

Sous la direction de
Xavier Garnier et Pierre Zoberman

Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?

Textes de

Maarten van Delden, Xavier Garnier, Pascale Hellégouarc'h,
Marc Kober, Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo,
Paul Allen Miller, Pierre Piret, William J. Spurlin,
Jean-Baptiste Voisin, Pierre Zoberman

Presses Universitaires de Vincennes

2006

De l'exception La fonction analytique du discours littéraire et sa condition esthétique

Pierre Piret

La notion d'espace littéraire, aussi floue et confuse soit-elle dans l'usage actuel, renvoie néanmoins toujours à un même postulat, selon lequel la littérature, à la différence d'autres discours, disposerait d'un espace propre qui la distinguerait voire la définirait, d'où la « solitude essentielle de l'œuvre » (Blanchot), son caractère d'« exception » (Sollers). Si un tel postulat est généralisable à l'infini, s'il peut prétendre valoir pour la littérature universelle, sa formulation même est à l'évidence historique : elle n'est rendue possible que par l'instauration de « la modernité littéraire, conçue comme pratique autonome de l'écriture » (Denis : 28). C'est « l'apparition, aux alentours de 1850, d'un *champ littéraire autonome*, indépendant dans son principe et dans son fonctionnement de la société générale » (Denis : 29), qui conduit les écrivains à penser la littérature comme exception, en même temps qu'elle conditionne l'alternative entre l'art pour l'art et l'engagement, qui structurera le débat littéraire au ^{xx}e siècle. Cette alternative se décline en une série d'alternatives similaires, dont celle, particulièrement prégnante dans les littératures francophones, qui oppose la littérature dite régionaliste, engagée dans le local, dans la circonstance, et la littérature universelle, censée concerner la condition humaine.

Au cœur de ce débat réside la question de la fonction éthique et politique de la littérature : de sa capacité d'analyser les crises et les

malaises sociaux, de son pouvoir d'intervention dans – et de transformation de – la société. Après la solution de l'art pour l'art, qui considère que l'œuvre doit être « à elle-même son propre principe et sa propre fin » (Denis: 34), et celle de l'engagement, qui affirme la nécessité de soutenir la visée esthétique de l'œuvre par un principe extérieur à elle, d'ordre éthique ou politique par exemple, il semble que se soit assez largement imposée une solution tierce, bien résumée dans cette formule de Philippe Sollers: « *Exception*: telle est la règle en art et en littérature, d'où, périodiquement, les scandales moraux, les embarras légaux, les remous sociaux. » (Sollers: 11.) L'exception, qui caractérise spatialement la littérature comme « pensée du dehors », pour reprendre les termes de Michel Foucault, devient la condition qui fait de l'œuvre une force, qui lui confère sa valeur analytique et opératoire, notamment dans les trois ordres de l'éthique, du juridique et du social (comme le souligne Sollers). Je me propose de déployer ici les attendus et les fondements d'une telle proposition, en m'appuyant sur l'analyse de la quatrième journée du *Soulier de satin* de Paul Claudel, qui met en scène, de façon très concrète et imagée, l'espace littéraire et la position d'exception adoptée par l'écrivain (ou par l'artiste).

Une position socratique

Écrit entre 1919 et 1924, *Le Soulier de satin* occupe une position particulière dans le trajet dramatique de Claudel, dans la mesure où il prétend à la fois le clore, le dénouer et l'achever. La crise personnelle qu'il a vécue – d'ordre religieux, après la conversion à Notre-Dame, et d'ordre amoureux, après la rencontre avec, non pas une femme, mais la femme – et qui constitua la matière de la plus grande part de son théâtre¹ a pu être surmontée, comme il s'en est expliqué lui-même dans les *Mémoires improvisés*: « Les circonstances ont permis qu'entre les deux partenaires de *Partage de Midi*, une "retrovaille" on peut dire, ait eu lieu, une rencontre, une explication, et finalement un apaisement dans un sens élevé. *Le Soulier de Satin* porte la marque de cet apaisement. » (Claudel, *Mémoires improvisés*: 300.) C'est pourquoi, comme il l'a dit et répété dès la parution de la pièce et jusqu'à la fin de sa vie, *Le Soulier de satin* constituait à ses yeux une « somme testamentaire » qui devait à la fois résumer son expérience artistique et humaine – d'où son aspect surdimensionné (plus de dix heures de

représentation) – et constituer le point d'achèvement de son œuvre: « C'est ma dernière œuvre dramatique, déclarait-il en 1927 à Frédéric Lefèvre, et probablement ma dernière œuvre poétique » (cité dans Lioure: 358)².

Les trois premières journées de la pièce sont la répétition de la crise: une nouvelle mise en scène et une nouvelle traversée de l'épreuve douloureuse de l'impossible. Rodrigue entend l'appel à la fois irrésistible et énigmatique d'un Autre qui l'a élu (pourquoi lui?) et qui le prive de lui-même; il essaie de répondre à cette révélation opaque et d'atteindre la complétude qu'elle semble lui promettre sur le mode de la conquête. Être de désir, il tente héroïquement de réunir le monde (mission catholique qui passe par la conquête de l'autre monde, l'Amérique) et de se réunir lui-même en rejoignant Prouhèze. L'amour reçoit ici la valeur que lui confère Aristophane dans *Le Banquet* de Platon: il restaure l'intégrité originelle de l'être, androgyne – comme en témoigne le personnage de l'Ombre double, né d'une rencontre qui n'a duré qu'un instant, du « choc et [de] la soudure aussitôt de leurs âmes et de leurs corps sans une parole » (II, 13). Mais l'Ombre double est un personnage mythique, la représentation de l'impossible. C'est l'épreuve de cette impossibilité essentielle que Rodrigue subit tout au long de ces trois premières journées, jusqu'à la séparation définitive, qui le laisse douloureusement exilé de lui-même: « Ô compagne de mon exil, je n'entendrai donc jamais de ta bouche que ce non et cet encore non! » (III, 13.)

L'épreuve de l'impossible donne cependant lieu cette fois – à la différence de ce qui se passait dans *Partage de Midi* – à une forme de dépassement, de l'ordre de la sublimation, qui est mise en scène dans la quatrième journée. Après avoir été dix ans Vice-Roi des Indes, Rodrigue, en disgrâce, a été envoyé aux Philippines; il y a fait la guerre aux Japonais, a perdu une jambe et a été fait prisonnier. À présent, il vit sur un vieux bateau et vend des images de saints aux pêcheurs, des images qu'il réalise avec l'aide d'un Japonais: « il explique son idée et il y a à côté de lui une espèce de Japonais qu'il a ramené du Japon et qui exécute tout pour lui sur une planche de bois. Avec de l'encre et de la couleur et une presse on tire autant de feuilles qu'on veut. » (IV, 1.) Le conquérant s'est métamorphosé en artiste, un artiste qui se réalise dans un art bien particulier, explicitement rapproché de l'écriture (j'y reviendrai), et qui est manifestement une représentation de Claudel par lui-même: on retrouve dans les réflexions esthétiques de Rodrigue ses

propres positions (Ubersfeld: 65-67); il a par ailleurs écrit lui-même une série de poèmes intitulés *Feuilles de saints*³. Entre le conquérant et l'artiste, il y a solution de continuité: la quatrième journée ne se présente ni comme un dénouement ni comme une solution de repli consécutive à une quelconque forme de renoncement – Rodrigue ne renonce en effet à rien, il reste habité par le même idéal qu'auparavant (Piret: 79-112) –, mais plutôt comme l'effet d'une décision, celle d'occuper une autre position dans le monde, de passer de l'autre côté du miroir. Cette décision confère à Rodrigue une lucidité nouvelle et rejaillit ainsi sur l'univers entier. D'une part, son activité est au centre de toutes les discussions, y compris celles qui semblent concerner la réapparition du Rodrigue politique (Rodrigue revient en effet en grâce et le Roi songe à lui confier de nouvelles missions): dans les conversations qu'il a avec le Roi et avec son ambassadeur, Don Mendez Leal, il n'est à peu près question que de ses feuilles de saints. D'autre part, une autre configuration de l'espace s'impose: avec Rodrigue, c'est la société entière qui est soumise désormais au rythme et au mouvement de la mer⁴. À l'espace *terrien* des trois premières journées, propice au mouvement, à l'action, à la domination, s'est substitué un espace *marin*, qui privilégie la réceptivité et met l'humain au diapason de l'univers.

Ainsi, cette quatrième journée se présente-t-elle comme une mise en scène de l'espace propre de l'art et de la littérature, espace qui correspond à une prise de position singulière du sujet dans le monde, une position d'exception. Claudel présente l'accès à cette position nouvelle comme un corrélat du deuil de l'objet perdu. Le second Rodrigue se soumet à l'ordre de la castration, ce qui ne signifie pas qu'il renonce à l'objet du désir, mais bien qu'il en reconnaît le caractère «impossessible» (le terme est de Claudel). Ce deuil est très explicitement thématisé dans la pièce par les motifs de la perte et, en particulier, de l'amputation:

LE JAPONAIS. – Comment Votre Excellence jamais a-t-elle pu faire autre chose que du dessin ?

DON RODRIGUE. – C'est ce que je me demande souvent. Que de temps perdu ! Et comment aussi ai-je pu m'accommoder si longtemps de ces deux jambes à la pataude quand c'est déjà bien trop que de tenir à la terre par une seule ?

Maintenant c'est amusant de clopiner ainsi entre ciel et terre avec une jambe et une aile ! (IV, 2.)

La perte de la jambe apparaît comme la condition grâce à laquelle Rodrigue découvre tant la pratique de l'art que la position d'exception qu'il occupe désormais: ailé, délié de la terre, Rodrigue accède à une liberté inaliénable, comme il le fait savoir ironiquement à Don Mendez Leal: «*montrant sa jambe*. – Impossible de me mettre en prison tout entier. Il y aura toujours quelque chose qui restera dehors.» (IV, 2.) Par cette extériorité structurale, Rodrigue s'excepte de l'espace social, fait *déconsister* tous les semblants qui régissent celui-ci et se met ainsi hors de sa portée, hors de portée du pouvoir en particulier, comme le Roi le constate lui-même: «Celui qui m'obéit il n'y a besoin d'aucun ordre, c'est ma volonté de toutes parts qui l'entoure et l'entraîne comme un torrent. Mais lui s'est placé en tel lieu que je n'aie sur lui prise.» (IV, 4.)

À l'artiste est ainsi reconnue une lucidité particulière qui le situe dans un rapport précis à la question de la vérité. Il ne s'agit ni d'une vérité transcendante, révélée ou dévoilée, ni d'une vérité construite par la raison. La lucidité de l'artiste est plutôt socratique, puisqu'elle naît de la reconnaissance d'un point de non-savoir irréductible. Ainsi, Rodrigue n'échappe d'aucune manière à sa condition d'homme parmi les hommes; au contraire, il est plus que jamais le jouet des apparences. La quatrième journée nous raconte en effet comment Rodrigue se laisse convaincre par une actrice, qui se fait passer pour la Reine d'Angleterre, d'accepter le poste de gouverneur de l'Angleterre; comment, lui ayant caché la défaite de l'Armada, le Roi s'apprête à l'en nommer gouverneur; comment, pour obtenir ce poste fictif, Rodrigue pose des conditions qui font de lui la risée du monde entier; comment, soupçonné d'avoir voulu manigancer quelque chose avec la fausse Reine d'Angleterre contre le Roi d'Espagne, celui-ci s'en débarrasse; comment enfin il est devenu la propriété d'un soldat qui s'apprête à le vendre comme esclave. La position d'exception qui est la sienne ne lui confère donc aucune supériorité, aucune souveraineté parmi ses pairs; elle ne lui permet pas d'échapper au règne de la tromperie auquel l'homme, être de langage, est soumis; tout au plus le conduit-elle à admettre que telle est sa condition et à en rire. Rodrigue s'amuse ainsi avec les soldats qui se moquent de sa crédulité en présence de frère Léon: «Vous voyez là un exemple, mon Père, des situations ridicules où peut se mettre un homme d'imagination. Rien ne lui paraît surprenant.» (IV, 11.) Rodrigue se dépouille de toute parure: l'image du moi ne compte plus, puisque

rien ne vient plus la faire consister. Telle est la conséquence de sa lucidité, qui est celle de son aveuglement essentiel.

L'incomplétude assumée apparaît ainsi comme une condition de l'espace littéraire ou artistique, ce qu'illustre bien le motif de l'épave: «La mer est juste l'endroit pour les épaves.» (IV, 1.) Rodrigue est lui-même comparé à une épave, il sera d'ailleurs racheté pour rien, au terme de la pièce, par Mère Thérèse, la sœur chiffonnière. On retrouve ce motif dans *Protée*, une farce mythologique qui a connu deux versions (en 1913 et en 1926) et qui rappelle très nettement la quatrième journée du *Soulier de satin*, notamment par le thème marin et la tonalité burlesque. Protée y est présenté à la fois comme un collectionneur d'épaves et comme un dieu secondaire au savoir très parcellaire:

BRINDOSIER. – Vous savez tout, Monseigneur, et je ne puis rien vous apprendre.

PROTÉE. – Tu sais bien que je ne suis qu'un pauvre dieu de sixième classe, et mon abonnement à la Destinée est de la dernière main.

Rien que des petits tableaux ridiculement rognés sur le ruban!

Aux endroits les plus intéressants, allons! voilà des gens dont il ne reste plus que la main, ou la chaussure, ou bien c'est la tête qui manque, et tout à coup plusieurs brasses vous font défaut⁵.

Les épaves sont définies comme des traces significatives d'un monde perdu: ce sont des objets incomplets, partiels, que l'artiste collectionne. Le monde ne se présente à lui qu'au travers de ces épaves, qui sont comme des symboles, au sens étymologique du mot⁶, dont manquerait une des parties.

La fonction séparatrice de la lettre

La position nouvelle adoptée par Rodrigue, la lucidité particulière, fondée sur la reconnaissance de la castration symbolique, qu'elle lui confère, sont mises en relation, dans la pièce, avec sa nouvelle fonction d'artiste – artiste-plasticien mais aussi et surtout écrivain. Ce lien précis et particulier, que Claudel instaure, montre que l'exception littéraire a fondamentalement partie liée avec la question du langage. La quatrième journée du *Soulier de satin* livre de la société humaine une image nettement baroque⁷: les hommes, y compris les grands de ce monde et même le Roi d'Espagne, y apparaissent comme des êtres entièrement aliénés à des idéaux et à des valeurs factices, soumis au règne des semblants et des

conventions. Le Palais flottant du Roi «est fait de plusieurs pontons accolés et mal joints, toujours craquant, montant, descendant et changeant de niveaux, de sorte que pas un des acteurs n'a le pied sûr et que l'architecture de ce beau lieu varie de la plus étrange façon» (IV, 9). Les courtisans consternés sont ainsi ballottés tout au long de cette journée, incapables de maîtriser leurs mouvements, jouets d'un monde inconsistant. Dans ce monde sans fondement, les institutions demeurent l'unique et l'ultime référence. Critiquant l'art de Rodrigue, le Roi affirme ainsi: «Vous m'avez fait admirer une fois de plus combien la nature à elle seule ne saurait suppléer à l'absence de bonnes institutions. [...] Celui qui fait ce qu'un autre a fait avant lui ne risque pas de se tromper.» (IV, 9.) Et à Don Mendez Leal, qui lui conseille de peindre comme ses illustres prédécesseurs et de donner aux saints une figure générale et décente, Rodrigue répond:

Et moi, j'ai horreur de ces gueules de morues salées, de ces figures qui ne sont pas des figures humaines mais une petite exposition de vertus!

Les Saints n'étaient que flamme et rien ne leur ressemble qui n'échauffe et qui n'embrase! (IV, 2.)

Rodrigue *s'excepte* du monde des hommes car il ne supporte pas les représentations sur lesquelles celui-ci se construit, qui lui paraissent complètement factices: à ses yeux, les hommes, enfermés dans la prison du langage, ne font que répéter des significations toutes faites, détachées du réel originel. On retrouve ici l'exigence du premier Rodrigue, poursuivant sans relâche le signifiant premier, celui qui donnerait à tous les autres leur raison d'être, leur signification ultime et véritable. Ici s'écrit le leitmotiv claudélien du mot qui manque, du mot impossible à dire, du mot premier censé être la raison de toute chose.

C'est précisément par rapport à ce leitmotiv que peut se définir la singularité de la position nouvelle adoptée par Rodrigue lorsqu'il devient artiste. L'activité artistique de Rodrigue se caractérise, on l'a vu, par le dédoublement du processus de la création: il «explique son idée» (IV, 1) et le Japonais puis, plus tard, l'Actrice dessinent et gravent. C'est ce dédoublement qui soutient l'identification constante entre l'art et l'écriture: le Japonais parle «comme s'il déposait chaque idée en hiéroglyphes sur le papier» (IV, 2); Rodrigue combine, dans ses projets, l'image et l'écrit («il y a place pour une ribambelle de petits vers espagnols, avec leurs y et leurs points d'interrogation à l'envers», IV, 2). Claudel définit ainsi

l'activité artistique et littéraire par le fait qu'elle relève et use de deux dimensions dissociées : la signification – l'écriture étant un art du langage, de la parole – et le corps – dextérité du Japonais, maîtrise gestuelle de l'Actrice (ces deux figures n'étant évidemment pas choisies au hasard). Rodrigue se dit incapable de tenir un pinceau (« J'ai la main comme un gant de bois », IV, 2), limite clairement liée à la reconnaissance de son incomplétude (c'est l'homme des prothèses !), limite qui le dépasse pour une part, comme le souligne le Japonais : « Seigneur Rodrigue, vos paroles m'empêchent de dessiner. J'ai compris ce que vous vouliez. J'ai établi vos repères. La chose ne vous appartient plus et si vous permettez, je l'achèverai tout seul » – à quoi Rodrigue répond : « Il faut bien me servir de toi, faute de mieux » (IV, 2). Par l'écriture, Rodrigue échappe ainsi au seul espace de la signification, à la croyance illusoire en une communication immédiate et sans reste, qui l'avait jeté jusque-là dans la vaine poursuite du signifiant premier, et il prend acte de la nécessaire médiation de la *lettre*.

Cette fonction médiatrice de la lettre a été mise en exergue par Jacques Lacan, notamment dans son texte intitulé *Littrature* (Lacan, 2001 : 11-20)⁸, écrit en 1971, au retour de son second voyage au... Japon. La lettre y est présentée comme un effet du signifiant, comparable au ravinement des plaines de Sibérie (survolées en avion lors du voyage) par l'eau ruisselant des nuées, un effet qui échappe à l'ordre du signifiant. Après avoir mis en exergue l'autonomie du signifiant (dont l'homme est le sujet plus que le maître, ce que toute l'œuvre de Claudel démontre), Lacan fait ainsi apparaître l'autonomie de la lettre. Parler, ce n'est pas seulement emprunter les signifiants de l'Autre, c'est aussi manier la lettre, entendue comme objet, matérialité qui échappe aux effets de sens : la lettre, c'est ce qui, dans le signifiant, ne renvoie pas à d'autres signifiants et, *a fortiori*, ne produit pas d'effets de signifié. Ainsi l'homme, être de langage, vit sous l'emprise universelle du signifiant, qui pleut uniformément sur le monde, mais de cette pluie procède un ravinement singulier, que Lacan compare à une rature, et où se dit la singularité du sujet. Il importe ici de mesurer tout ce qu'implique la métaphore : elle fait de la lettre une matérialité seconde par rapport au signifiant ; la lettre est « effet de signifiant » et rien n'autorise « à l'affecter [...] d'une primarité au regard du signifiant » (Lacan, 2001 : 14). Lacan ne revient donc en aucune façon sur sa thèse première du primat du symbolique : le sujet singulier qui « habite » (Lacan, 2001 : 15) la lettre ne préexiste

pas au signifiant ; il en est marqué et s'en *excepte*. « Tel est, ajoute Lacan, l'exploit de la calligraphie », « où le singulier de la main écrase l'universel, soit proprement ce que je vous apprendis ne valoir que du signifiant » (Lacan, 2001 : 16). Ainsi la lettre, telle qu'elle se montre dans la calligraphie en tant qu'elle est « mariage [de la peinture] à la lettre » (Lacan, 2001 : 16), a une fonction « littorale » : elle sépare le sujet pris dans la chaîne des signifiants, aliéné à l'ordre symbolique, en y introduisant une coupure, une rature, où s'incarne le sujet singulier, en tant qu'il est ce qui échappe à cet ordre.

La théorisation lacanienne de la fonction de la lettre permet de rendre compte de la pratique artistique de Rodrigue et de la nouvelle position dans le monde et dans le langage que cette pratique lui confère ostensiblement. Le dédoublement de l'artiste exhibe la fonction « littorale » de la lettre : Rodrigue reste un homme de parole, soumis à l'appel qu'il n'a cessé d'entendre et auquel il tente de répondre désormais par l'art, mais la médiation nécessaire du Japonais puis de l'Actrice introduit dans cette réponse langagière la coupure de la lettre, donnant forme à ces « peinturlures de saints », qui relèvent à la fois de la peinture et de l'écriture. En ce sens, l'art a ici un effet séparateur : il soustrait l'artiste au seul jeu de la signification, à l'infinie métonymie au long de la chaîne signifiante, qui était le lot du premier Rodrigue. Du paysage qu'il voyait de la prison japonaise où il lui « a fallu quelque temps apprendre le repos et l'immobilité » (IV, 2) et où il a découvert sa vocation d'artiste, Rodrigue dit :

D'un côté il y avait la campagne, c'était l'hiver, la campagne toute craquelée, la terre rose, les petits bois noirs, et le moindre détail délicatement dessiné comme avec un poil de sanglier sur la plus fine porcelaine,

De l'autre, la ville remplissait jusqu'à moitié la rangée de mes fenêtres vers l'ouest et je me souviens de cette unique tache bleu sombre que faisait l'installation d'un teinturier sur l'écaille grise des toits.

C'est là que j'ai fait ta connaissance, mon vieux Daibutsu ! Que de saintes peintures nous avons ensemble déroulées ! Que de longues bandes m'ont passé lentement entre les doigts comme un fleuve d'images et de caractères ! (IV, 2.)

Comment exprimer plus clairement la transformation vécue par Rodrigue dans l'intervalle séparant la troisième et la quatrième journées ? Rodrigue n'est plus confronté au monde et à autrui au

travers d'un appel, d'une parole, qu'il s'agit de déchiffrer; il les perçoit désormais comme un écrit, un paysage en quelque sorte calligraphique et pour une part indéchiffrable. Et c'est précisément cette nouvelle position dans le monde que la rencontre avec le Japonais et la destinée artistique viennent incarner.

Maurice Blanchot, dans l'article qu'il a rédigé pour le numéro d'hommage publié par la *Nouvelle Revue Française* quelques mois après la mort de Claudel (Blanchot, 1986: 92-108)⁹, distinguait, sous le masque du poète-ambassadeur « dont sa gloire nous parle », la présence d'un « autre Claudel », habité par une « discordance essentielle ». L'image de ce Claudel glorieux, que Blanchot jugeait pittoresque et fausse, s'est en grande partie construite sur la base des textes en prose où Claudel s'expliquait sur sa vision de l'art, de la littérature et de ses propres œuvres, non sans manifester une certaine propension dogmatique, dont il était d'ailleurs conscient et dont il se méfiait¹⁰. Dans nombre de ces textes, Claudel fait l'éloge de la métaphore, censée rendre au langage des hommes et du monde son statut de signe vrai et intègre. Dans sa fameuse préface à l'œuvre de Rimbaud, il écrit par exemple :

Le monde et lui-même se découvrent l'un par l'autre. Chez ce puissant imaginaire, le mot « comme » disparaissant, l'hallucination s'installe et les deux termes de la métaphore lui paraissent presque avoir le même degré de réalité. (Claudel, *Œuvres en prose* : 518.)

La métaphore devient révélation, gage de complétude, restauration du symbole (cf. *supra*, p. 54 et n. 6) dans son intégralité. Comme le dit Christian Angelet, « c'est que, pour Claudel, la métaphore est l'intuition de l'universelle jointure; elle est la clé de "l'immense octave de la création", la figure même de la catholicité » (Angelet: 117). À cette affirmation du Claudel glorieux, *Le Soulier de satin* apporte un démenti on ne peut plus net, puisqu'elle met en scène l'impossibilité de la métaphore ainsi conçue: Rodrigue subit l'appel d'un Autre auquel il ne peut répondre, condamné qu'il est à parcourir la chaîne des signifiants, sur l'axe de la métonymie, sans jamais pouvoir restaurer la signification perdue. Devenu artiste, Rodrigue reconnaît la primauté de l'ordre symbolique et l'impossibilité de s'y soustraire (c'est sa condition d'être parlant), mais il s'en *excepte* néanmoins grâce à la fonction séparatrice de la lettre, admettant du même coup le caractère pour une part indéchiffrable de son destin.

L'exception qui caractérise spatialement la littérature, apparaît ainsi comme l'expression d'une extériorité bien particulière et

qu'on peut considérer comme paradoxale, dès lors qu'elle reste interne au système: l'artiste ou l'écrivain n'échappe pas à sa condition d'être parlant, mais en tient compte pour élaborer son œuvre. Dans cette perspective, si la littérature peut être définie comme « pensée du dehors », elle est d'abord une pensée du « pas-tout ».

La création et ses effets

Le caractère opératoire du discours littéraire – sa force analytique et sa capacité d'action – semble, si l'on suit toujours Claudel, conditionné par cette prise de position singulière qui caractérise l'artiste ou l'écrivain (et pas seulement lui sans doute: il est d'autres modes de discours qui relèvent de l'exception). Cette *opérativité* potentielle est présentée cependant comme un effet de l'œuvre bien plus que comme une intention de l'écrivain. Au début de la quatrième journée, les pêcheurs comparent significativement le bateau de Rodrigue à un bateau de pêche :

Oh là là ! il a mis à l'air tout son magasin d'images ! Tous les saints du paradis y ont passé ! Regardez voir le pavois qu'il a placé ! Un bateau qui revient après une pêche de trois jours n'est pas plus encombré de voiles et de filets qui sèchent. (IV, 1.)

Les feuilles de saints sont ainsi perçues, non pas comme des représentations, mais plutôt comme des instruments, des outils, dont on se sert pour avancer (vers où ?) et pour pêcher (quoi ?). Ces images sont d'ailleurs des gravures reproductibles: détachées de l'ici et maintenant de leur origine, elles se dissèminent démocratiquement dans le monde, produisant ailleurs leurs effets. Leur *opérativité* ne semble donc pas intentionnelle; elle est corrélatrice de l'exception et du non-savoir, ce dont témoigne le caractère artisanal de leur fabrication.

Rodrigue insiste pourtant sur son engagement d'artiste, engagement fondamentalement religieux, dont dépendent toutes ses prises de position esthétiques. L'action se déroule à l'époque de la Contre-Réforme et Claudel ne manque pas de nourrir sa réflexion sur l'écriture et l'art contemporains par de constantes allusions aux débats doctrinaux dont la Réforme fut l'occasion. D'un côté, Rodrigue, par sa pratique même, réfute la position réformée du refus de l'image. De l'autre, il s'en prend à toutes les formes de l'art officiel, institutionnel, où la création se soumet à des règles édictées dans un champ autre que le champ de l'art, comme le promet Don Mendez Leal :

Laissons en leur lieu sur les autels et dans les oratoires ces figures vénérables et respectables et qu'on ne les entrevoie qu'à travers les vapeurs de l'encens.

S'il faut les représenter, que ce soit par le pinceau bénit et consacré de quelque marguillier de l'art à ce commis,

Un Velasquez, un Léonard de Vinci, un Luc-Olivier Merson. (IV, 2.)

Quels que soient les exemples – anachroniques à souhait – choisis par Claudel, exemples qui mériteraient un long commentaire, la proposition de Don Mendez Leal et la réponse cinglante de Rodrigue (voir *supra*, p. 55) révèlent deux visions antagonistes de l'art. L'un prône la mise à distance respectueuse, l'idéalisation de la nature et la régulation des pratiques artistique et religieuse par les institutions; l'autre fonde l'art sur son expérience religieuse, basée sur la connivence voire la familiarité avec le sacré, promeut la spontanéité et refuse de se plier aux règles. Une telle théorie de l'art n'empêche pas Rodrigue d'affirmer son engagement: son art est un substitut de la conquête; c'est un art catholique, qui a pour unique mission de réunir le monde contre l'hérésie, quelle que soit sa forme:

Vous [Japonais] ne serez plus seuls! Je vous apporte le monde, la parole totale de Dieu, tous ces frères qu'ils vous plaisent ou non à apprendre bon gré mal gré, tous ces frères en un seul géniteur.

Et puisque vous m'aviez coupé le pied, puisque vous aviez enfermé dans une prison ce qui me restait de corps,

Il ne me restait plus pour passer que l'âme, l'esprit, et par le moyen de ces tiennes mains, frère Daibutsu, dont je m'étais emparé,

Ces images auxquelles vous me provoquiez, ces grandes possibilités de moi-même que je dessinais sur des morceaux de papier. (IV, 2.)

De telles affirmations, où ressurgit la tentation dogmatique évoquée auparavant, ne proclament cependant pas la primauté de l'intention, l'art servant dans ce cas à exprimer une vérité antérieure à lui, soit révélée, soit instituée. Le désaccord avec le Japonais, dont témoigne la citation précédente, ne remet en effet pas en cause la référence constante au principe oriental de la réceptivité comme fondement de la création: «Il est écrit, dit le Japonais, que les grandes vérités ne se communiquent que par le silence. Si vous voulez apprivoiser la nature, il ne faut pas faire de bruit. Comme une terre que l'eau pénètre. Si vous ne voulez pas écouter, vous ne pourrez pas entendre.» (IV, 2.) Ce désaccord tient

en fait à l'identification du principe de toute chose. Rodrigue explique au Japonais comment, dans sa prison, déchiffrant «les archives de vos prêtres et de vos ermites» (IV, 2), contemplant le paysage comme un spectacle peint, il a entendu deux paroles: celle qui disait «pourquoi?» (IV, 2), faisant de toute œuvre et de la nature entière le signe d'une origine perdue, et celle qui affirmait qu'il «n'y a personne dans toutes ses peintures» (IV, 2). Le Japonais – assez mallarméen¹¹! – confirme à sa manière la perception de Rodrigue:

Oui, c'est une grande leçon de silence que les peintres suspendent autour de nous. Même cette troupe d'enfants qui jouent, cela devient en un instant dès que le papier l'attrape sous le pinceau,

Silence et immobilité, un spectacle pour toujours. (IV, 2.)

Ce que Rodrigue reproche à l'art japonais, c'est de faire du vide et de l'absence le principe de la création, alors que, pour lui, ce principe n'est autre que la «parole totale de Dieu», qui habite le monde et, semble-t-il suggérer, ses propres peintures. D'où la fonction d'intercession qu'il attribue à son art, comme en atteste le sujet exclusif de ses œuvres: les saints.

Si, par cette mission, l'art se substitue à la conquête, il prend toutefois une orientation tout à fait particulière, dès lors qu'il suppose, on l'a vu, la reconnaissance de la castration symbolique et qu'il est marqué par le travail de la lettre, qui sépare le sujet aliéné du signifiant. L'intercession n'en passe en effet pas par la révélation d'une signification qui fait structurellement défaut; elle ne prétend pas reconstituer par idéalisation le signe dans sa plénitude (les deux morceaux du symbole); l'épave demeure jusqu'au bout la figure même de l'œuvre. La mission d'intercession, qui fait l'efficacité de l'œuvre, doit plutôt se comprendre comme sa capacité à remonter au principe de toute chose, comme le dit l'Actrice qui a succédé au Japonais:

On vit, avec vous! Je vis, avec vous, depuis deux jours! vous ne me demandez rien, vous êtes comme la musique qui ne vous demande rien mais qui, d'emblée, vous enlève et vous met d'accord avec elle.

Dès que vous êtes là, il y a de la musique, je me livre avec ardeur, confiance et mesure, comme entre les bras d'un puissant danseur, je sens que je fournis à votre esprit ce qu'il voulait! (IV, 6.)

Où l'on retrouve cette position paradoxale de l'exception, en particulier dans la comparaison qui fait de Rodrigue le «puissant

danseur » qui, à la fois, donne le mouvement et dépend de sa danseuse. Ainsi, c'est, non pas avec une signification, mais bien avec un mouvement, un rythme, une musique, que l'œuvre renoue, un mouvement identifié, tout au long de cette quatrième journée, à celui de la mer.

La mer figure chez Claudel la source ininterprétable de toutes les représentations, ce principe dont relève l'humanité entière sans le savoir le plus souvent. Aussi désigne-t-elle, pour le commun des mortels, l'inconstance de la destinée et l'inconstance de l'Autre : « Qui peut pénétrer les desseins de ce Souverain qui tient sa Cour sur la mer inconsistante ? », s'interroge Don Mendez Leal (IV, 2). La terre ferme donne à l'homme l'illusion de construire sa vie sur du roc ; la mer lui révèle la vérité de sa condition, à savoir qu'il ne peut se fonder sur rien de stable. Le Roi d'Espagne lui-même éprouve cruellement la vanité de sa condition dans son Palais flottant : contemplant « une tête de mort, faite d'un seul morceau de cristal de roche [...] que Rodrigue est allé déterrer pour [lui] au fond d'une tombe mexicaine », il déplore sa propre folie :

Qui se confie au hasard, qu'a-t-il le droit d'attendre ?

Comment appeler le Roi qui bâtit sur la mer mouvante et qui confie aux vents ses trésors et ses soldats ? (IV, 4.)

Le conquérant est celui qui, précisément, entend contrecarrer cette inconstance en conférant à la mer une signification, c'est-à-dire une direction : elle est passage vers une terre à conquérir en vue de réunir le monde. Le conquérant est toujours un terrien, qui dénie la mer comme telle. Devenu artiste, Rodrigue voit au contraire dans la mer l'essence de l'être : non pas la signification ultime qu'il cherchait, mais la cause structurelle de son incomplétude. La mer est en ce sens l'espace de l'art et de la littérature : l'artiste ou l'écrivain, réceptif au travail de la lettre (souffle, rythme, voix, musique), tout ce qui, dans le signifiant, échappe à l'ordre de la signification) fait *déconsister* les représentations imaginaires qui saturent le monde des humains pour remonter à la source de ces représentations.

Telle serait l'efficacité propre du discours littéraire, strictement liée, on l'a vu, à la position d'exception adoptée par l'écrivain, à cette extériorité paradoxale que lui confère l'écriture. La fonction analytique de la littérature et sa capacité d'intervention dans l'espace social procèdent en effet, dans l'hypothèse que Claudel met en scène de façon limpide, d'une part, de cette lucidité qu'a

l'écrivain de reconnaître sa condition d'être parlant, soumis à l'emprise du symbolique, d'autre part, de la possibilité qu'il a de s'en débarrasser, notamment par le travail de la lettre et de l'écrit. Une telle hypothèse revient à reconnaître à la littérature une forme d'expertise, fonction si valorisée aujourd'hui, mais une expertise particulière, puisqu'elle conteste l'illusion même de l'expertise, dès lors que celle-ci a foi en l'indépendance absolue de l'expert. L'exception, au contraire, suppose que « nous sommes embarqués » et qu'il n'y a pas d'extériorité possible, sinon gagnée dans l'acte d'écriture, pas plus qu'il n'y a de savoirs absolus à partir desquels évaluer les pratiques sociales. L'exception définit ainsi la lucidité propre de la littérature, lucidité qui ne compte sans doute pas pour rien dans la déconsidération dont elle est aujourd'hui l'objet et dont témoigne sa réduction au rang des biens de consommation et de divertissement.

Notes

1. Je ne reviens pas sur ces épisodes bien connus. Pour une analyse précise de la dimension étonnamment autobiographique de ce théâtre (étonnamment car l'art du théâtre semble peu apte à un tel traitement), voir : F. Regnault, « Claudel : l'amour du poète » (Regnault : 79-132).
2. On sait que Claudel écrivit cependant encore plusieurs pièces par la suite, mais on peut effectivement considérer qu'il s'agit d'un autre cycle dramatique.
3. Paris, N.R.F., 1925. Le recueil est composé de textes rédigés, pour la plupart, dans les années qui précèdent le commencement du *Soulier de satin* en 1920.
4. Le Roi d'Espagne et sa cour, par exemple, occupent à présent un palais flottant.
5. *Proïée*, deuxième version, I, 5.
6. Le terme grec *symbolon* désignait, on le sait, un morceau d'un objet qu'on avait partagé entre deux personnes de façon à ce qu'elles puissent se reconnaître plus tard.
7. Voir l'analyse d'Anne Ubersfeld, *op. cit.* Elle suggère d'ailleurs que Claudel a peut-être choisi de situer son drame à l'époque de la Contre-Réforme parce qu'il percevait cette époque de crise comme semblable à celle qu'il vivait.
8. Texte d'abord paru dans *Littérature*, n° 3, octobre 1971, p. 3-10. Repris dans *Autres écrits*, Seuil, « Champ freudien », Paris, 2001, p. 11-20 (je cite dans cette édition). Mon usage de ce texte doit beaucoup à une conférence (non publiée) prononcée par Guy de Villers à Louvain-la-Neuve le 12 juin 2003.

9. M. Blanchot, « L'autre Claudel », dans *La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} septembre 1955 (« Hommage à Paul Claudel »), 3^e année, n^o 33, p. 404-423 ; repris sous le titre « Claudel et l'infini », dans *Le Livre à venir*.
10. Cf. l'introduction du volume des œuvres en prose (« Bibliothèque de la Pléiade ») par Jacques Petit et Charles Galpérine, p. xxiv.
11. Surtout si l'on songe à l'interprétation claudélienne du destin de Mallarmé. Cf. en particulier : « La catastrophe d'Igitur » (Claudel, *Œuvres en prose* : 508-513).