perception de l'espace en termes de langage : « Un corps ne peut être à la fois en deux points divers ; il faut donc qu'il s'y trouve successivement, qu'il cesse *d'être là* pour *être ici* » (1953 : 26). Il s'interroge sur la langue : « Ce déplacement pourquoi, et que signifient ces mots *ici* et *là* ? », tout en poursuivant sa pensée, « Une seule position n'épuise pas les rapports de l'un [ici] à l'autre [là] qui naissent de leur différence. Du fait seul que par l'espace deux corps existent différents, naît le mouvement, qui est l'étude propre à chacun de sa comparaison avec l'autre » (1953 : 26). Myriam Watthée-Delmotte situe la question de l'espace claudelien en termes quasi phénoménologiques. Selon elle, le poète « comprend l'espace non comme une objectivité constituée mais comme une indivision du sensible et du sens, du visible et de l'invisible » (2004 : 172). L'espace reste, donc, le soutien de la langue et de l'écrit, même si sa présence est sans éclat. Dans les poèmes de *Connaissance de l'Est*, l'espace sert de fondement à l'énonciation poétique.

Les occurrences du mot « espace » sont cependant peu nombreuses. Deux de ces rares occurrences se trouvent dans le poème « Pagode », où une description d'un lieu oriental met le mot « espace » en opposition aux lieux religieux en Europe, où tout œuvre à renfermer les mystères de la foi. L'architecture de la pagode, par contre, signale l'ouverture et l'expansion : « multiple, de plain-pied avec le sol, [l'édifice] exprime, par les relations d'élévation et de distance des trois arcs de triomphe ou temples qu'il lui consacre, l'Espace » (Claudel, 1952 : 16). L'identité de la pagode – sa nature et sa fonction – s'exprime par l'Espace, qui lui, se démontre par « [son] étendue et [ses] dimensions » (Claudel, 1952 : 18). Ailleurs, dans *Connaissance de l'Est*, le mot « espace » désigne des dimensions volumineuses spatiales.¹ Dans toutes ces occurrences, l'espace met en avant la différence, ou une relation importante.

¹ Dans le poème « Tempête », « l'espace noir et mort de la mer » suggère l'inconnu vaste vers

Si le poète évite largement le mot, il privilégie tout de même le rôle de l'espace dans l'énonciation. Dans *Connaissance de l'Est*, la figure du jardin peut servir d'emblème de l'espace contrastée comme elle est avec toute représentation des villes, entravantes et renfermées. Nina Hellerstein remarque que le jardin oriental est allié à la création d'un espace qui est séparé et supérieur à ce qui l'entoure (1999 : 43–54). Non seulement l'espace dans son sens d'étendue physique ou d'ouverture esthétique mais dans son sens d'écriture et de démarche constructiviste. Après tout, lisons-nous, «les Chinois construisent leurs jardins à la lettre, avec des pierres» (Claudel, 1952 : 24). Le choix du verbe «construire» indique l'intérêt de la part des Chinois pour la structure de base du jardin et en même temps le rôle actif et créateur de celui qui façonne le jardin. Selon Raymond Delambre, le jardin oriental est un microcosme de la Chine, et la petitesse de celui-là «relève d'une intention délibérée, voire didactique, spirituelle» (2005 : 23). Didactique et spirituelle, certes, mais langagière également.² Par conséquent, l'accent mis sur l'objet du jardin et son importance nous incite à étudier l'énonciation dans la création de l'espace dans les poèmes «Jardins», «Portes», «Heures dans le jardin» et «La Dérivation».

Énonciation et construction de l'espace

Comme Dominique Maingueneau nous le rappelle, l'énonciation est «l'acte individuel d'utilisation de la langue» (1999 : 9), et par conséquent, l'événement unique par rapport à l'énoncé – l'objet qui résulte de cet événement, l'acte qui comporte des valeurs relationnelles. Une fois juxtaposées à d'autres valeurs qui proviennent d'autres actes encore, les valeurs établissent tout un réseau de sens référentiels. La notion de l'écriture comme processus d'enchaînement est reconvenue chez Claudel depuis longtemps. En écrivant à propos de la métaphore et de l'image chez l'écrivain, Jacques Rivière observe que «la langue de Claudel ne procède [...] pas par images appliquées à la pensée mais [qu'] elle est la pensée elle-même se développant en mots, la chaîne des images premières telles qu'elles surgissent en une sensibilité non corrompue.» (1944 : 59). Même si Claudel et Rivière privilégient images et métaphore, il y a chez eux une prise de conscience de l'activité de la langue comme opération qui progresse dans le temps et dans l'espace.

Claudel anticipe un phénomène linguistique similaire en 1900 quand, dans *Art poétique*, il écrit : «Comme la main de celui qui écrit va d'un bord à l'autre du papier, donnant naissance dans son mouvement uniforme à un million de mots divers qui se prêtent l'un à l'autre force et couleur, [...] il est [...] un mouvement

lequel on se dirige (1952 : 67). Dans “Splendeur de la lune”, «L'espace empli de ta lumière», c'est-à-dire la lumière qui s'aperçoit depuis la véranda, est mise en contraste avec le lieu clos et sombre de l'intérieur (1952 : 81).

² Voir l'étude d'Henri Guillemain qui commente la délectation de Claudel pour le mot et ses possibilités esthétiques, surtout les pages 20 à 23.

pur dont le détail [...] est la transcription innombrable» (1953 : 26). Pour l'écrivain, l'événement est un «mouvement pur»; pour le linguiste, c'est «l'activité indispensable mais inconnaissable, qui s'efface derrière [...] l'énoncé» (Claudel, 1953 : 10). Selon les linguistes de l'énonciation, l'activité langagière – ou l'acte d'énoncer – implique la construction de l'espace, car déterminer, préciser, modifier établissent un système de repérage, où tout énoncé est repéré par rapport à une situation d'énonciation (Culioli, 1999 : 97). Face à cette activité, nous observons diverses stratégies de spatialisation énonciatrices qui sont mises en œuvre dans les poèmes.

Étant donné qu'un système de référence est construit par un sujet qui, selon Antoine Culioli (1999 : 167), fonctionne comme sujet-origine (ou «sujet-énonciateur») – un JE, – et qui entend un autre sujet (ou «co-énonciateur») – un TU, – le rapport des deux énonciateurs met en marche toute une relation de différence comportant un caractère d'altérité (1999 : 9) et rendant possible la spatialisation. Dans le poème «Jardins», nous nous apercevons du sujet-origine qui déclenche l'énonciation et qui se repère par rapport au co-domaine (énoncé ou texte). D'après Maingueneau, le locuteur et l'allocutaire – embrayeurs pronominaux – dépendent l'un de l'autre, mais ils s'opposent aussi, et cette opposition donne lieu à un caractère d'altérité. Quoiqu'une lecture de «Jardins» révèle une absence totale du pronom «Tu», il ne faut pas croire que l'allocutaire n'y figure pas. En revanche, sa présence est indiquée (pour parler du récit) au moment où le poète, après avoir suivi un parcours tortueux, se trouve soudain dans un jardin. «Me voici dans le lieu étrange» (Claudel, 1952 : 24), s'exclame-t-il. Au niveau de la linguistique, ce «me voici» est un présentatif, un élément qui signale «à l'attention de l'allocutaire l'apparition de référents nouveaux» (Maingueneau, 1999 : 36). Son unique occurrence témoigne d'une présence allocutaire. Bien que son signe soit effacé, l'allocutaire garde dans le poème son rôle d'intégrer la place du co-énonciateur dans l'énonciation. Mais la fonction complémentaire des embrayeurs «je» et «tu» en indiquant des repères ne suppose pas l'égalité de leurs valeurs. Michèle Monte remarque que dans les textes où le «je» s'adresse à un «tu», c'est l'activité verbale du «je» qui est privilégiée dans le mouvement de la parole (2002 : 115). D'autant plus, il faut ajouter, que cette activité verbale est mise en avant dans les textes – comme «Jardins» – où le «je» s'exprime presque exclusivement.

Embrayage saturé, embrayage lacunaire

Si le mouvement de la parole avance principalement grâce à l'énonciateur, la progression du poème part d'un embrayage saturé et aboutit à un embrayage lacunaire. C'est-à-dire que la référence, qui est fixe et déterminée, s'ouvre en introduisant des éléments dont les référents ne sont pas tout de suite identifiables. L'importance de la différence entre «saturé» et «lacunaire» remonte à celle qui existe entre «identification» et «différentiation». Opération qui implique la stabi-

lité des représentations d'une notion (Culioli, 2000 : 95), l'identification suppose que « toute notion ... est appréhendée à travers des occurrences (événements) de cette notion » (Culioli, 2000 : 95). Autrement dit : l'identification s'établit à travers la récurrence de ce qui est connu. Culioli précise deux moyens par lesquels cette opération est mise en place. Le deuxième s'avère de première importance : l'identification peut s'achever à travers « l'abolition de la distance qui sépare les occurrences » (Culioli, 2000 : 97). C'est ainsi que « l'identification a pour base l'élimination de différence » (2000 : 97), et la différenciation c'est la « prise en compte de l'altérité » et « l'altérité maintenue » (2000 : 97).

Dans ce poème, le parcours de la spatialisation part d'une situation d'embrayage saturé, c'est-à-dire une situation où la référence est déterminée et fixe : « Il est trois heures et demie. Deuil blanc : le ciel est comme offusqué d'un linge. L'air est humide et cru » (Claudel, 1952 : 23). Quant au sens des premières lignes, James Lawler observe que le début du poème évoque le brouillard matinal à Shanghai et nous rappelle que la couleur blanc signale le deuil dans la culture chinoise (2004 : 120).

Le point de repère temporel est établi par le moment d'énonciation – le moment où l'énonciateur parle – et ce moment-là se donne dans le présent. Pour tenir compte de la visée temporelle du présent, on considère le point de vue selon lequel il est considéré. Plutôt qu'une répétition ou une durée, il figure comme point : la visée ponctuelle « Il est trois heures » marque le moment précis d'où l'acte énonciateur se déclenche. Mais cette occurrence de la visée ponctuelle joue aussi le rôle d'intensification du présent des énoncés qui suivent (« deuil blanc » ; « le ciel est comme offusqué »). L'approfondissement de ce point temporel sert à instaurer la stase : moment qui dépend du temps tout en semblant en être exclu.

La dialectique du temps et de l'espace n'est pas étrangère à l'œuvre de Claudel, mais comme la pensée chinoise privilégie l'espace, le poème de Claudel fait de même. Pour construire une référence dans un poème tel que « Jardins » où l'univers créé est fictif, le poète a recours aux repérages divers – discursifs, contextuels, et subjectifs (notamment des embrayeurs), dont nous allons considérer brièvement les démonstrations dans le texte, en commençant par le repérage subjectif.

De la situation initiale d'embrayage saturé, le sujet-origine crée un réseau de références en s'appuyant sur un procédé de focalisation : « J'entre dans la cité. Je cherche les jardins » (Claudel, 1953 : 23), lisons-nous, conscients du fait que si le texte était en vers, ces deux phrases constitueraient, chacune, une des hémistiches d'un alexandrin. Dans ces lignes, on trouve un repérage subjectif³ par la rencontre du « JE », le locuteur qui parle. La succession rapide de trois occurrences du repère subjectif « Je » signale une rupture avec la saturation du début du poème et introduit le potentiel d'une variabilité (sinon dans le degré de saturation de l'embrayeur « Je », au moins dans les objets possibles de référence). Dès qu'un personnage « je » est mis en place, personnage dont les occurrences ultérieures

³ Un repérage subjectif est un repérage par rapport au sujet de l'énonciation.

forment un réseau de base de subjectivité, on peut chercher des valeurs référentielles auxquelles le personnage « je » peut s'adjoindre.

Dans « Jardins », les relations les plus saillantes font partie d'un repérage contextuel, lequel est illustré par les lignes suivantes : « Je marche dans un jus noir. Le long de la tranchée dont je suis le bord croulant, l'odeur est si forte qu'elle est comme explosive. Cela sent l'huile, l'ail, la graisse, la crasse, l'opium, l'urine, l'excrément et la tripaille » (Claudel, 1953 : 23). Le terme « odeur », qui est repéré par rapport à la locution adverbiale « le long de la tranchée », sert de repère (point de référence) à lui-même repéré par « elle », qui à son tour sert de repère à « Cela ». Quant à « Cela », on observe que ce terme entre dans une relation de repérage non-réflexif et non symétrique avec les termes qui suivent : « l'huile », « l'ail », « la graisse », « la crasse », « l'opium », « l'urine », « l'excrément », et « la tripaille ». Culioli nous rappelle que parler de repérage implique toujours la constitution d'une relation et la relation constituée (1999 : 98). D'ailleurs, observe-t-il, la notion de repérage s'esquisse selon deux axes : celui de réflexivité / symétrie : et celui de non-réflexivité / non-symétrie. Les deux axes étant importants en fonction de l'opération qu'ils entraînent : lorsqu'un repérage est réflexif et symétrique, on a « identification ». Par contre, quand le repérage est non-réflexif et non-symétrique (comme on le trouve dans l'exemple), on a « différenciation ».

Deux remarques s'imposent. En premier lieu, « différenciation » est un marqueur d'espace, d'autant plus que les termes repérés par « Cela » fonctionnent comme repère l'un par rapport à l'autre et constituent un enchaînement référentiel, mais aussi, au niveau du sens, un élargissement du champ de la signification. En deuxième lieu, « la différenciation », au moins dans son emploi dans le texte, introduit un processus d'anaphorisation, où chacun des termes constituants entre dans une relation de coréférence entre deux éléments du discours. Bref, quand on trouve dans le poème des suites de groupes nominaux qui se repèrent et s'enchaînent par anaphorisation, tout en créant une situation maintenue d'altérité, on a la preuve de l'activité énonciatrice de spatialisation.

Proximité et éloignement

Le passage de l'embrayage saturé à l'embrayage lacunaire peut s'effectuer également par une stratégie de localisation, évidente dans un premier temps dans l'axe sémantique de proximité et d'éloignement (Maingueneau, 1999 : 36). Le point de repère de ces deux mouvements opposés (proximité et éloignement), c'est la position de l'énonciateur au moment de l'énonciation (Maingueneau, 1999 : 36). Parmi les représentants les plus importants de cette opposition sont les adverbes « ici » et « là », et dans le poème de Claudel, la quête déambulatrice dans un jardin aboutit au signe du déictique « ici » : « Le mur serpente et ondule, et sa crête, avec son arrangement de briques et de tuiles à jour, imite le dos et le corps d'un dragon qui rampe ; une façon, dans un flot de fumée qui boucle, de tête le termine. « C'est ici » (Claudel, 1952 : 23).

L'adverbe «ici», élément coréférentiel qui reprend les termes précédents, est anaphorique. Il désigne aussi univoquement la proximité et suggère, donc, l'espace parcouru. Du contexte, on apprend que le déictique «ici» n'indique qu'une étape sur la route qui mène au jardin, un lieu de passage qui relie extérieur et intérieur. En fait, le locuteur passe par d'autres points et d'autres passages intermédiaires («une petite porte noire», «une suite de vestibules et d'étroits corridors» Claudel, 1952 : 24) avant d'arriver à l'endroit tant recherché, avec l'annonce déjà considérée: «Me voici».

On retrouve le déictique «ici» une fois de plus dans le texte, après le paragraphe où se trouve la description du jardin, après le bref commentaire sur l'art de construction des jardins par les Chinois (au lieu de les sculpter), et après plusieurs observations sur le rôle de la nature à préparer et sur comment travailler la matière brute de la terre. L'occurrence de l'adverbe, dans la phrase «Le lieu ici représente un mont fendu par un précipice et auquel des rampes abruptes donnent accès» (Claudel, *Extrême orient* 24), sert à reporter l'attention sur ce qui se trouve sous nos yeux, et à rendre plus immédiate l'expérience du lieu. Si la spatialisation effectuée par ce «ici» n'est pas physique, elle est d'ordre abstrait, comme une fonction de la pensée.

Pour apprécier pleinement le couple sémantique «ici» et «là», il faut tenir compte des deux pôles opposés, et pas uniquement l'un des deux, et dans le poème le «là» (dans un contexte de «là-bas») surgit peu après la dernière occurrence de «ici».

Assise sur des pilotis de granit rose, la maison-de thé mire dans le vert-noir du bassin ses doubles toits triomphaux, qui, comme des ailes qui se déploient, paraissent le lever de terre. Là-bas, fichés tout droit dans le sol comme des chandeliers de fer, des arbres dépouillés barrent le ciel, dominant le jardin de leurs statues géantes (Claudel, 1952 : 24).

L'acte de focalisation ne vise pas que l'objet du regard mais comprend également tous les éléments intermédiaires repérés. C'est ainsi que pour isoler ou identifier l'objet de focalisation à l'exclusion des autres objets, le locuteur se sert de descriptions définies. Dans le passage, on compte parmi les descriptions définies les groupes nominaux suivants: «pilotis de granit rose», «le vert-noir du bassin» et «doubles toits triomphaux», qui tous font partie d'un enchaînement de relations référentielles. Le «Là-bas» indique ainsi l'objet du regard, qui occupe un point éloigné de l'énonciateur.

S'ajoutent à cette stratégie de localisation d'autres adverbes comme «ici» et «là-bas». Dans ce discours où les énoncés sont liés à l'actualité de son énonciation, des déictiques spatiaux tels que «au-dessous» et «ça et là» renforcent la contemporanéité des relations référentielles: «Le jardin paraît creux au-dessous de moi comme une vallée» lisons-nous, «plein de temples et de pavillons, et au milieu des arbres apparaît le poème des toits» (Claudel, 1952 : 25). Succédant à une phrase où l'énonciateur se dirige difficilement le long d'un passage restreint et renfermé, les locutions «au-dessous de» et «au milieu de» servent à élargir la rencontre de l'espace vécu. Des groupes nominaux de base adverbiale

introduisent la suite du processus de spatialisation : « Il est de hauts et de bas, de simples et de multiples... » (Claudel, 1952 : 25). Non seulement ces paires sont les signes d'une localisation au moyen de la proximité et de l'éloignement, mais elles le sont également par le biais de la figure de style de l'antithèse, procédé auquel on retournera plus loin.

Un autre couple adverbial qui mérite notre attention se trouve vers la fin du poème, dans un passage où une description de la préférence des Chinois pour l'implantation d'éléments disproportionnés explique l'effet « grotesque » et « fantastique » du jardin : « Des feuillages funéraires, ça et là, ifs, thuyas, de leurs noirs vigoureux, animaient ce bouleversement » (1952 : 26). Le « ça et là », bien que démontrant la différence, ne désigne guère les rapports de proximité et d'éloignement, car le « ça » déictique de référence ambiguë neutralise l'opposition attendue. Par contre, en empêchant toute détermination définitive du référent, ce couple sert à réaliser le passage de l'embrayage saturé à l'embrayage lacunaire. Dans son déroulement, le poème reflète, donc, une ouverture progressive de l'espace énonciateur.

L'espace et certaines figures de style

Dans le jardin oriental, l'espace se construit également par moyen de figures de style, dont les plus répandues dans « Jardins » sont l'antithèse et l'amplification. La première – l'amplification – consiste à étendre une information unique sous plusieurs expressions de mots ou groupes de mots. C'est à travers l'opération de repérage que l'on peut aborder la figure de l'observation. Culioli nous rappelle que le concept de repérage est lié à ceux de détermination et de localisation relative (1999 : 97). Plusieurs fois dans le texte de Claudel, l'expression de l'amplification démontre la mise en valeur et de détermination et de localisation. Deux passages serviront d'exemple. Le premier fait partie de la description des toits que le poète observe d'en haut de la montagne : « Ils [les toits] sont surmontés de frises historiées, décorés de scolopendres et de poissons : la cime arbore à l'intersection ultime de ses arêtes, – cerf, cigogne, autel, vase ou grenade ailée – emblème » (Claudel, 1952 : 25). L'intersection des arêtes est élaborée de façon à attribuer aux toits des valeurs référentielles qu'ils ne possédaient par auparavant. L'emblème qui est représenté à l'intersection des toitures se trouve, donc, déterminé à travers l'amplification de ses éléments constituants.

Selon les propos de Culioli, chacun des GN énumérés (« cerf », « cigogne », « autel », « vase », « grenade ailée ») participe simultanément à une opération de localisation et à une opération de détermination. Que « cerf » soit repéré par rapport à « cigogne » indique que « cerf » est localisé, situé par rapport à « cigogne ». Inversement, « cigogne » sert de repère (point de référence) à « cerf » mais aussi à « autel », où celui-là joue le rôle de localisateur. Ce qui témoigne d'un système de repérage ou, autrement dit, de la construction d'un espace.

Des opérations similaires de spatialisation sont construites vers la fin du poème où le poète remarque la singularité d'un pin :

Du milieu de ces rocailles s'élevait un pin noir et tors; la minceur de sa tige, la couleur de ses houppes hérissées, la violente dislocation de ses axes, la disproportion de cet arbre unique avec le pays fictif qu'il domine, – tel qu'un dragon qui, fusant de la terre comme une fumée, se bat dans le vent et la nuée, – mettaient ce lieu hors de tout, le constituaient grotesque et fantastique (Claudel, 1952 : 26).

Ici, au lieu de simples groupes nominaux qui se repèrent, on trouve des énoncés de types divers qui entretiennent des relations de coréférence. L'emploi des adjectifs possessifs « sa », « ses », « ses »; des déictiques « cet » et « ce », ainsi que des pronoms relatifs construisent un réseau anaphorique dont l'effet est de focaliser sur le pin. La tête du réseau anaphorique, « un pin », est extraite de la locution adverbiale « du milieu de ces rocailles ». L'anaphorisation du passage suit donc le regard du poète : extraction puis focalisation.

L'autre figure – l'antithèse – qui exprime une opposition conceptuelle dans un discours, est repérée à de nombreuses reprises dans le poème. Il suffit de relever des détails des différences qui existent entre le jardin oriental et son contrepied européen pour s'apercevoir de l'antithèse. Du côté des Chinois, le jardin est construit (Claudel, 1952 : 24) et, cela, grâce à des pierres. Du côté des européens, par contre, le jardin est peint, et la matière principale de sa peinture remonte à tout ce qui est végétal – herbe, feuillage, et ainsi de suite.

La disposition du jardin – du premier jardin – s'arrange d'une façon antithétique. Le regard du poète se dirige vers des arbres dépouillés qui « barrent le ciel [et] dominant le jardin de leurs statues géantes » (Claudel, 1952 : 24). L'acte de monter le chemin mène le locuteur au « kiosque du sommet » (Claudel, 1952 : 25), d'où le jardin s'étale au-dessous de lui. L'antithèse spatiale est double : le champ de la vision prend en compte et la direction du fil à plomb et celle de l'horizontale. Si l'attention du poète se fixe pour un instant à l'une des deux pentes qui encadrent le fond de la vallée, elle conduit un peu plus loin vers l'autre pente. « L'autre versant », lisons-nous, « nous met face au grand Pavillon, et la descente qui lentement me ramène vers le lac par des marches irrégulières gradue d'autres surprises » (Claudel, 1952 : 25). A chaque versant sa perspective singulière.

La restriction

Parmi tous les substantifs utilisés dans le poème pour signaler l'espace, il n'y en a aucun pour signaler de vastes étendues. Par contre, et de manière antithétique, on remarque à plusieurs reprises le groupe nominal « l'enclos » ainsi que d'autres termes qui font référence à des espaces confinés et même aux limites elles-mêmes de l'espace. C'est ainsi qu'au moment d'entrer dans le premier jardin, le locuteur commente la référence à l'espace oriental : « les Chinois ont compris qu'un jardin, du fait de sa clôture, devait se suffire à lui-même, se composer dans toutes ses parties » (Claudel, 1952 : 25). Or, puisque le groupe nominal « sa clôture » renvoie directement au jardin, la référence est de nature virtuelle (Perret, 2005 :

17). Par conséquent, on se rend compte que le système de référence du poème dépend de cette référence virtuelle. Dans l'espace de référence ainsi mis en œuvre vont être localisées les représentations d'états de choses, ou tout simplement, des jardins particuliers. Ce sont les représentations particulières de ce jardin qui sont connues par un mode de référence contextuel, et les deux occurrences du groupe nominal «l'enclos» démontrent qu'un réseau de valeurs établies par l'énonciation peut bien partir de l'abstrait avant d'aller à la rencontre du concret.

La restriction se révèle la caractéristique la plus importante des jardins. On remarque cette caractéristique ailleurs dans *Connaissance de l'est*. L'enclos des jardins du poème «Portes», par exemple, évoque un caractère restreint et sert à rendre le locuteur renfermé sur lui-même. S'il «goûte l'oubli et le secret du taciturne jardin» (Claudel, 1952 : 73), il subit l'effet de «ce lieu restreint de [lui] dérober, en [l'] égarant, ses limites» (Claudel, 1952 : 74). Plus que l'enclos limité lui-même, cependant, c'est le passage menant au jardin qui renforce la prise de conscience de l'espace. «Un ancien souvenir n'a pas plus de détours et de plus étranges passages que le chemin qui, par une suite de cours, de grottes et de corridors, m'a emmené où je suis», lisons-nous (Claudel, 1952 : 74). La construction d'un espace énonciateur ne se produit pas sans une série de relais constituée d'éléments successifs repérés et de localisations différées. On trouve cette tendance aussi dans «La Dérivation» où, constate le poète, «la surface de ces eaux à mon immobile navigation ouvre le jardin sans fleurs» (1952 : 72). Naviguer, passer, se détourner : le poète est toujours conscient des parcours imposés, suivis, et réussis qui lui donnent accès à l'espace clôturé.

Plus que les autres textes, c'est dans le poème «Heures dans le jardin» que les limites entre jardin et ses environs sont mises en valeur. Non seulement y trouve-t-on des portes qui gardent l'accès au jardin et qui les protègent de ceux qui sont défendus d'y entrer, mais le poète est conscient de se tenir juste à l'extérieur du jardin : «Une vitre seule me sépare du jardin» (Claudel, 1952 : 144), exprime-t-il. L'attente qu'éprouve le promeneur augmente sa sensibilité aux menus bruits et au silence qui plane, et le mène à jouir du bien-être du moment : «La sphère céleste m'apparaît avec le soleil à la place que j'imaginai, dans la splendeur de l'après-midi [...]. Je suis bien où je suis» (Claudel, 1952 : 144).

Une fois entré dans le jardin, cependant, le promeneur remarque les confins du jardin qui lui inspirent de la prudence : «Mes démarches dans le lieu clos», dit-il, «sont empreints de précaution et d'une vigilance taciturne et coite : (1952 : 144). Ce que signifie pour lui ce «lieu clos» n'est pas tellement une idée de restriction mais de l'attention portée à une source, un point d'origine quelconque, que le poète exprime ainsi :

Rien ici d'une campagne ouverte et libre qui distrait d'esprit en emmenant les corps ailleurs. Les arbres et les fleurs conspirent à ma captivité, et le repli cochléaire de l'allée toujours me ramène vers je ne sais quel point focal qu'indique [...] le Puits (1952 : 144).

Pour ce poète les mots «clôture», «lieu clos», et d'autres termes de restriction par rapport aux jardins ne servent pas de dispositifs de fermeture, destinés à clore

ce qui a été ouvert. Par contre, ils rassemblent l'attention et les énergies du poète, de façon à ce qu'il comprenne la vie et ses enjeux.

Conclusion

Si, pour Claudel, l'espace importe pour tracer le parcours entre deux éléments, deux moments temporels, deux points divers, il reflète aussi le projet des poèmes en prose. La singularité de *Connaissance de l'est* remonte à cette hybridité d'écriture que reconnaît Anne Ubersfeld quand elle écrit « ces textes montrent avec la plus grande clarté la poésie infuse à la prose » (2005 : 197). C'est ainsi que le jardin fournit des outils thématiques – et surtout langagiers – qui sont nécessaires à l'ouverture de l'espace. Les jardins de *Connaissance de l'est* offrent un objet d'étude aux lecteurs mais tendent aussi vers la linguistique des opérations. A cet égard, Culioli nous rappelle que le travail de linguiste est forcément minutieux. Tout consiste à « faire des analyses de détail », affirme-t-il, tout en ajoutant qu'« il n'y a pas d'analyses macroscopiques » (1999 : 14). Au terme de ces observations sur le fonctionnement de l'énonciation, on s'aperçoit que l'acte de spatia-liser s'inscrit partout dans les poèmes et qu'à travers les expressions multiples de cet acte, l'expérience de la langue sert à nous ouvrir davantage les poèmes de *Connaissance de l'est*.

Bibliographie

- CLAUDEL, Paul. *Connaissances. Œuvres complètes de Paul Claudel*. Tome Cinquième. Paris : Gallimard, 1953.
- CLAUDEL, Paul. *Extrême orient. Œuvres complètes de Paul Claudel*. Tome Troisième. Paris : Gallimard, 1952.
- CLAUDEL, Paul. *Knowing the East*. Trad. James LAWLER. Princeton : Princeton University Press, 2004.
- CULIOLI, Antoine. *Pour une linguistique de l'énonciation. Formalisation et opérations de repé-
rage*. Tome 2. Gap : Ophrys, 1999.
- CULIOLI, Antoine. *Pour une linguistique de l'énonciation. Opérations et représentations*. Tome 1. 1^{ère} ed., 2^e reimpre. Gap : Ophrys, 2000.
- DELAMBRE, Raymond. Claudel architecte. *Paul Claudel Papers*, 2005, III, p. 21–45.
- GUILLEMIN, Henri. *Claudel et son art d'écrire*. Paris : Gallimard, 1955.
- HELLERSTEIN, Nina. The Aesthetics of the Oriental Garden in Claudel's *Connaissance de l'Est*. *Claudel Studies*, 1999, 26, p. 43–54.
- MAINGUENEAU, Dominique. *L'Énonciation en linguistique française*. Paris : Hachette, 1999.
- MONTE, Michèle. *Mesures et passages : une approche énonciative de l'œuvre poétique de Phi-
lippe Jaccottet*. Paris : Honoré Champion, 2002.
- RIVIÈRE, Jacques. *Études*. Paris : Gallimard, 1944.
- UBERSFELD, Anne. *Paul Claudel, poète du XX^e siècle*. Arles : Actes Sud, 2005.
- WATTHÉE-DELMOTTE, Myriam. Regards sur l'espace claudélien. Hommage au chanoine Albert Millet. *Les Lettres romanes*, 2004, 58, p. 171–175.

Abstract and key words

The figure of the garden can be read as an emblem of space in *Connaissance de l'Est*, especially inasmuch as the garden stands in contrast to all representations of cities, tightly circumscribed and closed in upon themselves. The space construed here is not to be understood solely in regards to its physical or esthetic manifestations but in terms of writing and in response to a constructivist impulse. Recent studies on enunciation (Culioli, 1999, 2000; Maingueneau, 1999; and Perret, 2005) lead us to observe divers strategies of spatialization that are at work in Claudel's prose poetry. In underscoring the processes by which the poet's geography is sketched, our purpose in this article is to study the construction of the spatial dimension in several garden texts from *Connaissance de l'Est* ("Jardins", "Portes", "Heures dans le jardin", "Ça et là"). Among the various means of inserting space into the poems, we note especially the presence of features designed to attract attention, the role of certain microstructural figures and of spatial connectors, among others. Entering into the poet's "oriental" universe by the angle of enunciation gives us the opportunity to reflect on the numerous spatial-temporal markers that are found in Claudel.

French literature; 1900–1999; Claudel, Paul-Louis-Charles-Marie (1868–1955); poetry; oriental garden imagery; *Connaissance de l'Est*; enunciative linguistics; construction of space; shifters

