

Faculté de philosophie, arts et lettres

Formes et hybridations du Sublime chez Pierre
Jean Jouve

Un imaginaire de l'imprésentable dans *Paulina* 1880

Master [120] en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, finalité approfondie. En co-diplomation avec l'Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle.

Auteur : DEBLANDER Maxime

Promoteur(s) : Mme WATHÉE-DELMOTTE Myriam (UCLouvain) et
Mme SAMOYVAULT Tiphaine (Paris III).

Année académique : 2018-2019.

Université Catholique de Louvain
Faculté de philosophie, arts et lettres
En co-diplomation avec Paris III Sorbonne-Nouvelle

Maxime Deblander

FORMES ET HYBRIDATIONS DU SUBLIME CHEZ PIERRE JEAN JOUVE

Un imaginaire de l'imprésentable dans *Paulina 1880*

Mémoire présenté dans le cadre du Master européen en études françaises et francophones sous
la direction de Mme Tiphaine SAMOYAULT (Paris III) et de Mme Myriam WATTHÉE-
DELMOTTE (UCLouvain)

Louvain-la-Neuve

Août 2019

« C'est de la féconde union du type grotesque au type sublime que naît le génie moderne, si complexe, si varié dans ses formes, si inépuisable dans ses créations ».

Victor Hugo : « préface à Cromwell », 1827¹.

¹ HUGO V., « Préface à Cromwell », dans *Cromwell*, chronologie et introduction de UBERSFELD A., Flammarion, coll. « Garnier-Flammarion », Paris, 1968, p. 70.

Remerciements

Que mes remerciements soient portés vers ceux et celles qui ont rendu possible l'élaboration de ce mémoire.

Je tiens d'abord à témoigner ma reconnaissance à l'égard de mes co-promotrices. Je remercie Madame Myriam Watthée-Delmotte, professeure à l'UCLouvain, pour son soutien, sa disponibilité et pour la pertinence de sa réflexion dont ce mémoire est tributaire. Je remercie aussi Madame Tiphaine Samoyault, professeure à la Sorbonne-Nouvelle, pour son accueil chaleureux à Paris III, pour ses conseils inspirants ainsi que pour la confiance qu'elle m'a accordée.

Je souhaite remercier le professeur qui, le premier, m'a orienté dans mon choix de mémoire : Monsieur Damien Zanone. Qu'il soit aussi remercié pour l'aide et l'appui qu'il m'a apportés au long de mon année d'échange à Paris III.

Je témoigne également ma gratitude à l'égard de Monsieur Jean-Paul Louis Lambert, grand spécialiste de Jouve, qui a pu m'orienter au sein des études joviennes en me signalant quelques pistes sérieuses.

Que mes relecteurs soient, à leur tour, remerciés. Un grand merci, d'abord, à Cécile Filée pour sa relecture assidue ainsi que pour son soutien indéfectible ; ce mémoire lui doit beaucoup. Je remercie également Vivien Giet, pour sa rigueur conceptuelle et son juste conseil de philosophe ainsi que Noémie Brootcoorens pour les coquilles qu'elle a su relever.

Je tiens à rendre hommage à mes amis Thomas Alaimo et Victoria De Clercq. Leur soutien moral et intellectuel n'a pas failli pendant ces cinq années d'étude.

Qu'il me soit permis, en dernier lieu, de remercier ma mère sans qui ce mémoire n'aurait pas vu le jour, pareillement pour mes études universitaires. Qu'elle soit assurée de mes remerciements sincères.

Abréviations

Le lecteur trouvera ci-dessous une liste alphabétique des abréviations utilisées dans ce mémoire : *Paulina 1880*, objet principal de notre analyse et l'autobiographie de l'auteur *En miroir* ainsi que *Noces* suivie de *Sueur de sang*, recueils reprenant l'essentiel de la production poétique de Jouve entre 1924 et 1935.

P : JOUVE P.J., *Paulina 1880* [1925] Le livre de Poche, Paris, 1964 (réédition du Mercure de France, 1959)

EM : JOUVE, P.J., *En miroir* [1954], 10/18, Paris, 1972 (réédition du Mercure de France, 1954).

NSS : JOUVE P.J., *Noces* [1928] suivi de *Sueur de sang* [1935], préface de Starobinski J., Gallimard, coll. « NRF », Paris, 1966.

Introduction. Qu'est-ce qu'un imaginaire du Sublime ?

Dans « Le Sublime et l'avant-garde »², Jean-François Lyotard explique que la modernité artistique est née d'un changement de paradigme en ce qui concerne le concept esthétique du Sublime³. Par « modernité artistique », il faut entendre ce moment où l'art, et plus particulièrement la littérature, se sépare du canon du Bien et du Vrai pour exalter le Beau indépendamment de spécificités morales. Le banal entre ainsi en poésie, de même que le grotesque ou l'informe. Cela s'inaugure avec le romantisme d'Hugo – dont la préface à *Cromwell* (1827) entérine une rupture avec le Beau classique – et puis plus nettement avec Baudelaire – dont *Les Fleurs du mal* furent condamnées pour immoralité et offense à la pudeur (1857) – De la sorte, le « champ littéraire »⁴ se reconfigure : la littérature se fonde désormais sur des valeurs autonomes. En effet, à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, l'artiste entre en dissidence et occupe les marges de la société. Il s'appuie sur ce que la tradition avait historiquement exclu pour ériger une littérature libre et indépendante, un art pour l'art. Comme l'explique Pierre Bourdieu dans *Les règles de l'art*, la modernité exalte les pouvoirs transgressifs de l'art :

il ne suffit pas de constituer comme beau ce qu'exclut l'esthétique officielle, de réhabiliter les sujets modernes, bas ou médiocres ; il faut affirmer le pouvoir qui appartient à l'art de tout constituer esthétiquement par la vertu de la forme [...] de tout transmuier en œuvre d'art par l'efficacité propre de l'écriture⁵.

Dans le sillage de Pseudo-Longin, la tradition avait considéré qu'atteindre le Sublime c'était élever son discours en imitant ce qui est noble, ce qui est digne d'admiration dans les affaires humaines ou dans la nature. Les modernes, quant à eux, souhaitent signifier un au-delà

² LYOTARD J.F., « Le Sublime et l'avant-garde », dans *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Galilée, coll. « Débats », Paris, 1988.

³ Dans ce mémoire, nous choisissons d'inscrire le Sublime avec une majuscule à chaque fois qu'il sera question d'une abstraction conceptuelle. Il en va de même, entre autres, pour le Beau ou la Beauté.

⁴ L'expression est de Pierre Bourdieu dans BOURDIEU P., *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, coll. « Libre examen », Paris, 1992.

⁵ *Ibid.*, p.80.

inaccessible par l'imitation des choses. Comme l'écrit Lyotard, à l'orée du Romantisme, « l'œuvre ne se plie pas à des modèles, elle essaie de présenter qu'il y a de l'imprésentable ; elle n'imité pas la nature, elle est un artefact, elle est un simulacre »⁶. L'artiste, à la modernité, devient « le témoin de l'inexprimable » : il joue avec les codes et désarticule l'espace de l'art en vue de montrer que l'essentiel n'est pas dans l'apparence sensible immédiate, mais réside dans un « Autre », qui est évoqué à l'intérieur du tissu de l'œuvre.

Si l'évocation de cet autre est inexprimable, celui-ci ne réside pas dans un ailleurs, mais surgit au cœur de l'œuvre, au sein de l'être d'un tableau ou d'un livre présenté aux yeux du lecteur/spectateur. Le Sublime transpose le mystère de notre incarnation dans le domaine de l'art « que maintenant et ici, il y ait ce tableau plutôt que rien, c'est ça qui est sublime »⁷. On reconnaît là un écho à la métaphysique de Martin Heidegger, pour qui le point de départ de toute réflexion philosophique est de se demander « pourquoi donc y a-t-il de l'étant et non pas plutôt rien ? », de chercher les fondements de l'être⁸. Pour le philosophe allemand, chercher à identifier l'origine de l'être c'est accepter la déprise, c'est effectuer un saut dans l'inconnu, quittant la sécurité de la pensée :

cette question [...] nous conduit assurément à tout autre chose qu'à jouer avec les simples mots [...] nous faisons l'expérience que cette question éminente sur le pourquoi a son fondement dans un saut (*Sprung*) par lequel l'homme quitte d'un bond toute la sécurité antérieure, qu'elle ait été authentique ou présumée⁹.

Il en va de même pour la question du Sublime selon Lyotard dont le propre est de désarçonner l'intelligence et l'imagination, mais aussi de déconstruire la tradition. Pour cerner la sublimité d'un objet d'art, il faut sauter au-delà des écoles, des disciplines et du langage. Avec le Sublime, « ce que l'on appelle la pensée doit être désarmée »¹⁰, il faut se poser la question (déjà présente chez Heidegger) de l'origine de l'œuvre d'art, de son essence afin de relever ce qui demeure au-delà de la diversité des courants et des institutions. Penser le Sublime, c'est autopsier les cadavres de l'art, c'est se faire « charognard » afin d'exprimer un « reste ». La tâche fondamentale de l'artiste est ainsi que

⁶ LYOTARD J.F., « Le Sublime et l'avant-garde », *op cit.*, p. 112.

⁷ *Ibid.*, p. 105.

⁸ HEIDEGGER M., *Introduction à la métaphysique*, traduit de l'allemand et présenté par KAHN G., Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1967, p.13.

⁹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰ LYOTARD J. F., « Le Sublime et l'avant-garde », *op cit.*, p. 104.

l'expression picturale ou autre soit le témoin de l'inexprimable [...] dans la détermination de l'art pictural, l'indéterminé, le Il arrive, c'est la couleur, le tableau. La couleur, le tableau, en tant qu'occurrence, évènement, n'est pas exprimable, et c'est cela dont il a à témoigner¹¹.

Notons que Jean-François Lyotard n'est pas le seul à défendre cette thèse, même s'il en est, en quelque sorte, l'instigateur. Jean-Luc Nancy, dans « L'offrande sublime », texte repris dans le collectif *Du Sublime* (1988) explique que ce qui se donne dans le sentiment du Sublime, c'est la présentation elle-même ; d'où ce mot « offrande » pour faire référence à la réalité d'un geste, celui de présenter¹². Seulement, là où la posture de Lyotard insiste sur un imprésentable qu'il s'agirait de rendre présent, le regard que porte Nancy sur le Sublime souligne les limites du présentable : « l'offrande sublime est à la limite de la présentation et elle a lieu sur elle, le long d'elle, à même le contour de la forme »¹³. L'affect sublime selon Nancy est ressenti au seuil de l'imprésentable, c'est-à-dire à l'intérieur d'un espace où la présentation est sur le point de se désagréger.

Transposant ces réflexions à la littérature en tant qu'art des mots et de la langue par excellence, il faut se poser la question des conditions de possibilité du Sublime dans un texte. Dès lors que le Sublime est bien plus l'irruption d'un évènement que l'on ne peut verbaliser, celle d'un phénomène qui dépasse les facultés du sujet, ne sommes-nous pas en face d'une aporie ? Comment présenter ce qui échappe à la présentation ? Exprimer ce qui échappe à l'expression ? Nous posons l'hypothèse qu'il est possible de reconnaître le Sublime dans des modes de déconstruction de la forme artistique, d'une part, et des images de la brisure, d'autre part. En effet, le Sublime naît au sentiment d'une déchirure, qui concerne, en premier lieu, la forme de l'œuvre. C'est là une spécificité de la littérature des XIX^e et XX^e siècles où les images de la rupture se multiplient. Ainsi de Baudelaire qui inaugure la modernité poétique en faisant entrer la Beauté du Mal en poésie. Ainsi aussi d'*Un coup de dés* de Mallarmé, et à sa suite, des *Calligrammes* d'Apollinaire, qui brisent l'apparence typographique du poème.

Avec la valorisation de la Beauté du Mal, Baudelaire rompt avec un tabou, avec un interdit d'ordre social qui veut que le mal (en l'occurrence la prostituée, l'informe, le cadavre) ne soit pas représenté dans l'espace public. Avec la présentation de la brisure (de ce qui déconstruit l'apparence du poème chez Mallarmé ou Apollinaire), c'est d'autre chose dont il est question :

¹¹ *Ibid.*, pp. 104-105.

¹² NANCY J.L., « L'offrande sublime », dans *Du Sublime*, Belin, Paris, 1988, p. 67.

¹³ *Ibid.*, p. 70.

ces poètes souhaitent manifester ce qui échappe aux pouvoirs de la représentation et par conséquent du langage. D'un côté il s'agit de ce qui ne peut pas être représenté socialement, de l'autre de ce qui ne peut pas être représenté pragmatiquement. Si cette ambiguïté est présente dans tous les arts, elle possède une pertinence supplémentaire en littérature, puisqu'elle y est doublée d'une seconde. En effet, la littérature est une production artistique qui provient d'un double niveau de représentation. Là où la peinture ou la sculpture représentent les choses directement – on reconnaît d'entrée de jeu que les fleurs peintes par Van Gogh sont des tournesols – la littérature représente une chose au moyen de signes linguistiques, c'est-à-dire à travers d'autres unités de représentation – pour « dire » une fleur, nous apprend le poète, il faut tenter d'utiliser les signifiants qui y font référence de manière arbitraire¹⁴.

Selon cette acception, est Sublime la signification d'un imprésentable qui problématise la forme. En cela, il s'avère un phénomène contradictoire, la manifestation d'un « lien » qui se fait entre choses contraires¹⁵. Ceci rejoint la définition de la forme donnée par Pierre Jean Jouve dans son autobiographie *En miroir* où elle est commentée dans un rapport de correspondance avec son contraire, l'informe. La forme, écrit Jouve, c'est « l'inconscient, cet anonyme [...] matière insaisissable, incertaine, impersonnelle, indifférente au temps, vraiment informe » (*EM.*, p. 93). Dans cette perspective, par forme, il ne faut pas entendre l'apparence extérieure d'un phénomène, mais plutôt ses contours, ce qui le définit, ce qui le délimite. Or, étant donné que la forme est corrélée à l'inconscient, au sein duquel il n'y aurait qu'une seule représentation de la limite : la mort, elle est également ce qui structure la forme, en la délimitant (*EM.*, p. 94). L'œuvre d'art accomplie est donc moins une réconciliation des contraires que l'ouverture d'un espace où ceux-ci peuvent s'articuler et être embrassés d'un coup d'œil. Un espace où le « cycle s'est fermé sur lui-même, sous le haut patronage de la mort » (*EM.*, p. 96).

Là où la mort vient donner un sens à une vie en la circonscrivant ; dans le cas de l'œuvre, la forme achève, structure et révèle la cohérence du texte (*EM.*, p. 96). Il est intéressant de tisser un lien entre les écrits de Jouve et la philosophie de Martin Heidegger aux yeux de qui l'homme (le *dasein*) est un être pour la mort (*être-là*), c'est-à-dire qu'il est une existence, un être soumis à la finitude temporelle¹⁶. Dans cette perspective, la mort, en tant que limite de la temporalité

¹⁴ Cfr. MALLARMÉ S., « Crise de vers », dans *Divagations* [1897], p. 221, sur Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626855p/f3.image.r=Mallarm%C3%A9%20divagations>, page consultée le 8 juin 2019.

¹⁵ PIGEAUD J., « préface » à PSEUDO-LONGIN, *Du Sublime*, traduction, présentation et notes par PIGEAUD J., Rivages, Paris, 1991, p. 24.

¹⁶ Cfr. HEIDEGGER M., *Etre et Temps* [1927], Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », Paris, 1982.

humaine, offre une signification à l'existence en la définissant, en lui imposant des frontières. Quelque chose de similaire est perceptible chez Jouve où « l'artiste est celui qui met sa mort en valeur » (*EM.*, p. 96). De la sorte, la forme artistique est pensée sur le même horizon que l'existence humaine. Or, la mort est le parangon de l'imprésentable. Elle symbolise, par essence, ce qui échappe à la vision et est par-là en lien étroit avec le Sublime.

Dans cette optique, il n'est pas anodin que nombre de récits de Jouve se clôturent par une mort ou par une disparition. Au sein du roman renié intitulé *La rencontre dans le carrefour*, la fin du récit est déjà entérinée par la mort d'un personnage féminin¹⁷. *Paulina 1880*, ensuite, se clôture sur le meurtre de Michele, par Paulina, son amante (*P.*, p. 234). *Le Monde Désert* s'achève sur « l'inexistence de Luc » dont la vie a été projetée dans son œuvre, précédée du suicide de Jacques de Todi et de la disparition de Baladine au lendemain de son mariage¹⁸. *Hécate* se termine par la mort de Fanny Félicitas, qui s'est tuée d'un coup de revolver, dans les eaux d'un lac ; *Vagadu* est clôturé par un « adieu » de Catherine Crachat à la Petite X, qui « véritablement, s'évanouit »¹⁹. *La victime* dont l'intrigue s'organise autour de la résurrection d'une morte, s'achève sur la mise à mort symbolique et définitive de Dorothee ; enfin *La Scène capitale* s'achève sur la mort d'Hélène au paroxysme de l'acte sexuel²⁰. Tous les romans et récits de Jouve s'achèvent sur une mort, effective ou symbolique, dont la fonction est de marquer la fin de l'œuvre.

La mort d'Hélène est la plus importante de toutes. En plus de clore le récit, elle achève le cycle romanesque qui avait été commencé avec Paulina. Est-ce parce que le roman d'Hélène a pu atteindre le Sublime en représentant l'imprésentable ? En tous cas, Jouve laisse entendre dans *En miroir* que la mort d'Hélène de Sannis marque un achèvement :

je n'ai plus écrit de roman après LA SCÈNE CAPITALE [...] je pensais [...] que je n'irais pas plus loin dans l'expression telle que je devais la concevoir [...] peut-être aussi un dessin secret existe-t-il, de Paulina à Hélène, qui ne veut pas être dispersé ou brouillé par l'apparition d'autres figures (*EM.*, pp. 68-69).

¹⁷ JOUVE, P.J., « *La rencontre dans le Carrefour* », dans *Œuvre II.*, sous la direction de STAROBINSKI J., *Mercurie de France*, Paris, 1987.

¹⁸ JOUVE P.J., *Le Monde Désert*, Le livre de poche, Paris, 1968.

¹⁹ JOUVE P.J., *Hécate*, suivi de *Vagadu*, Gallimard, coll. « L'imaginaire », Paris, 1963.

²⁰ JOUVE P.J., « Dans les années profondes », dans *La scène capitale*, Gallimard, coll. « L'imaginaire », Paris, 1982.

Les dernières pages de « Dans les années profondes » sont, à ce sujet, explicites. Hélène, en passant par la mort, devient présentable ; par elle, le don de l'écriture est octroyé à Léonide qui pressent qu'il lui sera bientôt possible d'écrire sur son amante, comme il dit : « je voulais fixer les états qui me faisaient tant de bien, les écrire sur du papier. Hélas, j'ignorais les signes et ce qu'il fallait fixer. Je n'y parvenais pas. Mais une patience, une nouvelle et profonde, se formait aussi »²¹. Par ces mots est traduite l'imprésentabilité de l'être. Le processus d'écriture de Léonide est un horizon, il est toujours en devenir, difficilement atteignable. Étant fondé sur les forces du désir, il n'a pas de bornes, il est « une source parfaite, c'est-à-dire, inépuisable »²², il va croître *ad vitam aeternam*. Voilà pourquoi la mort est mise en scène à la fin du roman : sa fonction est de rompre le mouvement du désir, de prendre congé, de clore l'œuvre.

Dès lors, est-il possible de comprendre la fascination de l'imprésentable chez Jouve avec un imaginaire du Sublime ? Telle sera la question qui nous occupera dans la mesure où nous désignons ici une « pensée organisée par un ensemble d'images mentales, c'est-à-dire le réseau interactif des représentations mentales nourri par l'héritage mythique, religieux, historique, etc., et par le vécu »²³. Dans cette perspective, l'imaginaire est constitué d'un enchevêtrement de figures et de formes originaires des lectures, de la culture et de la vie même et qui peuvent se cristalliser dans l'écriture. Ces représentations du Sublime se concentrent autour d'images récurrentes telles que celles de la brisure et de la défragmentation, déjà évoquées, auxquelles la notion de Sublime renvoie que cela soit par dénotation (signification conceptuelle et conventionnelle d'une chose) ou par connotation (colorations sémantiques secondaires).

Au départ du roman *Paulina 1880*, nous analyserons comment certaines images considérées par la tradition comme proprement sublimes – celles d'élévation à des hauteurs spirituelles (tradition apollinienne) et celles des profondeurs ou de la Terreur (tradition dionysiaque) – sont présentes dans son travail narratif. Nous observerons ensuite le Sublime, chez Jouve, figuré au moyen de son essence, de ce qui demeure par-delà les modes et les traditions : de ce que Céline Sangouard-Berdeaux a mis en évidence comme ses invariants

²¹ *Ibid.*, p 260.

²² *Idem.*

²³ WATTHÉE-DELMOTTE M., *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, Peter Lang, coll. « Comparatisme et société n°11 », Bruxelles, 2010, p. 17.

transhistoriques : « force ou énergie qui met à mal la forme », « qui suscite l'affect le plus violent », « qui transgresse et remet en cause »²⁴.

Ces représentations sont inscrites dans le langage, car comme l'explique Myriam Watthée-Delmotte, la littérature est « de l'imaginaire verbalisé, et en ce sens tributaire au premier chef de son inscription dans le langage, dans un récit où une poétique à chaque fois unique »²⁵. L'artiste, d'une manière consciente ou inconsciente, se sert de la langue pour manifester des images au sein d'une parole singulière. Analyser l'imaginaire d'un auteur revient, de la sorte, à relever la manière dont il façonne sa fiction au départ de ses lectures, de ses influences, de son ancrage dans l'Histoire et dans la langue. Ce sont autant d'éléments repris, modelés et réactualisés dans des œuvres singulières par les procédés constitutifs de l'écriture.

Notre hypothèse est que *Paulina 1880*, du fait qu'il advient à partir de la présentation d'un imprésentable, répond à une poétique du Sublime. Une première question de méthodologie s'impose : comment percevoir, dans un roman, ce qui échappe à la représentation ? On y parvient de deux manières. D'abord, par l'analyse des turbulences présentes dans la surface formelle du récit : si le Sublime « est ce qui met à mal la forme », il nous faut l'étudier en tant qu'une perturbation de l'ordre linéaire du récit et en tant qu'une déconstruction de l'apparence formelle des phrases. Ensuite, par l'analyse des métaphores et images utilisées par l'auteur : est Sublime ce qui figure la brisure (les contraires, les apories, etc.), c'est-à-dire ce qui ne parvient pas à se stabiliser et à trouver un équilibre. Le Sublime est ainsi repérable à des troubles dans la langue : formes et représentations confondus.

Se poser la question des possibilités du Sublime en littérature, c'est se confronter au problème de l'interprétation dont les travaux d'Yves Citton, ces dernières années, ont cartographié les contours. Dans *L'avenir des humanités, économies de la connaissance ou culture de l'interprétation*²⁶, le critique distingue deux manières d'aborder un texte : la lecture et l'interprétation. Là où la première est un phénomène passif qui actualise le code jugé pertinent pour l'analyse du texte sans le remettre en cause ; la seconde est une activité, un

²⁴ Ces « invariants » feront l'objet d'un traitement particulier dans la section intitulée « une tradition du Sublime » cfr. SANGOUARD-BERDEAUX, *Au plus haut point. Réinvention du Sublime au XX^e siècle (Breton, Bataille et Blanchot)*, Les classiques Garnier, Paris, 2016, p. 16.

²⁵ WATTHÉE-DELMOTTE M., *Littérature et ritualité, op cit.*, p. 17.

²⁶ CITTON Y., *L'avenir des humanités, économies de la connaissance ou culture de l'interprétation*, La découverte, Paris, 2010.

phénomène actif entérinant un retour critique sur le code et déconstruisant les connaissances préétablies²⁷. L'interprétation est privilégiée par Citton qui la définit à l'aune de trois opérations : « la sélection » (le choix de certains aspects du texte), « la division » (énonciation de différentes hypothèses) et « l'intégration » (agglomération de ces différentes hypothèses au sein d'une interprétation globalisante)²⁸. Citton identifie alors ces opérations à une « valse de l'interprétation »²⁹, image derrière laquelle se cache un processus qui laisse une grande liberté au sujet.

Cette distinction amène à mieux comprendre les divergences de postures esthétiques au contact d'un objet beau ou d'un objet sublime. Le premier s'entend à l'aune d'un phénomène de lecture, il s'agit d'utiliser le code culturel en vigueur pour repérer les critères du Beau, pertinents et conformes au jugement institutionnalisé. À gros traits, c'est la posture classique qui juge que le Beau est une affaire de perfection formelle. Par contre, l'interprétation qui invite à déconstruire les codes, à penser au-delà des catégories et des dogmes est plus facilement actualisable du côté de l'affect sublime.

*Avec Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires*³⁰ ? Citton, dans le cadre d'une défense de la littérature en tant que productrice d'un savoir vivant, développe un type particulier d'interprétation : la « lecture actualisante », processus où le lecteur

s'attache à exploiter les virtualités connotatives des signes [...] afin d'en tirer une modalisation capable de reconfigurer un problème propre à la situation historique de l'interprète sans viser à correspondre à la réalité historique de l'auteur³¹.

La perspective de Citton entend révoquer ce qu'il appelle la « sanction de l'anachronisme »³². Selon lui, une interprétation d'une œuvre doit la faire résonner avec le présent en vue d'y percevoir des enjeux inédits tant pour l'actualité – en ce sens que la lecture des œuvres passées sert à répondre aux enjeux de notre temps – que pour le texte – utiliser des outils et des concepts actuels permet d'éclairer l'œuvre d'une manière inédite. Citton prône un « dialogue des langages », il donne l'exemple paradigmatique de la lecture qu'a faite Barthes des tragédies de Racine, s'agissant de rendre signifiant un vocabulaire (celui du Grand Siècle) au moyen d'un

²⁷ *Ibid.*, pp. 45-46.

²⁸ *Ibid.*, pp. 57-58.

²⁹ *Idem.*

³⁰ CITTON Y., *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?* Édition Amsterdam, Paris, 2007.

³¹ *Ibid.*, p. 344.

³² *Ibid.*, p. 26.

autre (celui de la psychanalyse au XX^e siècle)³³. Ce faisant, le geste barthésien, en plus de rendre saillantes des potentialités sémantiques latentes dans le texte de Racine, produit un savoir nouveau et pertinent à partir d'un dialogue interhistorique.

Dans le sillage de Citton, selon qui le sens d'un texte est moins quelque chose qui existe en soi qu'un dialogue se construisant à chaque instant³⁴, nous souhaitons actualiser l'interprétation de Pierre Jean Jouve en utilisant comme levier la constellation notionnelle qui s'articule autour du concept philosophique du Sublime. À cet effet, nous commencerons par tenter de cerner la manière dont s'est constitué un imaginaire du Sublime, prenant appui, tout d'abord, sur la définition lyotardienne comme « présentation de l'imprésentable », il s'agira de prendre acte d'une longue tradition philosophique remontant des théories de la postmodernité jusqu'à l'Antiquité tardive en passant par la constitution de l'esthétique au XVIII^e siècle. Il faudra aussi tenir compte des acquis de la psychanalyse en ce qui concerne le fonctionnement inconscient de la psyché humaine grâce au concept de sublimation. Nous voulons, par-là, concevoir un cadre conceptuel du Sublime, c'est-à-dire élaborer un concept-cadre pertinent pour l'analyse d'un roman de Pierre Jean Jouve, confronté aux propos critiques de l'écrivain lui-même. Notre hypothèse, sur ce point, est qu'il y a, pour l'auteur des *Noces*, une analogie entre poétique et prosaïque, tous deux s'appliquant à dire l'indicible et à présenter l'imprésentable.

Le deuxième volet de notre recherche sera de montrer en quoi les images inhérentes au Sublime (l'élévation, la contradiction, l'incanalizable, etc.) sont à même d'engendrer des significations et des problèmes originaux dans l'interprétation de *Paulina 1880*. D'abord, nous situerons cette œuvre dans son temps (1925) et dans la production de son auteur : *Paulina 1880* assure à la fois une rupture et une continuité avec l'œuvre reniée de Pierre Jean Jouve. Nous observerons une série de symboles qui structurent et animent ce roman au travers des intertextes et des références, revendiqués ou non par Jouve, avant de considérer ce récit au travers du « récit poétique », étiquette générique conçue *a posteriori* pour modéliser une certaine littérature du début du XX^e siècle. Enfin, nous verrons en quoi ces éléments contribuent au Sublime. Nous analyserons comment cette force incanalizable soutient le roman dès son *incipit*, par la mention d'une citation de Sainte Thérèse d'Avila. Puis, nous remarquerons ce qu'il y a de transgressif au sein de *Paulina 1880*, maintenant un équilibre paradoxal entre chair et esprit, entre Beau et

³³ *Ibid.*, p. 73.

³⁴ *Ibid.*, p.96.

Sublime. La troisième et dernière image qui fera l'objet d'une investigation sera celle de la « contradiction », dès lors que les affects peuvent être actualisés du point de vue de ce qu'Edmund Burke appelle « *delightful delight* » et de l'ambiguïté fondamentale du sacré, entre *delirium* et *fascinans*.

Nous apporterons un éclairage sur la façon dont, par la présentation de l'imprésentable, Jouve tisse un paradoxe au cœur même de son ouvrage. En effet, nous postulons que son projet littéraire est de signifier, par les mots, ce qui échappe au verbe et de présenter, par l'écriture, ce qui échappe à l'art. De la sorte, nous interrogerons la réactualisation d'une tradition et vérifierons si ce concept-cadre peut servir à illustrer un texte qui ne s'y identifie pas. Nous tirerons les conclusions en termes de pertinence interprétative de ce concept-cadre en voyant en quoi son application à *Paulina 1880* rend saillants des phénomènes encore inexploités, voire ignorés. Nous espérons que notre recherche a pu projeter une lumière neuve sur un certain nombre d'éléments déjà repérés par la critique, permettant de les interpréter autrement, en lien avec l'actualité d'une philosophie du Sublime dont on observe une résurgence depuis quelques années³⁵ et avec celle des études joviennes, marquées par un récent colloque à Arras en mars 2019³⁶.

³⁵ En effet, un certain nombre d'études ont voulu, ces dernières années, remotiver le concept philosophique du Sublime dans le champ des études littéraires et de l'esthétique, à l'instar du collectif paru sous la direction de Patrick Marot intitulé : *La littérature et le Sublime* (2007), de l'essai de Daniel Salvatore Schiffer : *Du beau au sublime dans l'art. Esquisse d'une métaesthétique* (2012) ou du livre de Céline Sangouard-Berdeaux : *Au plus haut point. Réinvention du Sublime au XX^e siècle* (2016).

³⁶ Nous avons assisté à ce colloque international intitulé *Pierre Jean Jouve, dans l'Atelier de l'Écrivain*, qui s'est tenu les 21, 22 et 23 mars derniers à l'Université d'Artois (Arras). Les intervenants réunis pour l'occasion ont souhaité interroger les modalités de l'écriture chez Jouve ainsi que la cristallisation de lieux, de personnes et de motifs ayant joué un rôle dans son processus créateur. Nous avons pu tirer profit de ces communications et en tenons compte dans cette recherche.

Première partie. Poésie et soupçon de l'imprésentable chez Pierre Jean Jouve

CHAPITRE PREMIER. UNE TRADITION : LE « CADRE CONCEPTUEL » DU SUBLIME

A. Au prisme du Sublime

Le traité du Sublime du Pseudo-Longin (I^{er} siècle PCN) est considéré comme le texte fondateur d'une théorie du Sublime³⁷. Ce concept y est alors entendu en termes « *hupsos* », c'est-à-dire d'une « hauteur », d'une « élévation ». Sa pertinence concerne d'abord le champ de la rhétorique et de la poétique, mais ne s'y restreint pas, le Sublime étant la manifestation d'un discours qui s'élève au-delà de lui-même. Selon Baldine Saint-Girons, Longin souhaite penser :

le mystère d'un discours qui transcende tous les autres, celui d'une apparition inaugurale, g[î[san]t dans un verbe si plein de lui-même que l'univers y apparaît *in statut nascendi* et que le signifiant produit immédiatement son signifié³⁸.

Dès son origine, le Sublime est donc utilisé pour désigner l'ineffable puisqu'il sert précisément à désigner une réalité mystérieuse, car trop significative, trop complète et a fortiori difficilement accessible pour un intellect humain caractérisé par l'incomplétude. Désignant la manière dont un auteur parvient à captiver son lecteur en simulant le *Fiat lux* - parole divine créant le monde - l'essence du Sublime, si elle est d'abord linguistique, dépasse une réflexion sur la rhétorique seule, en ce qu'elle concerne une adéquation entre les mots et les choses. Pour reprendre le lexique foucauldien, le Sublime s'entend à l'aune d'une *épistémè* de l'analogie admettant l'illusion que « le mot est la chose » et non à l'aune d'une *épistémè* de la représentation au sein de laquelle cette illusion est abolie : « le mot n'est pas la chose, mais vaut pour elle »³⁹. Dès sa naissance avec le Pseudo-Longin, le Sublime entérine la primauté du signifié sur le signifiant. Un texte sublime s'élève au-dessus du sujet raconté d'une manière telle qu'il rencontre les fondements de la pensée et du langage. Le Sublime est semblable à une voix venue d'un au-

³⁷ Cfr. L'édition déjà citée : PSEUDO-LONGIN, *Du Sublime*, traduction, présentation et notes par PIGEAUD J., Rivages, Paris, 1991.

³⁸ SAINT-GIRONS B., *Fiat Lux. Une philosophie du Sublime*, Quai Voltaire, coll. « La république des lettres », Paris, 1993, p. 9.

³⁹ FOUCAULT, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1990, p. 73 et 258.

delà du réel et permet de s'initier aux mystères de l'existence. C'est du moins ce qu'avance Jackie Pigeaud, dans son édition du traité :

cette admiration brute, c'est la rencontre avec la pensée nue [...] on l'entend en quelque sorte, résonner dans le silence. Elle a suffisamment de force pour se faire entendre sans voix, à cause de sa grandeur même⁴⁰.

Le Sublime désigne donc l'état d'un sujet *enthousiasmé* (au sens étymologique d'une possession par la divinité), c'est-à-dire devenu le réceptacle d'une réalité d'un autre ordre. La chose Sublime, dans son intégralité, n'est pas directement accessible à l'homme ; tout juste peut-il l'entrapercevoir dès que cette chose se fait entendre d'elle-même. Le Sublime permet, selon la terminologie kantienne, de lever un tant soit peu le voile des phénomènes afin d'accéder à un pressentiment du nouménal, réalité inaccessible à l'expérience rationnelle. Une théorie du Sublime au sens moderne est donc indétachable de la fondation d'une esthétique ou « science de la connaissance sensible » par Baumgarten au XVIII^e siècle et donc d'une tradition analysant l'art du point de vue de sa réception⁴¹. Au départ de la connaissance sensible et du point de vue du spectateur, l'art sublime doit s'élever à une réalité d'un autre ordre, à une réalité devenue inintelligible.

Le Sublime s'entend dès lors au sein d'une contradiction et occupe précisément une position de pont, de jointure entre deux pôles en tension. Jackie Pigeaud parle, à ce sujet, du Sublime comme d'une « articulation [...] entre choses contraires »⁴². Représenter un phénomène sublime s'apparente dès lors à une aporie puisque ce dernier excède l'intellect du sujet à un tel point qu'il échoue à circonscrire ledit phénomène en un lieu précis. Le Sublime en art n'est accessible que sous la forme de représentation en ce qu'il est, selon Saint-Girons, « ce qui engendre *de facto* la représentation de l'infini comme donné »⁴³. Le Sublime représenté par l'art et la littérature est l'image d'un infini. On pense ici à Kant selon qui l'essence du Sublime tient dans un « désaccord entre imagination et raison », mais aussi à la double théorie du Sublime mathématique (sentiment ressenti face à une grandeur au-delà de toute comparaison) et dynamique (sentiment de dépassement face à la « puissance démesurée » des

⁴⁰ PIGEAUD J., *op cit.*, p. 18.

⁴¹ BAUMGARTEN A. G., *Esthétique, précédée des Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de la métaphysique*, traduction, présentation et notes par PRANCHÈRE J.Y., L'Herne, coll. « Bibliothèque de philosophie et d'esthétique », Paris, 1988.

⁴² PIGEAUD J., *op cit.*, p. 24.

⁴³ SAINT-GIRONS B., *Fiat Lux. Une philosophie du Sublime*, *op cit.*, p. 91.

forces naturelles)⁴⁴. Si l'on décrit le Beau au moyen de critères définitoires comme l'ordre et la mesure, faire de même avec le Sublime est impossible, car il est toujours au-delà des règles. Ce qu'une phrase lapidaire de Baldine Saint Girons illustre à merveille : à la différence du Beau, « le Sublime n'est pas le fruit de la discipline »⁴⁵. Il est au contraire l'indisciplinarité même, revêche aux catégories, aux concepts, aux signifiants.

B. Beau apollinien et Sublime dionysiaque

À ce stade, il semble que la meilleure manière de définir le Sublime soit d'utiliser les principes de la théologie négative. D'une part parce que le Sublime n'est définissable qu'en creux (c'est-à-dire eu égard à ce qu'il n'est pas), d'autre part parce que le Sublime possède une dimension ontologique, celle-ci peut être comprise en écho à la manière dont la théologie négative définit la divinité et l'être. Dans cette perspective, le Sublime n'est pas le Beau ; il s'y oppose, au contraire. En quelque sorte, le Sublime répond à une problématisation du Beau puisqu'il remet en cause les principes d'harmonie et d'ordre qui lui sont consubstantiels. Baldine Saint-Girons dans *Fiat lux* parle du Beau et du Sublime comme de deux manières qu'a la subjectivité d'être attirée par des objets esthétiquement différents :

si nous jouissons de l'harmonie, du juste milieu, de la Beauté commune et partagée, de la signification bien établie et des états d'équilibre, comment nier que nous sommes en même temps et paradoxalement attirés par la rupture, les extrêmes, la solitude, le sens *in statu nascendi*, l'évènement et sa fonction désorganisatrice, la catastrophe même⁴⁶?

Une entreprise de définition du Sublime ne peut pas faire l'économie d'une attention accordée au Beau. Ce faisant, il paraît nécessaire d'insérer Beau et Sublime au sein d'une réflexion globale sur les affects esthétiques dans l'art et plus particulièrement dans la littérature. Nous souhaitons en ce sens utiliser le couple mythique d'Apollon et de Dionysos ainsi que sa réactualisation chez Nietzsche par le biais de « l'apollinien » et « du dionysiaque » pour illustrer les relations historiques du Beau et du Sublime. Prenons une précaution méthodologique en

⁴⁴ KANT E., « Analytique du Sublime », dans *Critique de la faculté de juger*, traduction inédite par RENAUT A., Aubier, coll. « Bibliothèque philosophique », pp. 225-263.

⁴⁵ SAINT-GIRONS B., « Sublime et indiscipline », conférence prononcée à la Fondation Heinrich Heine, <https://www.maison-heinrich-heine.org/manifestations-culturelles/2019/janvier/sublimation-et-indiscipline> Cité internationale universitaire de Paris le 28 janvier 2019.

⁴⁶ SAINT-GIRONS B., *Fiat Lux. Une philosophie du Sublime*, op cit., p. 29.

considérant, selon la mythocritique de Pierre Brunel, qu'un mythe se retrouve en littérature, non seulement *en émergence* - allusion explicite à un mythe - mais aussi *en immergence* - « irradiation » d'un mythe dans un texte, non pas en le reprenant nommément, mais en convoquant des motifs, des mythèmes⁴⁷. Cette précaution nous permet de postuler la présence *en immergence* d'Apollon et de Dionysos et de leurs attributs mythiques, selon des degrés divers, au sein de la littérature occidentale depuis l'Antiquité. Cette idée n'est pas neuve et fait écho à la philosophie de l'art de Friedrich Nietzsche, lequel insiste sur les figures d'Apollon et de Dionysos comme de deux paradigmes artistiques :

les Grecs, qui expriment et taisent à la fois dans leurs dieux l'enseignement ésotérique de leur vision du monde, ont institué comme double source de leur art deux divinités, Apollon et Dionysos. Ces noms représentent des styles contraires dans la sphère de l'art, et [...] en un conflit presque sans fin⁴⁸.

N'est pas neuve non plus la répartition des attributs mythiques de ces dieux grecs que les théories critiques ont vus exposés, disséminés dirait Derrida, au sein de l'art occidental. Apollon est dès lors dieu de l'art mesuré, solaire et incarne un lien vertical de l'homme avec la divinité.

[Apollon] reste de part en part "l'Apparaissant" : par sa racine la plus profonde, dieu du soleil et de la lumière, qui se manifeste dans la clarté lumineuse [...] son empire s'étend aussi à la belle apparence du monde onirique : la vérité supérieure, la perfection de ces états, par opposition à la réalité du jour intelligible [...] il revêt le voile sacré de la belle apparence⁴⁹.

Dionysos, quant à lui, personnifie le foisonnement et le chaos et symbolise un lien horizontal de l'homme à lui-même et à la nature. Dionysos repose sur :

le jeu avec l'ivresse, avec l'extase. Ce sont principalement deux puissances actives, qui élèvent l'homme naturel naïf à l'oubli de soi dans l'ivresse [...] Par ces deux états, le *principium individuationis* éclate, le subjectif se dissipe entièrement devant la force violente et jaillissante de l'humain radical, mieux, de ce qui est universellement naturel⁵⁰.

D'où les notions d'apollinien et de dionysiaque en tant que concepts esthétiques pour penser deux inspirations de l'art : l'une plutôt solaire, mesurée et ordonnée, l'autre plutôt obscure,

⁴⁷ BRUNEL P., *Apollinaire entre deux mondes. Le contrepoint mythique dans Alcools. Mythocritique II*, PUF, 1997, sur CAIRN, <https://www.cairn.info/apollinaire-entre-deux-mondes--9782130483151-page-173.htm>, page consultée le 28 février 2019.

⁴⁸ NIETZSCHE F., *La vision dionysiaque du monde*, Allia, coll. « Petite collection », Paris, 2004, p. 7.

⁴⁹ *Idem*.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 7-8.

foisonnante et chaotique. Si cette répartition est connue, plus originale nous semble la liaison des concepts nietzschéens aux théories esthétiques du Beau et du Sublime même si ce lien est présent en filigrane dans *La vision dionysiaque du monde*, texte de jeunesse de Friedrich Nietzsche, non publié du vivant de l'auteur. En effet, là où le Beau répond à un canon correspondant *grosso modo* aux attributs d'Apollon, le Sublime ne possède précisément pas de canon, il est entièrement tourné vers une jouissance moins médiatisée par la conscience, mais plus instinctive, plus orgiaque et plus paradoxale.

Par le dionysiaque, l'œuvre d'art est moins une compréhension d'un imprésentable que sa signification. Il importe d'approcher l'imprésentable au plus près, de le rendre présent dans son surgissement et en tant que dépassant l'intellect du spectateur dans le cas de l'art pictural, du lecteur quand il est question de littérature. Avec Dionysos, nous comprenons dès lors mieux ce qu'entend Baldine Saint Girons quand elle prétend que le Sublime nous force à « reconnaître l'énigme qui nous déborde du fait de notre incarnation »⁵¹. Sur le modèle des dionysies, l'expérience du Sublime est une transe pour le sujet. À ce titre, l'œuvre contient une initiation mystérieuse aux secrets du monde. Ceux-ci ne sont visibles que de l'extérieur, c'est-à-dire en différé, par la médiation des mots et des représentations.

Ne nous leurrions pas, la représentation dionysiaque du Sublime ne peut se faire sans un recours à l'apollinien, ce que Nietzsche avait déjà remarqué dans une perspective morale :

du point de vue du monde apollinien, il fallait guérir et absoudre la nature hellénique : Apollon, le dieu authentique de la santé et du salut, sauva le Grec de l'extase clairvoyante et du dégoût de l'existence⁵².

Le Sublime semble d'instinct davantage dionysiaque qu'apollinien d'autant plus qu'il est caractérisé par un attrait pour le mystère et le secret, faisant écho à la pensée de Pigeaud pour qui le Sublime est « ce qui ne se dit pas, ce qui ne s'énonce pas, mais avec lequel on peut avoir un contact »⁵³. Dans ce cas, la représentation artistique du Sublime est aporétique puisque pour être représenté, l'objet sublime doit-être mis en forme selon certains critères, certaines mesures.

⁵¹ SAINT-GIRONS, *Fiat Lux. Une philosophie du Sublime, op cit.*, p. 37

⁵² NIETZSCHE F., *op cit.*, p. 15.

⁵³ PIGEAUD J., *op cit.*, p. 18.

Jacques Chabot ne dit pas autre chose quand il diagnostique chez Jean Giono le fait « [qu'] Apollon justifie par l'apparence le chaos souterrain de la réalité »⁵⁴.

Là où la violence est transposée en littérature par un certain recours à la mesure, le Sublime n'est appréhendable qu'eu égard à un certain recours au Beau. Entre chaos et ordre, entre forme et informe, entre être et devenir ; indépendamment de sa nature paradoxale, le Sublime ne s'appréhende pas. Il n'est donc pas possible de séparer apollinien et dionysiaque. Au contraire, les deux doivent servir conjointement dans l'analyse. Sans les formes limpides et régulières d'Apollon, l'œuvre d'art dionysiaque ne serait pas visible. Cette idée résonne, encore une fois, avec la pensée de Baldine Saint-Girons :

si la passion apparaît alors comme principe du Sublime, c'est dans la mesure où, acceptant de m'y soumettre, je deviens le *médium* qui permet à un principe nouveau d'accéder à une visibilité au moins provisoire [...] le sens se développe, comme presque toujours, à mes dépens⁵⁵.

Puisque la vérité dionysiaque est inaccessible en tant que telle à l'humain, Apollon est donc nécessaire à la médiation de Dionysos. Ce dernier est sublime en ce qu'il excède toute mesure humaine, en ce qu'il ravit l'individu, le prive de sa liberté interprétative. En cela, si Dionysos est davantage manifeste au sein de l'œuvre sublime, Apollon y est aussi présent. L'un ne pouvant être abordé sans l'autre puisque les deux dieux demeurent, au sein de l'œuvre, dans un rapport d'interaction, pas d'exclusion.

C. Vers la sublimation psychanalytique

À l'aune de la théorie psychanalytique, telle qu'elle fut initiée par Freud, une double opération est nécessaire pour penser le passage d'une représentation du Beau à celle du Sublime. Pour Freud, l'élaboration d'un rêve résulte d'un *déplacement* (décentrement d'une représentation hors de ses limites) suivi d'une *condensation* (rassemblement d'affects contradictoires au sein d'une seule entité consciente)⁵⁶. La relation du Sublime au Beau est tout à fait analogue : elle est concernée par un déplacement (le Sublime dépasse les limites du Beau) et une condensation (le Beau est confronté à son contraire). Dans la mesure où « la conscience

⁵⁴ CHABOT J., « Giono Dionysiaque », dans *Giono Autrement, L'Apocalyptique, le Panique, le Dionysiaque*, Publication de l'Université de Provence, 1996, p. 32.

⁵⁵ SAINT-GIRONS, *Fiat Lux. Une philosophie du Sublime*, op cit., p. 428.

⁵⁶ FREUD S., *Introduction à la psychanalyse*, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », Paris, 1981, p. 156-158.

du Sublime suppose [...] l'irruption d'un hors temps, d'une *zeitlosigkeit* qui s'apparente à celle de l'inconscient freudien »⁵⁷, l'approche du Sublime, par Baldine Saint-Girons, demeure tributaire de la psychanalyse. En un sens, l'œuvre d'art sublime reprend les critères constitutifs de Beau pour mieux les détourner, les *sublimier*, les amener au-delà d'eux-mêmes par un recourt à l'énergie subliminale. Nous ne sommes plus très loin de la doctrine freudienne au sein de laquelle, le mouvement sublimatoire est vu comme une élévation de « ce qui est vil » en le convertissant en une entité plus noble⁵⁸. La psychanalyse permet d'illustrer la jonction contradictoire qui se trouve aux fondements mêmes du Sublime. C'est pourquoi, à la suite d'Erik Porge, nous souhaitons penser Sublime et sublimation eu égard à leur étymologie commune :

"sublime" et "sublimation" viennent du latin *sub-limis* et *sub-limus*, et non pas, selon Meillet, de *sub-limen*, où *limen* signifie "seuil" [...] *Sublimis*, signifiant haut, élevé, suspendu en l'air, désigne tout ce qui a un caractère élevé. *Limus* signifie : ce qui monte en ligne oblique, oblique, mais aussi limon, boue, dépôt, fange⁵⁹.

Sublime et sublimation doivent donc s'entendre à la lumière d'une contradiction originaire diagnostiquée par le biais de l'étymologie. Toujours avec Porge, il faut « admettre qu'il y a dans la sublimation deux mouvements contraires, l'un d'élévation, l'autre d'abaissement »⁶⁰. Les oppositions freudiennes (*Éros* et *Thanatos*, pulsion de vie et pulsion de mort) ainsi que baudelairiennes (vers Dieu et vers Satan) se font entendre ici⁶¹. Avec Béatrice Bonhomme, il faut noter que « la sublimation offre un chemin par lequel le plus bas communique avec le plus haut et cette issue est l'issue métaphysique »⁶². Puisqu'elle tient précisément dans une communication, une correspondance dirait Baudelaire, où le mal mène au bien et inversement, la spécificité du Sublime est de déconstruire des valeurs morales. En effet, le concept brouille

⁵⁷ SAINT-GIRONS, *Fiat Lux. Une philosophie du Sublime*, op cit., p. 29.

⁵⁸ Cfr. FREUD S., *Trois essais sur la théorie sexuelle*, traduit par REVERCHON-JOUE B., Gallimard, coll. « Idées », Paris, 1962.

⁵⁹ PORGE E., *La sublimation, une érotique pour la psychanalyse*, Eres, coll. « Poche Psychanalyse », Paris, 2018, p. 9.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁶¹ Pour les oppositions freudiennes voir : FREUD S., « Au-delà du principe du plaisir » [1920], dans *Essais de psychanalyse*, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », Paris, 1963, pp.7-78, pour les oppositions baudelairiennes voir : BAUDELAIRE C., *Mon cœur mis à nu* [1887], Librairie Charpentier, Paris, 1965, p. 34.

⁶² BONHOMME B., « Le modèle Mallarméen », dans LEUWERS D. et al., *Europe n°907-908 : Pierre Jean Jouve. Psychanalyste et écrivain*, Paris, 2004, p. 61.

les pistes et bien hardi serait celui qui penserait placer le côté sublime d'une œuvre plutôt du côté de Dieu que de Satan.

Le Sublime est transgressif en ce qu'il « possède la splendeur de l'originaire [et] outrepassa la distinction entre bien et mal »⁶³. De ce fait, il n'est pas anodin que nombre d'œuvres littéraires puissent être interprétées à l'aune d'une dialectique du Sublime et du grotesque. Tel est le cas de l'esthétique balzacienne, souvent définie en ces termes, l'évocation du destin grotesque d'un être sublime y étant récurrente. Ainsi des *Illusions perdues* d'un Lucien de Rubempré. Ainsi aussi de *Splendeurs et misères des courtisanes*. Une certaine forme de Sublime en art sera dès lors caractérisée par la transgression dont on sait, depuis Bataille, qu'elle est un critère nécessaire à la définition de l'érotisme⁶⁴. D'autant plus que la sublimation psychanalytique est transgressive en ce qu'elle infléchit l'énergie libidinale pour l'investir autrement.

Contrairement à ce que peut laisser penser le *topos* freudien de l'artiste en tant que celui qui purifie son être en transcendant ses pulsions sexuelles par son œuvre ; la sublimation ne se réduit pas à une quelconque « purification » des perversions sexuelles. « La sublimation comporte un mouvement se dirigeant vers le limon, sous ou au-dessus des choses »⁶⁵, nous rappelle Erik Porge, ce qui revient à la soustraire à une définition *stricto sensu* apollinienne. Au contraire, la sublimation est aussi bien dionysiaque puisqu'elle s'attache à des objets vils qui confrontent l'humain à la violence de ses désirs les plus honteux. Le Sublime, en tant que mouvement, est double. Il est d'une part élévation à des substances supérieures ; il est d'autre part abaissement aux choses les plus abjectes. Sublime et sublimation n'ont dès lors que faire des enjeux moraux, ils substituent à la morale instituée une éthique singulière, celle dont parle Baudelaire dans le « Voyage », dernier poème des *Fleurs du mal*. L'exclamation du poète « plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe » ? trahit l'ambiguïté fondamentale du Sublime⁶⁶. Est sublime l'élévation de l'art au-delà de lui-même, que cela soit vers la boue ou vers l'azur, vers l'Enfer ou vers le Ciel.

⁶³ SAINT-GIRONS B., *Fiat Lux. Une philosophie du Sublime*, *op cit.*, p. 505.

⁶⁴ BATAILLE G., *L'érotisme*, Minuit, Paris, 1956, p. 70.

⁶⁵ PORGE E., *op cit.*, p. 10.

⁶⁶ BAUDELAIRE C., *Les Fleurs du mal*, Librairie Générale Française, Paris, 1973, p. 204.

D. Une métaphysique du Sublime ?

Par la contradiction qui s'y trouve, le Sublime indique une expérience du sacré, Giorgio Agamben nous rappelant que « la vie insacriable, et pourtant exposée au meurtre licite, est la vie sacrée »⁶⁷. Lier Sublime et sacré est d'autant plus pertinent que les deux termes dénotent l'incursion de l'imprésentable au sein de la vie humaine. Sublime et sacré sont semblables en ce qu'ils imposent au sujet la nécessité de « reconnaître l'énigme qui nous déborde du fait de notre incarnation »⁶⁸. Cela se traduit, en littérature, par la thématique de l'indicibilité laquelle se doit d'être, non pas nommée, mais suggérée au sein d'un paradoxe. C'est, par exemple, l'oxymore dont *Les Fleurs du mal* est le paradigme. C'est aussi cette quête de l'impossible à laquelle se sont voués les écrivains du XX^e siècle, à la manière de Proust et de sa *Recherche du temps perdu*.

En un sens, pour faire « du Sublime », suffit-il d'utiliser les mots pour signifier ce qui ne peut précisément pas l'être au moyen du langage ? Les choses sont davantage complexes. Dire le sacré en art signifie se conformer aux signifiants de « l'Autre » tout en les détournant. La littérature dit le sacré au risque du sacrilège. L'art est sublime au risque de se *dé-sublimiser*. La notion de « risque » est effectivement inhérente au Sublime, raison pour laquelle le choix qu'a fait Baldine Saint-Girons d'organiser sa thèse au gré de différents risques (risque de l'obscurité, de la simplicité, de la vertu, etc.) est pertinent. Souhaiter témoigner du Sublime, c'est risquer d'être dessaisi de soi, c'est prendre le risque que sa parole culmine à l'intémoignable :

le sujet du Sublime n'est dessaisi de toute initiative *que dans la mesure où il reconnaît tenir sa propre conscience de cela même qui lui échappe*. Comment, en effet, accéder à l'inaccessible, si la conscience que j'avais de moi-même n'était pas le résultat d'une construction incessante⁶⁹?

Cette expérience devient parfois angoissante, car elle détruit les convictions et désarçonne *l'ego cogitans*. Le sujet n'a plus de certitude quant à son intelligibilité formelle de la même manière que la forme littéraire n'est plus codifiée par des conventions. En déconstruisant la belle apparence du Beau, le Sublime permet d'accéder à des réalités qui ne pourraient être

⁶⁷ AGAMBEN G., *Homo sacer I. Le pouvoir souverain de la vie nue*, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1997, Paris, P. 92.

⁶⁸ SAINT-GIRONS B., *Fiat Lux. Une philosophie du Sublime*, op cit., p. 37.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 302-303.

expérimentées autrement et confronte le sujet à la contingence de son existence. En effet, l'essence du Sublime doit être cherchée non pas du côté de la permanence à soi, ni même du côté de la nécessité de l'être, mais plutôt du côté de la facticité et du devenir. Comme l'écrit Baldine Saint-Girons :

le Sublime n'est pas : il *advient*. Et son avènement exige la métamorphose ou la "sublimation", au moins provisoire, de tout ce qui avec quoi il entre en contact [...] alors que la contemplation du Beau ne rend pas beau [...] l'identification du Sublime *devrait* d'une certaine manière rendre sublime⁷⁰.

De cette manière, le Sublime, tout en assujettissant l'homme à une position d'être incomplet, l'entraîne vers un devenir divin, vers une complétude rêvée, cependant jamais atteinte.

Le Sublime est un horizon, un phare inaccessible pour qui souhaite représenter l'imprésentable ; il n'est représenté que dans un clair-obscur. Dans la mesure où elle devient objet de représentation, la chose sublime n'est pas observable dans son intégralité, il faut dès lors accepter le jeu du Sublime voulant que l'illumination d'une partie entraîne un obscurcissement des autres. L'impressionnisme peut aussi être convoqué pour décrire l'observation du Sublime puisqu'il est une opération indissociable d'un flou, d'un tourbillon de couleurs et de taches. Ainsi, l'art permet d'entraîner le Sublime au moyen d'un brouillard significatif. Si celui-ci occulte la chose, il n'en demeure pas moins nécessaire puisqu'il déjoue les risques de profanation encourus par la médiatisation du sacré au moyen du langage. Toucher le sacré, c'est le désacraliser, le dire aussi. C'est en ce sens que le langage possède un ancrage dans le corps. Dire une chose, c'est risquer de l'avilir de la même manière que poser les mains sur un objet sacré risque de le désacraliser.

Au cœur de la perception du Sublime réside un double mouvement. D'une part, le spectateur (ou le lecteur) pressent la contingence de l'expérience sublime comme risquant de se dé-sublimiser à tout instant. D'autre part, il accepte de se dessaisir de son appréhension sur l'œuvre, il consent à ce que le sens lui échappe. L'expérience du Sublime correspond alors à l'intuition de Dieu chez les théoriciens de la théologie négative. À l'instar de la connaissance du divin, la perception du Sublime demeure imprésentable au sens où l'homme n'en tire qu'une *nescience*. L'humain ne peut rien affirmer à son sujet, tout juste peut-il dire ce qu'il n'est pas. Le Sublime met le sujet en crise, contrairement au Beau qui le rassure. L'expérience du Sublime est dès lors toujours une confrontation, non pas aux autres, mais à soi-même. Soupçonner le

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 11-12.

Sublime dans une œuvre équivaut à accepter le paradoxe, à se résigner à être dépossédé d'une part de soi et à faire une place au silence parmi les mots.

E. Le Sublime : un *éthos* en temps de crise.

Avec son essai intitulé *Du Beau au sublime dans l'art*, Daniel Salvatore Schiffer remotive le *topos* d'une crise de l'art actuel. Les œuvres contemporaines seraient l'effet de cette crise parce qu'elles ne correspondraient plus aux canons de l'esthétique traditionnelle. L'art contemporain serait, en effet, une réaction par rapport à une tradition platonicienne du « Beau » comme critère directeur de l'art. Si cette crise est bien connue, l'ouvrage de Schieffer est néanmoins original en ce qu'il réactualise ce *topos* à l'aune du Sublime. Le « Beau » ne serait plus, selon lui, un critère pertinent pour penser l'art contemporain ; raison pour laquelle Schiffer remotive la catégorie du Sublime et l'utilise pour expliquer, entre autres, cette déconstruction de la peinture chez Picasso et de l'écriture chez Artaud :⁷¹

ce n'est pas le critère du Beau qui préside, en toute honnêteté intellectuelle, au jugement esthétique de la plupart de ces œuvres, lesquelles [...] mettent bien plus souvent en scène le difforme justement, mais bien, lorsque la laideur matérielle elle-même [...] se voit sublimée pour acquérir une valeur de beauté spirituelle, le Sublime⁷².

Cette citation fait un pas supplémentaire dans la définition conjointe du Sublime et de la sublimation. Ici, le Sublime est entendu en termes de processus, de dynamisme au sens où il est précisément le résultat d'une transsubstantialisation de la matière brute par le geste de l'artiste et les pouvoirs de l'art. En plus de cette transformation par l'acte créateur, la matière est informée par certaines modalités de la réception. Schiffer réactive une conception élitiste du Sublime comme un sentiment esthétique exigeant et accessible à l'esthète uniquement. Seul celui « qui sait voir en deçà de la matière et entendre au-delà des sons » peut percevoir les qualités sublimes d'une œuvre d'art⁷³. Cette posture est une résurgence du spectateur en tant

⁷¹ Un thèse similaire est défendue par Jean-Yves Tadié dans *Le récit poétique* où il postule qu'un même mouvement déconstruit le récit de Jouve ou de Bataille et l'espace pictural chez Picasso. Cfr. TADIÉ J.Y. *Le récit poétique*, Gallimard, coll. « Tell », Paris, 1994, p. 133.

⁷² SCHIEFFER D.S., *Du beau au sublime dans l'art, Esquisse d'une métaesthétique*, L'Age d'homme, Paris, 2012, p. 69.

⁷³ *Ibid.*, p. 70.

que dandy, c'est-à-dire d'un culte de la différence, de la distinction, de la singularité.⁷⁴ Celui-ci serait alors à même d'orienter l'œuvre du côté d'une singularisation – qualifier une œuvre de sublime la sépare des autres qui ne le sont pas – et ainsi du spectateur – la singularité de l'œuvre rejaillit sur l'individu apte à percevoir son côté sublime.

Faut-il pour autant penser que le Sublime s'apparente à un phénomène pour *happy few* ? La perspective de Schiffer n'est pas aussi tranchée. En effet, le Sublime demande une exigence esthétique n'étant accessible qu'au lecteur/spectateur ayant développé certaines modalités facilitant sa réception. Il s'agit dès lors de remotiver une certaine vision auratique de l'art, ce qui permet aussi de trouver une échappatoire « au déclin de l'aura » diagnostiqué par Walter Benjamin (ou à la fin de l'art chez Hegel) en accordant une « authenticité » nouvelle à l'œuvre⁷⁵. L'aura, comme le Sublime, est un concept problématique permettant de dénoter une certaine exigence esthétique en temps de crise. L'aura relève du phare, d'un horizon esthétique guidant l'humain malgré son inaccessibilité. L'analogie avec le Sublime est donc frappante en ce que l'aura rend compte d'une réalité inconnaissable, mais qui « transparait »⁷⁶. L'aura est un flou au travers duquel transparait quand même quelque chose.

Aussi s'agit-il pour l'auteur d'utiliser le Sublime comme noyau d'une nouvelle discipline qu'il nomme métaesthétique. Celle-ci paraît paradoxale en ce qu'elle souhaite discipliner un objet fuyant, un objet qui s'échappe. Le Sublime est un objet rebelle, il relève plutôt de l'indiscipline au sens d'une insoumission, à l'instar d'un animal sauvage que l'on ne saurait domestiquer. Si le Sublime est irréductible à une position d'insurgé, il faut insister sur le pragmatisme de la théorie de Schiffer. Elle permet d'intuitionner le Sublime, en tant qu'indicible et qu'imprésentable, de le dire sans pour autant épuiser son potentiel significatif ; le Sublime d'une œuvre étant toujours au-delà de ce que l'homme peut en dire. La métaesthétique octroie un rôle capital au Sublime dans le passage vers l'art contemporain, moment de crise de valeurs et de troubles politico-esthétiques (une période s'étendant *grosso modo* de la fin du XIX^e siècle à aujourd'hui). Ce faisant, le Sublime s'apparente à un « fanal obscur » pour reprendre une métaphore baudelairienne puisqu'il sert de repère dans l'interprétation d'œuvres qui dépassent l'intelligence. Le Sublime, s'il se pense, se ressent avant

⁷⁴ Notons que Schieffer a beaucoup travaillé sur le dandysme, en témoigne l'ouvrage intitulé *Le dandysme ou dernier éclat de l'héroïsme*, PUF, coll. « Intervention philosophique », Paris, 2015.

⁷⁵ BENJAMIN W., « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », dans *Œuvre III*, Folio, coll. « Folio-essai », Paris, 2000, p. 278.

⁷⁶ « Aura » sur *Idixa*, <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0603171138.html>, page consultée le 3 février 2019.

tout par le corps. Le mot « sublime » servant précisément à désigner un impensable, car ressenti en tant que tel par nos sens.

Le travail de Céline Sangouard-Berdeaux, dans *Au plus haut point. Réinvention du Sublime au XXe siècle*, a permis de mettre en évidence la perpension du Sublime à réapparaître en temps de crise, à des moments de fortes tensions culturelles. Si Sangouard-Berdeaux distingue deux traditions sublimes : l'une plutôt apollinienne, qui exalte une « élévation morale ou spirituelle », l'autre plutôt dionysiaque, qui célèbre la destruction et les ruines ; elle insiste, néanmoins, sur l'existence « d'invariants transhistoriques du Sublime »⁷⁷. Comme elle l'explique, le Sublime, à travers les âges, est :

manifestation, tout d'abord, d'une force, d'une puissance, d'une énergie, qui met à mal la forme – discours, conceptualisation, représentation –, et qui [...] suscite chez le sujet l'affect le plus fort, se caractérisant par un double mouvement de souffrance et de joie, le Sublime est toujours ce qui renverse et remet en cause⁷⁸.

Diagnostiquant un usage du Sublime, à nouveaux frais, chez Breton, Bataille et Blanchot, Sangouard-Berdeaux ouvre des portes fécondes pour la critique littéraire⁷⁹. En effet, elle met en perspective une résurgence du Sublime au XX^e siècle, au travers de la constitution d'un « mythe de la Terreur », qui correspond en tout point à un mythe de l'écriture. À l'instar de Jean Paulhan et de son fameux essai : *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les Lettres*, nombre sont les écrivains et penseurs qui formalisent des récits mythiques dont le propre est d'expérimenter les limites du langage est a fortiori de la littérature. Le Sublime, au XX^e siècle, sert alors à décrire cette « Terreur [...] cet état paradoxal où se maintient, dans un suspens indéterminé, la littérature perpétuellement confrontée à son impossibilité »⁸⁰.

Le Sublime est une expression de ce qui réside dans le creux, dans le silence, dans le blanc qui se situe à la base du langage, au seuil de la représentation. Par-là, nous en revenons à la perspective postmoderne de Jean-François Lyotard qui permet de préciser la manière dont le Sublime parvient à décrire les limites de la littérature et de l'art en général. Dans *L'Inhumain*,

⁷⁷ SANGOUARD-BERDEAUX C., *op cit.*, p. 16.

⁷⁸ *idem*

⁷⁹ Le livre de Céline Sangouard-Berdeaux légitimise l'analyse du Sublime chez des auteurs qui peuvent être mis en correspondance directe avec Pierre Jean Jouve de manière temporelle - ils appartiennent à une première moitié du XX^e siècle - et thématique - ce sont des écritures du désir émanant d'auteur écrivain sur la limite entre pensée et littérature.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 34.

causeries sur le temps, Lyotard avance que le Sublime s'accompagne d'une privation terrifiante, car liée à l'angoisse de ne pas être : « ce qui terrifie, c'est que le *Il arrive* que, n'arrive pas, cesse d'arriver »⁸¹. De cette manière, le Sublime possède une dimension ontologique : il porte un discours sur les rapports de l'homme aux mystères de son existence et à la nécessité qui le dépasse. Avec ces mystères, le sujet se situe à l'intérieur d'une contradiction ; il est attiré par ce qui le terrifie, il aime ce qui l'exclut. Le sentiment du Sublime est ainsi lié à cette *delightful horror*, à cette terreur délicate dont parle Burke⁸².

La littérature, en tant qu'art du langage par excellence, est un terreau fertile pour présenter cet imprésentable, raison pour laquelle le Sublime, au sens postmoderne du terme, peut y apparaître. C'est du moins ce qui ressort du collectif dirigé par Patrick Marot, selon lequel :

réfléchir sur le Sublime engagerait [...] à examiner les conditions d'une poétique de l'altérité, à s'interroger sur les modalités, les finalités de l'hétérogène en littérature : dire le divin, l'indicible, l'insondable – tous énoncés impossibles, qui perturbent nécessairement l'énonciation⁸³.

La littérature écrite en Occident entre la deuxième moitié du XIX^e et la première moitié du XX^e siècle est sans doute la plus à même de décrire ce phénomène, car elle est concomitante d'un moment de crise culturelle où les vérités de l'homme moderne sont déconstruites. Paul Ricoeur l'a appelé « l'ère du soupçon » dont les principaux acteurs sont Marx, Nietzsche et Freud⁸⁴. Il faut aussi prendre en compte la Première Guerre Mondiale parce qu'elle fut ressentie d'une manière traumatique par les auteurs qui l'ont vécu.

C'est le cas de Pierre Jean Jouve, auteur à cheval sur le XIX^e et le XX^e siècle, qui écrit en 1954 : « les événements historiques peuvent avoir une signification intime. La cassure qu'ils opèrent peut-être ressentie personnellement. La guerre de 14-18 [...] acheva de me détourner, mais elle commença ma libération » (*EM.*, p. 24). Enracinée dans un temps de rupture civilisationnelle, tout autant que dans une crise personnelle, l'œuvre de Pierre Jean Jouve est un lieu favorable à l'émergence d'une poétique du Sublime. En ce sens, il s'agira d'apercevoir - ou plutôt d'entrapercevoir, de soupçonner - le Sublime chez cet auteur sur le mode d'un motif

⁸¹ LYOTARD J.F., « Le Sublime et l'avant-garde », *op cit.*, p. 110.

⁸² Cfr. BURKE E., *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du Sublime et du Beau*, avant-propos, traduction et notes de SAINT-GIRONS B., Paris, Vrin, 1990.

⁸³ MAROT P., « L'écriture du Sublime ou l'éclat du manque », dans *La littérature et le Sublime*, sous la direction de MAROT P., Presse Universitaire du Mirail, coll. « Essais de littératures », Toulouse, 2007, p. 41.

⁸⁴ Cfr. RICOEUR P., *De l'interprétation*, Seuil, coll. « Points-Essais », Paris, 1995.

opérant à la fois au niveau de la structure et des thèmes⁸⁵. Dans cette optique, nous souhaitons œuvrer par le biais d'une méthodologie interdisciplinaire (esthétique philosophique, narratologie, psychanalyse, mythocritique, sociologie de la littérature, etc.), propice à rendre compte de récits aussi abscons et hermétiques que sont ceux de Pierre Jean Jouve.

CHAPITRE II. MISE À L'ÉPREUVE D'UN CADRE CONCEPTUEL : « POÉSIE ART DU FAIRE »

« Il y a chez Jouve la conviction profonde que la vie poétique ne peut pas être réduite à la vie esthétique : il y a quelque chose dans la poésie qui la hausse indéfiniment au-dessus du niveau de l'art ».

Bounoure G., *Pierre Jean Jouve, entre abîmes et sommets*, 1989⁸⁶.

A. De l'origine du faire jouvien

Ce que nous appelons Sublime ne semble pas, sous la plume de Jouve, prendre d'autre nom que celui de « poésie ». Si c'est de poète et non de romancier ou d'homme de lettres que Jouve aime à se qualifier : est-il permis de parler de poésie à propos de son œuvre romanesque ? Depuis Jean-Yves Tadié, il a été montré que les récits de Jouve peuvent être analysés à l'aune du « récit poétique »⁸⁷. Nous utiliserons le concept de Tadié quand il faudra rapprocher le roman *Paulina 1880* d'un modèle générique, tel n'est pas notre propos pour l'instant⁸⁸. À ce stade, notre dessein est plutôt de penser l'apparition d'une mention et d'une théorie de la poésie à l'aune du Sublime. Nous posons ainsi l'hypothèse que, dans l'œuvre de Pierre Jean Jouve, poésie et Sublime répondent aux mêmes impératifs. Transcendant les notions d'art poétique, de vers voire de littérature : qu'est-ce donc que « la poésie » pour l'auteur de *Paulina 1880* ? La chose est d'importance, il est question de l'essence même du Sublime jouvien.

⁸⁵ Un motif est précisément ce qui motive le texte. Il structure, d'une part, sa forme ; il commande, d'autre part, ses thèmes. cfr. KLAUBERT V., « MOTIF, poétique », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/motif-poetique/>, page consultée le 18 mai 2019.

⁸⁶ BOUNOURE G., *Pierre Jean Jouve, entre abîme et sommet*, Fata morgana, Paris, 1989, p. 146.

⁸⁷ Cfr. L'ouvrage déjà cité : TADIÉ J.Y., *Le récit poétique*, Gallimard, coll. « Tell », Paris, 1994.

⁸⁸ Cfr. Notre partie II, chapitre V : « une hybridité générique ».

poésie, art de "faire". Selon cette définition qui remonte à la science des Anciens, la Poésie tient sous son influence [...] tous les autres arts de l'homme. Faire veut dire : enfanter, produire ce qui, antérieurement à l'acte n'était pas (*EM.*, p.7).

Ce propos, au tout début d'*En miroir*, dénote une expérimentation essentielle du poétique puisqu'il dépasse la singularité de Jouve afin de définir l'essence de la poésie, ce qu'elle est en soi, partout et toujours. Le terme « remonter » n'est pas anodin. Il convient, pour Jouve, de dépouiller la substance poétique de ses accidents en vue d'accéder aux principes de la poésie. Ce mouvement n'est pas sans faire écho à la question de « l'origine de l'œuvre d'art ». Selon Martin Heidegger : « origine signifie ici ce à partir de quoi et ce par où la chose est ce qu'elle est [...] l'origine d'une chose c'est la provenance de son essence »⁸⁹. *L'incipit* d'*En miroir* serait donc capital pour l'herméneutique jouvienne puisqu'on n'y trouve rien de moins qu'une définition de la poésie à rebours du sens commun. La poésie serait dans le vers, mais n'y serait pas restreinte : « la technique du vers est indistincte au sens précis de ce terme. On ne la saisit pas, elle n'est pas universelle » (*EM*, p. 9). Le lecteur doit se garder de définir ultimement la poésie. Sur ce point précis, elle touche au Sublime, son secret demeure bien gardé puisque « comme l'amour, la Poésie est soumise à une secrète interdiction » (*EM.*, P.9). Il faut donc redoubler d'efforts, il faut donc ruser, abuser du *logos* pour tenter d'approcher, un tant soit peu, le reflet de la poésie. Elle ne s'approche qu'en miroir.

C'est que Jouve se propose d'abord d'expliquer la poésie par des moyens traditionnels, par « la science des anciens », par l'étymologie. « Art du faire », « enfanter », la poésie est actualisation de ce qui, sans elle, serait latent, potentiel. Jouve se place dans le sillage d'une pensée grecque de la *poiesis* - création, qui permet, selon Platon, le passage du non-être à l'être. Jouve, dans sa préface à *Sueur de Sang*, prétend d'ailleurs que la poésie est constitutive d'une décantation successive du *logos* souhaitant exprimer le mystère de l'inconscient d'où elle provient :

la poésie est en présence de multiples condensations à travers quoi elle arrive à toucher au symbole – non plus contrôlé par l'intellect, mais surgi, redoutable et réel. C'est comme une matière qui dégage ses puissances (*NSS.*, p. 198).

La poésie jouvienne se concentre alors sur les « hauteurs du langage » (*EM.*, p.7), ce qui lui permet de devenir cette « sueur de sang », cette substance résultant de la « puissance érotique humaine » (*NSS.*, p. 200). Elle se fait alors l'expression du désir : elle embrase *Éros* sans le

⁸⁹ HEIDEGGER M., « L'origine de l'œuvre d'art », dans *Les chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, coll. « Tell », Paris, 1962, p.13.

consumer. Elle est consécration d'un « faire » qui fait advenir – par les pouvoirs existentiels du mot – la matière au-delà d'elle-même. La poésie est « changement de proportion dans les choses » (*EM.*, p. 19), elle est une réactualisation ontologique par le langage. Jean-Yves Masson définit la poésie jouvienne (il prétend que cette définition est universelle) comme un « discours où la pure fonction utilitaire de nommer est suspendue », cette suspension étant causée par un « travail perpétuel de l'ambiguïté du sens »⁹⁰. Chez Jouve, la parole poétique éprouve les choses au moyen des mots. Elle ébranle les signifiants pour faire surgir le signifié dans une équivoque constitutive du poème.

Nous ne sommes pas loin du geste de Jérôme Thélot visant à penser la poésie en tant qu'un travail et qu'une résistance au monde⁹¹. Son essai intitulé *Le Travail vivant de la poésie* permet d'illustrer le texte jouvien à l'aune d'une conception paradoxale du fait poétique. Résistant au langage par les mots eux-mêmes, la poésie « permet de torpiller l'usage économique des signes »⁹², ce qui autorise à produire une parole poétique toujours singulière et donc à faire advenir une œuvre dans un labeur sempiternel. En digne disciple de Baudelaire, on retrouve chez Jouve un écho à cette expérience d'un gouffre dont parle Thélot et où se tient « l'origine non verbale de la verbalité »⁹³. Une telle conception a pour effet d'offrir des potentialités infinies au poème, empêchant par-là au travail poétique de se fixer en un lieu. Une phrase d'*En miroir* trahit une conscience chez Jouve d'un travail poétique sisyphéen, c'est-à-dire sans cesse recommencé. En effet, si « le travail fut d'une grande dureté » (*EM.*, p. 40), est-ce parce que Jouve a conscience des potentialités infinies du poème ? Quoi qu'il en soit, le poème se fait singulier par idiosyncrasie, réactualisant à son compte l'indicibilité du fait poétique.

⁹⁰ MASSON J.-Y., « Le chant raisonnable des anges. Quelques réflexions sur la place de la musique dans la poésie de Pierre Jean Jouve » sur le Site Pierre Jean Jouve, https://www.pierrejeanjouve.org/Jouve-Lectures/Auteurs-M/Jouve-Lectures-Masson/Jean-Yves_Masson-Le_Chant_raisonnables_des_anges.html, page consultée le 5 mars 2019.

⁹¹ THÉLOT J., *Le travail vivant de la poésie*, Encre marine, Paris, 2015, p. 14.

⁹² *Ibid.*, p. 32.

⁹³ *Ibid.*, pp. 14-15.

B. Jouve et Valéry par contraste, une poétique de la rupture et de la continuité

Nous pouvons donc dire à ce stade, que la poétique de Pierre Jean Jouve se définit comme travail et comme faire. Il est néanmoins interpellant de voir, dans la leçon inaugurale au collège de France de Paul Valéry, un souhait de s'occuper de la poésie sinon de « la notion toute simple du *faire* ». ⁹⁴ Surtout, si l'on en croit Henry Bauchau, que Jouve détestait Valéry ⁹⁵. Comment dès lors comprendre une proximité entre ces auteurs que tout semble opposer ? Le geste de rapprocher Paul Valéry (le mondain, l'académicien) et Pierre Jean Jouve (le solitaire, le dandy) est-il alors légitime ? Au moins permet-il d'illustrer, par contrastes, la poétique de l'auteur de *Paulina 1880*. Tous deux sont poètes, tous deux ont connu « une crise existentielle », une révélation obligeant certes le sacrifice de leur œuvre en amont, mais l'enrichissant en aval. C'est la *Vita nuova* sous l'impulsion de laquelle Jouve, déchiré par la rencontre de Blanche Reverchon et par la découverte de la psychanalyse, a répudié ses écrits antérieurs à 1925. C'est pour Valéry la *nuit de gènes* (1892), pendant laquelle il a décidé d'abandonner les vers au profit des œuvres de l'esprit dont il noircira désormais ses *Cahiers* entiers jusqu'en 1917 au moins, moment où est publié *La Jeune Parque* : recueil marquant son retour à la poésie.

Nuit de Gènes et *Vita nuova* sont de cette manière emblématiques du vers, en conformité avec le latin *versum* qui signifie « le fait de tourner la charrue au bout du sillon » ⁹⁶. Chez Valéry, comme chez Jouve, la poésie devient « ce qui fait retour » et qui revient malgré la rupture. Nous sommes en face du procédé freudien de la *sublimation* : ce qui a été réprimé sous une forme revient sous une autre. La poésie est « l'inextinguible réel incréé » dont parle René Char, lequel consiste à « expulser » l'incomplétude du réel « pour, mettant à contribution les puissances magiques et subversives du désir, obtenir [son] retour sous la forme d'une présence entièrement satisfaisante » ⁹⁷. La poésie se rencontre donc au sein d'une dialectique de la rupture et de la continuité. D'une part, les poèmes du retour de Paul Valéry intègrent vingt années d'érudition tout en étant dépouillés de l'artificialité caractéristique d'un symbolisme en fin de course. D'autre part, les poèmes et récits de Pierre Jean Jouve délaissent le dilettantisme (le symbolisme

⁹⁴ VALÉRY P., « Leçon inaugurale du cours de poétique au collège de France » [1937], dans *Variétés III, IV et V*, Gallimard, coll. « Folio-essais » Paris, pp. 828.

⁹⁵ BAUCHAU H., *Pierre et Blanche. Souvenirs sur Pierre Jean Jouve et Blanche Reverchon*, textes rassemblés et présentés par Anouck Cape, Actes Sud, Arles, P. 49.

⁹⁶ AQUIEN M., *Dictionnaire de poétique*, Le livre de Poche, Paris, 1993, p. 309.

⁹⁷ CHAR R., « Partage Formel », fragment I., dans *Fureur et mystère*, Gallimard, NRF, Paris, 1967, p.65.

des *Bandeaux d'or*) comme l'engagement (unanimité, pacifisme) ; tout en étant nourri durablement par la psychanalyse. Pourtant, Béatrice Bonhomme ne se laisse pas duper par une éthique de la brisure, cet ethos que Jouve s'est lui-même construit. Si elle pressent « la cassure » comme le grand mot de l'œuvre jouvienne, « parlant de cette rupture douloureuse » permettant au poète de « s'engager dans sa propre voie faite de mysticisme, d'inconscient et d'érotisme », la critique affirme que la première vie de Jouve n'a jamais cessé de hanter son œuvre⁹⁸.

Là où le « faire » chez Valéry relève du fabriquer, d'une poésie comme force démiurgique venant stabiliser et ordonner le monde (soit de ce de ce que Hannah Arendt appelle *l'homo faber*)⁹⁹ ; il relève, pour Jouve, du devenir ou plutôt du faire advenir. L'auteur s'énonce en ces termes : « création et mystère forment le trésor de la poésie » (*EM.*, p. 18). La poésie de Pierre Jean Jouve affirme « cette résistance de la vie sur le monde » dont parle Michel Henry en ce qu'elle paraît « dédire le monde en s'y soustrayant »¹⁰⁰. La poésie est ouvrage mystérieux ; elle ébranle, en tant que tel, les apparences du monde au lieu de les conforter. La dialectique du voilement et du dévoilement est d'ailleurs fréquente dans l'œuvre de Jouve, en témoigne ce texte de *Sueur de sang* où le lecteur voit se mêler « des crachats » au « voile des saintes femmes » (*NSS.*, p. 147).

Le faire jouvien est moins ordination (celle du démiurge dans la pensée grecque) que création (l'acte divin dont parle la *Genèse*). Le geste poétique, pour Jouve, parce qu'il est incompréhensible demeure comparable au *Fiat lux*, parole performative rendant présent l'être sans ôter, toutefois, le mystère qui l'accompagne. La poésie crée *ex nihilo*, au lieu d'ordonner une réalité déjà là, elle fait advenir, ce qui sans elle, ne serait pas. La poésie, par l'intermédiaire de Baudelaire, est une révélation pour Jouve : « il est certain qu'alors, un voile se déchira. La Poésie m'apparut, la Poésie fut visible » (*EM.*, p. 19). Son essence ne se conquiert pas, elle est donnée et ne se vit que dans le déchirement ou plutôt, elle est cette substance qui résiste à la déchirure : « la poésie c'est la vie même du grand *Éros* morte [SIC] et par là la survivante » (*NSS.*, p. 199). Nous sommes face à une réminiscence du mythe orphique puisque la poésie est présentée comme une survivance d'un désir mort au sein de la parole du poète soit de manière analogique avec la survivance d'Eurydice dans le chant d'Orphée.

⁹⁸ BONHOMME B., *Pierre Jean Jouve. La quête intérieure*, Adens, Bruxelles, 2008, p.61.

⁹⁹ ARENDT A., *Condition de l'homme moderne*, Calmann-Lévy, 1961, p. 187.

¹⁰⁰ THÉLOT J. reprenant HENRY M., dans THÉLOT J., *Le travail vivant de la poésie*, *op cit.*, p.29.

En un mot, la poésie valérienne, parce qu'elle est lumineuse d'ordre et de mesure, est apollinienne ; alors que celle de Jouve, parce qu'elle est chaotique et pétrie des mystères de l'inconscient freudien, demeure dionysiaque¹⁰¹. Cette affirmation n'est pas étonnante si l'on considère, avec William Marx, les modèles épistémologiques empruntés par Valéry et Freud : « tandis que Freud propose essentiellement une théorie de l'inconscient, Valéry veut faire une théorie de la conscience »¹⁰². Ce n'est donc pas seulement une matière, un sujet que la psychanalyse freudienne offre à Jouve, mais une forme, une manière d'appréhender le monde, soit ce que Michel Foucault appelle une *épistémè*. C'est pour cela que, dans la définition de la poésie jouvienne, la métaphore de l'enfantement n'est pas anodine puisqu'elle dénote le concept « d'écrivain » selon Barthes. Celui qui, par l'exploration du langage, découvre le monde ainsi que l'existence humaine.

C. Non-fixité formelle et imprésentable

La poésie est une âme inaugurant une forme [...] en franchissant une zone interdite, [l]e lecteur doit encore remonter le courant de la dégradation croissante de son langage dans la parole (*EM.*, p. 13).

En évoquant cette « zone interdite », Pierre Jean Jouve, et son lecteur à sa suite, s'attachent à signifier un imprésentable. S'intéresser à la poésie revient à approcher une présence-absence, un inconscient que l'on ne peut connaître intégralement, même si l'on pressent, depuis Lacan, qu'il est structuré comme un langage. Pour approcher cet imprésentable, il faut dévier du langage commun : la poésie se doit « d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens » dirait Rimbaud¹⁰³. Jean-Yves Masson ajoute que la poésie chez Jouve est caractéristique d'une esthétique de la dissonance faisant éclater le signifiant pour faire place au jaillissement problématique du signifié, car « seule la dissonance prend congé du monde hérité des

¹⁰¹ Fidèle à notre postulat selon lequel un texte n'est jamais *stricto sensu* apollinien ou dionysiaque, mais un mélange subtil des deux, il nous semble nécessaire de relativiser notre propos. L'œuvre de Valéry serait en effet plus apollinienne et celle de Jouve plus dionysiaque. Apollon, dans une moindre mesure est présent chez Jouve ; comme l'est, cependant, Dionysos chez Valéry.

¹⁰² MARX W., « Paul Valéry "le moins freudien des hommes" », dans COMPAGNON A, SURPRENANT C., *Freud au collège de France 1885-2016*, sur OpenEditionBooks, https://books.Openedition.org/cdf/5709#bodyftn_38, page consultée le 13 décembre 2018.

¹⁰³ RIMBAUD A., Lettre à G. Izembard du 13 mai 1871, dans *Arthur Rimbaud. Correspondances*, présentée par LEFRÈRE J.J., Fayard, Paris, 2007, p. 63.

conventions et mime le passage de la mort et la nécessaire épreuve du mal »¹⁰⁴. La poésie jouvienne est à l'image de la vie humaine quand elle sait faire place à ce réel mystérieux qu'est la mort. Si Jouve déconstruit la forme du poème, c'est moins pour le reconstruire autrement, que pour marquer une ambiguïté constitutive de l'homme en tant qu'être pour la mort.

Jouve fait preuve de symbolisme, il rompt la face rationnelle des signes pour en libérer des potentialités sémantiques infinies et incompréhensibles en tant que telles. C'est ainsi sur le mode du symbole que l'œuvre se donne au lecteur. Objet rompu et brisé, le texte jouvien érige la rupture en principe poétique. En tant qu'elle est indicible, cette rupture se doit d'être nette et douloureuse. Si briser les signes permet d'accéder au sens, les morceaux de la brisure demeurent irréconciliables. Une signification intégrale est inaccessible, raison pour laquelle cette brisure est avant tout une déchirure, une douleur caractéristique de l'homme en tant qu'être incomplet. La brisure pour Jouve est un *pharmakon* : à la fois remède à l'aphasie (elle permet de signifier l'indicible, de représenter l'imprésentable) et mal (elle entérine le fait que tout le sens ne pourra être dit). Par-delà la prose et le vers, l'œuvre est la manifestation d'une réalité qui lui échappe : telle est la poésie ou le Sublime selon Jouve.

Par le roman d'Hélène se produisit une chute en arrière assez vertigineuse pour que tout mouvement d'écriture fût condamné d'avance s'il n'était pas voué à la seule libre poésie (*EM*, p. 69).

L'expression « libre poésie » est capitale puisqu'elle connote un empêchement, pour la poésie jouvienne, de se figer en un lieu. Elle devient dès lors libre, c'est-à-dire sans entraves et sans bornes, elle est devenue protéiforme et est capable, à l'image du dieu Protée, de réactualiser sa matière au gré de formes variées. Cette poésie s'insère dans une dialectique de l'abandon et du retour, visible, par exemple, à une quête sempiternelle de forme. À la recherche d'une forme adéquate pour dire l'indicible, la poésie de Jouve est incapable de se figer. Elle n'emprunte pas les formes conventionnelles, le poète s'adonne au vers libre (*Noces, Sueurs de sang*) et au poème en prose (*Proses*). Dans cette optique, Béatrice Bonhomme prétend que l'œuvre de Jouve répond à « l'archétype du labyrinthe »¹⁰⁵ ce que les propos du poète semblent confirmer : « aussitôt trouvée une première route, je devais la perdre, et pour longtemps » (*EM*, p. 21). Le caractère protéiforme de l'œuvre de Jouve est nécessaire puisqu'il implique de s'initier à

¹⁰⁴ MASSON J.-Y., *op cit.*, page consultée le 5 mars 2019.

¹⁰⁵ BONHOMME B., *Pierre Jean Jouve, La quête intérieure, op cit.*, p. 155.

l'imprésentable, de le signifier ne serait-ce que partiellement. L'œuvre de Jouve est effectivement ce labyrinthe où a lieu un combat pour la signification :

le poète ressent une impossibilité à franchir ces énigmes qui se dressent continuellement comme des murs pour lui barrer le chemin du salut, énigme de la vie, énigme du sexe, énigme de la mort, énigme de l'art lui-même ! Existe-t-il une issue ? [...] L'espoir paraît se perdre [...] le poète parviendra pourtant à sortir du labyrinthe et à saisir le fil d'Ariane¹⁰⁶.

De la même manière que Thésée tue le Minotaure, il y a une force, chez Jouve, qui trouve une issue à l'inanité du langage. Si le combat semble gagné, si le poète parvient à sortir de son mutisme, la poésie ne formule pas pour autant l'imprésentable de manière univoque. Le poète sait dorénavant se guider dans le dédale, mais le fil d'Ariane est ténu, à l'image du lien qui unit signifiant et signifié au sein de la parole Sublime.

D. Poésie, désir et (re)-territorialisation

Penser l'œuvre de Jouve comme une écriture du désir semble aller de soi, tant cet auteur est pétri d'érotisme et de psychanalyse. Pourtant, si l'inspiration psychanalytique est à de nombreuses reprises évoquée, le désir, chez Jouve, est moins défini de manière négative (appuyé sur un manque) que de manière positive (production d'une force désirante). *L'anti-œdipe* permet d'éclairer, à nouveaux frais, cette instabilité notionnelle chez Pierre Jean Jouve. Pour Gilles Deleuze et Félix Guattari, il faut repenser le désir, il est nécessaire de revenir sur la théorie freudienne de l'inconscient comme « un théâtre » en vue de le penser selon la métaphore d'une « usine », c'est-à-dire comme instance de production¹⁰⁷. Il s'agit d'envisager le monde à l'aune du concept de « territorialisation », réactualisation, en un sens, de la sublimation psychanalytique dans un système non plus fermé, mais ouvert au devenir. La sublimation était originellement une « dérivation et une utilisation dans d'autres domaines » des excitations sexuelles, « une des sources de la création artistique » selon Freud¹⁰⁸.

Dans cette perspective, la littérature est transposition et représentation du conflit œdipien par le langage, conception décrite par Deleuze et Guattari. Pour ces derniers, le désir doit être défini à la lumière d'une tension entre déterritorialisation et reterritorialisation sans

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 163-164.

¹⁰⁷ DELEUZE G. et GUATTARI F., *L'anti-Œdipe*, Minuit, Coll. « Critique », Paris, 1972, P. 58

¹⁰⁸ FREUD S., *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, *op cit.*, p.156.

qu'aucune synthèse ne soit envisageable ; le désir se décontextualisant et se recontextualisant sans cesse. Ainsi, territorialisation et reterritorialisation ne vont pas l'un sans l'autre au sein de la « machine désirante » puisque :

le déplacement renvoie à des mouvements très différents : tantôt il s'agit du mouvement par lequel la production désirante cesse de franchir la limite, de se déterritorialiser, de faire fuir, ses flux, de passer le seuil de la représentation ; tantôt il s'agit au contraire du mouvement par lequel la limite elle-même est déplacée, et passe maintenant à l'intérieur de la représentation qui opère les reterritorialisations artificielles du désir¹⁰⁹.

Dès lors que l'inspiration jouvienne est érotique en ce qu'elle souhaite accéder à l'unité (*EM*, p. 96), cette inspiration est productrice. Elle est un phare, un idéal inaccessible à l'homme, mais qui guide son action et son dire. En effet, *Éros* permet la production de l'œuvre selon les modalités suivantes :

l'inspiration d'une poésie fixée sur les forces érotiques ne sera jamais une inspiration du plaisir. Mais c'est une inspiration de l'ardeur. Elle doit nécessairement correspondre à une épreuve (*EM.*, p. 98).

Chez Jouve, l'écriture est dès lors moins réception d'un désir que production désirante. Le témoignage de Bauchau est alors capital puisqu'il écrit : le poète, selon Jouve, « doit susciter dans son écriture intérieure et dans son poème, un vrai corps féminin pour en faire don et abandon »¹¹⁰. Par l'esthétique jouvienne sont unies matière et spiritualité, en conformité avec une œuvre placée dans le sillage de la psychanalyse et d'une mystique inspirée de Saint Jean de la Croix et de Catherine de Sienne. Pour en revenir aux propos de Bauchau, l'évocation d'un corps féminin est le propre de l'érotique ; son abandon celui d'une mystique s'appuyant sur le *Nada*. « Le thème du Nada, ou de l'Absence, m'a profondément hanté et poursuivi » nous dit Jouve « il fut toujours devant moi comme le "mot" propre à ouvrir la porte essentielle ». (*EM.*, p.112). Cette porte est celle de la poésie sinon du Sublime.

Le motif d'un « vrai corps féminin » abandonné à la mort est d'ailleurs constant dans l'œuvre de Pierre Jean Jouve. Par ce seul fait, il nous est permis de marquer des correspondances entre les romans et poèmes. Au niveau du paratexte, nombre de titres des romans de Jouve (*Matière céleste*, *Le monde désert*, etc.) dénotent, en effet, la contradiction entre pulsion de vie et pulsion de mort inhérente à l'expérience humaine du monde. En ce sens, l'œuvre paraît, à

¹⁰⁹ DELEUZE G. et GUATTARI F, *L'anti-Œdipe*, op cit., pp. 373-374.

¹¹⁰ BAUCHAU H., op cit., p. 120.

certaines endroits, dionysiaque, morbide et malsaine - Paulina prie avec l'os de Saint Vincent ou se délecte du martyr, c'est aussi le « crachat », celui de Catherine, celui de *Sueur de Sang*. L'œuvre, à d'autres moments, quitte cette morbidité et s'illumine d'une auréole salvatrice dont le paradigme est la partie de *Paulina 1880* intitulée « Au soleil » où une récurrence apollinienne est évidente.

Avec Jouve, il faut penser poèmes et récits comme participant d'un geste unique puisqu'ils appartiennent à une œuvre en mutation constante, à une œuvre déterritorialisée, à une recherche perpétuelle de la forme adéquate. Ainsi des poèmes, hétérogènes, appartenant aux recueils des *Noces* ou de *Sueurs de sang*. Ainsi aussi des romans de Jouve, par exemple *Paulina 1880* et *Le monde désert* qui sont formellement très différents. Au-delà de cette diversité, l'œuvre de Jouve est unifiée par la déterritorialisation, précisément. Ne pouvant s'élever à la signification d'un indicible, les écrits de Jouve refusent de se fixer, de se matérialiser en une forme unique ; ils visent le changement. Tout se passe, en effet, comme si l'œuvre de Jouve se trouvait sous le patronage d'Héraclite aux yeux duquel l'être est essentiellement devenir. L'achèvement du poème comme du roman paraît dès lors impossible puisque : « le diable, sans doute, veut que, dans le moment juste où l'homme approche de son but, il invente aussi des pouvoirs sur l'énergie qui vont le jeter en dehors » (*EM.*, p. 96).

E. Une érotique érigée en métaphysique ?

Si l'inconscient procure un nutriment - cette « matière lourde et sanglante » de *Sueur de Sang* - il rend aussi possible l'élévation du propos jouvien puisqu'il est production d'un désir, permettant certains points épiphoniques dans l'œuvre¹¹¹. De ce fait, le lieu de la poésie de Jouve - son côté sublime - repose sur un tranchant, sur une crête escarpée et dangereuse, car « la poésie est très rare » nous dit l'auteur dans *En miroir*. Sa femme, Blanche Reverchon, ajoute qu'elle « est une chose très mystérieuse. Souvent elle vient goutte à goutte », elle est produite d'une décantation capricieuse qui n'est pas sans conséquence pour le poète puisqu'« alors il est furieux, il trace, il déchire... »¹¹². Cette fureur, Paulina l'incarne, parce qu'aux limites de la folie, elle est enthousiasmée, un instant, par la présence de Dieu. C'est du moins ce qui apparaît

¹¹¹ Que l'on relise à ce sujet le poème intitulé « Sueur de Sang », dans le recueil éponyme où Jouve représente l'inconscient au moyen d'un « paquet en papier », espace opaque d'où s'écoule une lourde goutte de sang « rouge, ronde et lustrée » (*NSS*, p. 172).

¹¹² REVERCHON B., cité par BAUCHAU H., *op cit.*, p. 115.

à Michele, à la fin du récit : « lui apprenait qu'elle avait été touchée un instant par la grâce de Dieu, qu'elle avait vu Dieu, et maintenant se trouvait dans cet état où il la voyait » (*P.*, p. 221).

Pour Béatrice Bonhomme, l'œuvre de Jouve est une « érotique érigée en métaphysique »¹¹³. Ce trait est le propre du Sublime jouvien, l'essence d'une parole poétique dont on a vu qu'elle n'est pas irréductible à l'art du vers puisqu'elle imprègne toute l'œuvre, des poèmes aux romans. Chez Jouve, la poésie tiendrait donc dans un souhait d'accession au secret du monde ; l'origine de la poésie, son essence serait, en effet, métaphysique. René Micha ne dit pas autre chose quand il prétend que :

quelques images sont liées à la métaphysique de Jouve ; on verra qu'elles informent aussi sa poétique. Ainsi, l'écran de verre qui sépare Dieu de l'homme : l'homme voit Dieu, mais en aucun moment ne le touche. Ainsi le désert : l'aride désir du corps. Et Jouve ne cesse de raconter l'histoire de l'homme qui tente vainement de briser l'écran de verre¹¹⁴.

Il faut interpréter l'œuvre jouvienne comme une tentative de représenter l'imprésentable par le biais d'une écriture du désir. Le paradoxe métaphysique d'un « imprésentable-présenté » étant conjuré, au sein de la littérature, par les moyens d'une érotique. Cette conjuration, précisément, il s'agira de l'étudier dans les pages qui vont suivre. Ce qu'il y a d'imprésentable dans *Paulina 1880* ce sont précisément les rapports – tantôt harmonieux, tantôt conflictuels – qu'entretiennent matérialité et spiritualité. Il est clair que le texte jouvien cristallise une série de tensions au détour de ces rapports : entre rupture et continuité, entre corps et âme, entre concupiscence de la chair et détachement spirituel. La nature proprement sublime du roman tient, justement, à la mise en perspective de ces tensions. Le geste jouvien ne résout pas les contradictions, mais il les relève, il les maintient, il les expérimente jusqu'au bout.

¹¹³ BONHOMME B. *Pierre Jean Jouve, La quête intérieure, op cit.*, p. 122.

¹¹⁴ MICHA R., *L'œuvre de Pierre Jean Jouve*, Les cahiers du Journal des poètes, série essais, Bruxelles, 1940, p. 18.

Partie II. *Paulina 1880* au risque du Sublime

CHAPITRE PREMIER. UNE SORTIE REMARQUÉE¹¹⁵

« *Paulina 1880* survint alors »

Jouve P.J., (*EM.*, p. 47), 1954.

A. Une situation singulière

Un point d'histoire littéraire s'impose. *Paulina 1880* paraît le 24 octobre 1925 aux prestigieuses éditions de la *Nouvelle Revue Française*. Celles-ci, alors dirigées par Jean Paulhan, élèvent Jouve à une notoriété jamais atteinte, à un rayonnement inédit. En décembre, le roman est nominé pour le Goncourt, qu'il manque de justesse. Le prix ayant été attribué à Maurice Genevoix pour *Raboliot*, publié par Grasset. Malgré cet échec, la critique est favorable et ne tarit pas d'éloges à l'égard de *Paulina 1880*. Certains acteurs importants de la vie culturelle de l'entre-deux-guerres apprécient l'ouvrage. Rainer Maria Rilke parle « d'un livre écrit de façon remarquable », Henri de Régnier applaudit sa « composition ingénieuse » et Romain Rolland, pourtant sur le point de rompre avec Jouve, trouve le livre « frappant et beau »¹¹⁶. Certains observateurs relient *Paulina 1880* à l'œuvre qui l'a précédée. C'est le cas de Robert Kemp qui encense Jouve dans le numéro du 24 décembre 1925 de *La Libération* : « on ne le connaissait jusqu'à présent que comme un poète délicat [...], mais dont l'œuvre n'atteignait qu'un petit nombre de lecteurs. Son nom va grandir »¹¹⁷.

¹¹⁵ Pour ce qui concerne la situation de *Paulina 1880*, nous prendrons appui sur deux ouvrages faisant office d'autorité au sein des études joviennes. Il s'agit de la biographie littéraire de Béatrice Bonhomme intitulée *Pierre Jean Jouve ou la quête intérieure* publié en 2008 aux éditions Adens et de l'essai de Daniel Leuwers *Jouve avant Jouve ou la naissance d'un poète*, publiée en 1984 chez Klincksieck. La rubrique « Bio-bibliographique » du site Pierre Jean Jouve, sous la responsabilité de Béatrice Bonhomme et de Jean-Paul Louis Lambert, nous fut également d'une grande aide, <https://www.pierrejeanjouve.org/index-3-Documentation.html>, page consultée le 8 juin 2019.

¹¹⁶ Rilke et Rolland sont cités par LEUWERS D., *Jouve avant Jouve ou la naissance d'un poète*, Klincksieck, Paris, 1984, pp. 23-254. La note de Régnier provient du *Figaro*, tirage du mardi 12 janvier 1926 sur Gallica <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k294647j/f4.item.r=figaro%2012%20janvier%201926.zoom>, page consultée le 30 avril 2019.

¹¹⁷ KEMP R., « Critique de *Paulina 1880* », dans *La libération*, le 24 décembre 1925, sur Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k41004450.r=%22paulina%201880%22Robert%20Kemp?rk=21459;2>, page consultée le 30 avril 2019.

Il est nécessaire, au regard de l'histoire littéraire, de nuancer les propos de Kemp. Jouve est, avec *Paulina 1880*, au faîte de sa gloire et de son succès populaire. Ce roman est une sorte d'*hapax* dans la production de Jouve : ses romans postérieurs quitteront l'Italie catholique de la fin du XIX^e siècle pour se situer dans un monde plutôt germanique, protestant et davantage contemporain (la Suisse du *Monde Désert*, l'Allemagne d'*Hécate* ou de « la Victime », etc.). « Je ne poursuivis pas la ligne séduisante de Paulina. *Le Monde Désert* fit tomber d'un coup les admirations d'abord acquises » (*EM.*, p. 47) nous dit l'auteur qui s'en explique alors : « par l'âpreté de la peinture » et « une sécheresse voulue de la forme » (*EM.*, p. 47). On le voit, c'est, selon Jouve, un grief formel qui gêne la critique. L'esthétique jouvienne se fait davantage abrupte, moins accessible, plus élitiste. Il est certain, en effet, que la réception de ce second roman, en 1927, est moins enthousiaste. Les publications de Jouve seront même de plus en plus discrètes au sein de l'institution littéraire. Myriam Watthée-Delmotte et Jean-Paul Louis ont d'ailleurs démontré que l'œuvre postérieure à 1925 demeure, elle aussi, confidentielle bien qu'admiree par ceux qui s'y aventurent¹¹⁸.

Pierre Jean Jouve est de ces auteurs qui se complaisent dans une « solitude essentielle » au sens où l'entend Maurice Blanchot quand il met l'accent sur « l'être » de l'œuvre d'art, au-delà de l'achèvement et de l'inachèvement¹¹⁹. L'esthétique de Jouve se situe au sein d'une subtile dialectique du fini et du non fini, de l'accompli et de l'inaccompli. Bien que soutenue par une exigence d'achèvement, elle n'en demeure pas moins ouverte au devenir et à l'absence de fin. Comme il l'écrit dans *En miroir*, « la page achevée, il y a comme un abîme qui reste béant » (*EM.*, p. 150), ce n'est pas parce que le livre est pragmatiquement écrit que l'œuvre est terminée. Souvent, il reste un mot à écrire, quelque chose à continuer au-delà de « la page achevée ». L'écriture de Pierre Jean Jouve est spiralaire : elle s'organise autour d'un « centre nucléaire » qui est essentiellement imprésentable, toujours approché, mais jamais atteint. Pareille problématique est d'ailleurs présente chez Blanchot qui explique, en exergue de ses ouvrages, qu'un livre s'ancre autour d'un « centre imaginaire », magnétique, mobile et immatériel qui guide le déroulement de l'écriture et de la lecture¹²⁰.

¹¹⁸ LOUIS-LAMBERT J.P. et WATTHÉE-DEMOTTE M., « Jouve "poète" : portrait diffracté », dans *L'écrivain, un objet culturel*, sous la direction de MERTENS D. et de WATTHÉE-DELMOTTE M., Édition universitaire de Dijon, coll. : « Ecritures », 2012.

¹¹⁹ BLANCHOT M., *L'espace littéraire*, Gallimard, coll. « NRF », Paris, 1955, p. 12.

¹²⁰ « Un livre, même fragmentaire, a un centre qui l'attire : centre non pas fixe, mais qui se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition ». *Ibid.*, p. 6.

Cette affirmation peut paraître aberrante étant donné que Jouve a choisi délibérément de mettre fin à son œuvre, en 1966, date à partir de laquelle il n'écrira plus rien et ce jusqu'à la fin de sa vie, près de dix ans plus tard. Dès lors, s'il est pertinent de parler d'une « solitude essentielle » à propos de ce poète, c'est pour une période temporelle clairement circonscrite : celle que Jean-Paul Louis-Lambert propose de nommer « les années prodigieuses » (1924-1938), sur le modèle de « Dans les années profondes », récit de Jouve¹²¹. Car, en effet, la période qui s'étend entre 1924 (rédaction des *Paulina 1880* et des premiers poèmes de *Noces*) à 1938 (publication de *Matière céleste* et réédition de *Paradis perdu*) est extrêmement prolifique pour Pierre Jean Jouve, il y écrit ses plus grands livres ou du moins ceux qui lui ont procuré le plus de succès. Ceux-ci paraissent s'enchaîner les uns aux autres et reprennent des thèmes et des problèmes communs de même que certains personnages reparaissent d'un roman à l'autre.

C'est pour cette raison qu'il est pertinent de parler de « cycles », comme l'a fait René Micha, à propos de l'œuvre de Pierre Jean Jouve¹²². En effet, quelque chose demeure après la rédaction de *Paulina 1880*, en tant que livre singulier, et continue au-delà, notamment dans les *Noces* (avec des poèmes comme « Songes » ou « Des déserts », textes dans la continuation du journal de Paulina à la Visitation). D'une manière plus explicite, la protagoniste du premier roman jouvien reparaît dans le second, *Le Monde Désert*, sous la forme d'un fantôme, d'une apparition à Jacques de Todi dont elle est « la grande tante italienne ». Tout se passe alors comme si Paulina devenait une image fantasmée, une sorte de revenant qui vient hanter de son écho l'œuvre à venir ou encore comme si son drame n'avait pas été résolu dans le roman qui lui est dédié. Pareillement pour le cycle d'Hélène qui continue après la mort d'Hélène de Sannis à la dernière page de *La scène capitale*. Devenu mythe féminin, le corps de cette femme est « envisagé comme nature », comme « élément vivant du paysage » (*EM.*, p. 102) et reparaît avec nombre de poèmes. Le recueil où cet « mythe » reparaît avec le plus de force est *Matière céleste* où des poèmes comme « Pays d'Hélène » insistent sur l'assimilation de la femme au paysage – « inhumaine inimaginable [...] Qu'elle était belle vêtue de rochers », d'autres à

¹²¹ LOUIS-LAMBERT J.P., « 1925-1938, les années prodigieuses », sur le Site Pierre Jean Jouve, https://www.pierrejeanjouve.org/Jouve-Biographie/Jouve-Un_Parcours_biographique-1925-1938-Les_Annees_prodigieuses.html, page consultée le 14 juin 2019.

¹²² MICHA R., *Pierre Jean Jouve, Série poète d'aujourd'hui n°48*, Seghers, Paris, 1956, p. 22.

l'instar d'« Hélène » mettent en lumière une Beauté accentuée par la mort – « Que tu es belle maintenant que tu n'es plus »¹²³.

À côté de cet inachèvement de l'œuvre, il faut parler d'un autre type de solitude, d'une solitude de l'artiste conçue comme condition de possibilité de la création. Il s'agit de cet « état d'exil intérieur » dont parle Jouve dans *En miroir*, « recherche d'un ascétisme religieux » (*EM.*, p. 148), sacrifice de soi sur l'autel de l'art, au sein d'une tour d'ivoire située dans le monde : « on peut être en parfait état d'exil au milieu des siens ; je sens que je n'ai pas vécu autrement » écrit-il (*EM.*, p. 145). Jouve, au cours de sa carrière, n'a de cesse de véhiculer une image de dandy solitaire et distant, n'ayant que faire des querelles mondaines de son temps. Le poète ne revendique pas la modernité en littérature ; ses références ne se situent pas dans l'actualité, elles s'inscrivent, au contraire, dans la poésie du XIX^e siècle et dans la mystique de la fin du Moyen Âge. La posture de Pierre Jean Jouve est l'inverse de celle d'un André Breton, chef de file des surréalistes et figure de proue d'un engagement en littérature¹²⁴. Dans *En miroir*, Jouve souhaite d'ailleurs se démarquer du Surréalisme, l'assimilant à une « exploitation publicitaire de l'inconscient », à une mercantilisation de la littérature¹²⁵.

Il faut pourtant relativiser cette perspective hautaine et solitaire : le poète militera, avec ses écrits, en faveur de « l'esprit français » au moment de la Seconde Guerre Mondiale et répondra à l'appel du 18 juin du général de Gaulle¹²⁶. Il sera, en outre, l'un des premiers à actualiser la doctrine freudienne dans la littérature, au moment où la psychanalyse se répand en France et comptera des relations peu nombreuses, mais choisies au sein de *l'intelligentsia* parisienne à l'instar du philosophe Bernard Groethuysen et des peintres Balthus et Sima. On

¹²³ JOUVE P.J., « Hélène », dans *Matière céleste* repris, dans *Œuvre I.*, sous la direction de STAROBINSKI J., *Mercur de France*, Paris, 1987, p. 282.

¹²⁴ En ce qui concernent les rapports de Jouve au Surréalisme cfr. « Mission de la poésie, 1933 » section de l'ouvrage de Laure Himy-Piéry intitulé *Pierre Jean Jouve. La modernité et ses possibles*, Classiques Garnier, Paris, 2014, pp. 183-197.

¹²⁵ Il est possible néanmoins de repérer des affinités esthétiques entre Pierre Jean Jouve et l'auteur du *Manifeste du Surréalisme*, comme a pu le faire Jean-Paul Louis Lambert dans une communication intitulée « Les rencontres dans les carrefours avec Nadja, Claire, Lisbé et Yanick – Une fiction détective dont Pierre Jean Jouve et André Breton sont les héros » au colloque *Pierre Jean Jouve : dans l'atelier de l'écrivain*, Université d'Artois, Arras, le 23 mars 2019 à Arras.

¹²⁶ Que l'on relise, dans cette perspective, la préface aux *Discours de Danton* où Jouve identifie, en 1924, « l'esprit français » à l'aune de la chrétienté médiévale et de la pensée des Lumières. Cfr. JOUVE P.J., « De la révolution comme sacrifice », préface aux *Discours de Danton*, Egloff, coll. « Le cri de la France », Fribourg, 1944.

voit que Pierre Jean Jouve évoluait au sein d'un cercle amical élitiste et très restreint. Grâce au témoignage d'Henry Bauchau, on se rend compte également de l'étendue des relations qu'entretenaient les Jouve. Selon l'écrivain belge, c'était Blanche qui, le plus souvent, faisait rencontrer à son mari des personnalités jugées intéressantes¹²⁷. Par l'intermédiaire de sa femme, Jouve était ainsi en correspondance directe avec des personnalités éminentes du XX^e siècle telles que les psychanalystes Jacques Lacan et Françoises Dolto, le philosophe Jean Wahl ou de certains patients de Blanche à l'instar du poète anglais David Gascoyne ou de Bauchau lui-même.

Malgré cet apparent isolement, plusieurs sources de *Paulina 1880* sont identifiables. S'il est certain que ce roman répond à des références du passé, tels la *Divine Comédie* ou les journaux mystiques de Thérèse d'Avila et de Catherine de Sienne, un bon nombre d'œuvres récentes y résonnent. Parmi celles-ci, *L'or*, roman de Blaise Cendrars publié en 1925, présente des points de convergence troublants avec le premier roman jouvien. Les deux auteurs se rencontrent en 1924, alors que Jouve est directeur de la collection « Poésie du temps » chez Stock. Dans ce contexte, Jouve est amené à publier *Kodak*, recueil signé Blaise Cendrars dont il est très admiratif, sans avoir qu'il s'agissait, en fait, d'un canular littéraire. En effet, cet ensemble de poèmes résultait d'une sélection de « coupes », opérée par Cendrars à l'intérieur d'un roman de Gustave le Rouge : *Le mystérieux docteur Cornélius*. Il entendait par-là déconstruire l'opposition entre les genres. En montrant qu'un même texte, pouvait passer du « romanesque » au « poétique » par une modification de ses modalités d'énonciation, Cendrars se faisait, en quelque sorte un Duchamp des lettres.

Jouve fut profondément impressionné par *Kodak*, y trouvant un modèle de porosité entre poésie et roman, comme il écrira à Cendrars : « vous êtes un de ces esprits très rares qui savent que la poésie l'emporte toujours sur le roman d'une hauteur qui peut difficilement se calculer »¹²⁸. Une analogie entre *Paulina 1880* et le roman suivant de Cendrars, *L'or*, est d'ailleurs frappante à tel point que Vincent Yersin, conservateur aux Archives Littéraires Suisses, postule une influence directe du second roman sur le premier.

¹²⁷ BAUCHAU H., *op cit.*, p. 43.

¹²⁸ Lettre de Jouve à Blaise Cendrars, citée par YERSIN V., dans « Blaise Cendrars et Pierre Jean Jouve », *Pierre Jean Jouve aux ALS, Revue des archives littéraires suisses*, coll : « Quarto », Genève, 2004, p. 68.

Serait-il possible de penser, à une influence de *l'Or* sur *Paulina 1880*, deux récits aux chapitres brefs dont la critique n'a pas manqué de remarquer l'aspect visuel, voir cinématographique¹²⁹ ?

Il est vrai que le mot « cinématographique » correspond bien à l'esthétique du Sublime dans *Paulina 1880*. En effet, ce roman est constitué d'une succession rapide d'images reliées entre elles par une série de procédés narratifs typiques du cinéma (sommaire, ellipse, etc.). Sans doute faut-il y percevoir un emprunt de la littérature à un modèle cinématographique, plus à même de présenter l'imprésentable. Par l'instauration d'un cinétique, ces romans esquissent, en effet, plus qu'ils ne représentent. *Paulina*, comme Suter (le protagoniste de *L'Or*) sont par-là présentés d'une manière qui résiste à la représentation. L'image que l'on se fait d'eux n'est pas nette. Une part d'ombre demeure irrévocablement inscrite dans leurs portraits. Le chapitrage particulier de *Paulina 1880* n'est donc pas aussi original qu'on peut le croire, de même qu'il faut relativiser, au regard de cette influence de *L'Or*, l'idée d'une esthétique hors de tous liens avec celle des contemporains de Jouve.

CHAPITRE II. LES INTRATEXTUALITÉS

A. En amont : les œuvres reniées, permanence et ruptures

Pour l'heure, Jouve triomphe avec *Paulina 1880*. Il faut cependant rappeler que Jouve écrit depuis longtemps et est, en 1925, connu des milieux artistiques européens. Né en 1887 à Arras, l'auteur est actif depuis 1906, date où il (co-)fonde la revue néo-symboliste *Les Bandeaux d'Or*. Avec cette revue, le jeune Jouve commence son baptême esthétique dans des eaux symbolistes, ses maîtres sont alors Mallarmé, Maeterlinck et Huysmans. Il est frappant de voir que certains thèmes futurs sont déjà présents, à l'instar du paradoxe entre sensualisme exacerbé et mysticisme puritain. Déjà chez le jeune Jouve, l'érotisme et le mysticisme ne s'opposent pas ; son œuvre est à l'opposé de celle d'André Gide où la sexualité est dépréciée au nom d'un idéal chrétien. Curieusement, l'incipit de « Regard sous la Glace », poème paru en 1908, présente des images mêlant érotisme et religion qui deviendront prégnantes dans *Paulina 1880*, en 1925 : « Ta chevelure est sur ta chair// Comme une religieuse avec de blancs malades//Au long du soleil sur la mer »¹³⁰. Notons que la suite de ce texte affichera une

¹²⁹ *Idem*.

¹³⁰ JOUVE P.J., « Regard sous la glace », dans *Les Bandeaux d'or* [1908], p. 11, sur Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1268685z/f10.image>, page consultée le 7 juin 2019.

déconstruction typographique laissant une grande place aux espaces blancs, comme dans « Visitation », chapitre de *Paulina 1880*.

Un premier recueil nommé *Artificiel* est ensuite publié en 1909, bientôt suivi d'un autre *Les Muses romaines et florentines* en 1910, date à laquelle il épouse Andrée Charpentier, agrégée d'Histoire. Dans la préface de ce recueil, Jouve formule une première définition de la Beauté. On y pressent déjà une porosité entre Beau et Sublime : le critère d'un art réussi s'entend certes à l'aune d'une question de nombre et de mesure, mais « l'art le plus élevé, ou classique, est *celui qui montre avant tout l'excellence d'un ordre abstrait* »¹³¹. Par une hyperbolisation d'un ordre fondé sur le nombre, l'œuvre d'art doit atteindre aux hauteurs abstraites, à l'excellence du langage, au Sublime selon Longin donc. Dans cette veine, l'art sublime doit s'appuyer sur des valeurs apolliniennes de raison, d'ordre et de rigueur.

En 1912, Jouve publie *La rencontre dans le carrefour*, roman « moderniste » relatant les tribulations amoureuses de Jean Santelier et de Claire Dernault dans le Paris de la Belle Époque. On y retrouve déjà une conception ambiguë de l'amour qui sera celle de la *Vita nuova*. La jeune fille, ayant été séparée de Jean Santelier, se trouve dans un état inexprimable, son mal est alors décrit comme une force imprésentable : « la jeune fille est revenue à Dijon. Mme Dernault nous a parlé depuis d'un mutisme inexplicable, que rien ne pouvait rompre »¹³².

À ce moment-là, l'esthétique du jeune auteur se transmue progressivement, passant d'une émulation fin de siècle de Mallarmé et de Maeterlinck à un art engagé au niveau social. Avec *Les Aéroplanes* (1911), le jeune écrivain se place dans le sillage de Jules Romains et de l'Unanimisme ; il souhaite exalter l'union unanime de « l'âme collective », derrière l'apparent foisonnement des rapports sociaux. Ce recueil, particulièrement, est travaillé par le thème de la « vibration », du « trouble » comme s'il s'agissait de présenter une force imprésentable, celle qui reparaitra dans *Paulina 1880*. De même que le premier poème des *Aéroplanes* décrit un intérieur avec son mobilier (guéridon, plafond, etc.), ce qui n'est pas sans faire écho à l'inventaire de la « Chambre bleue ». Vers 1913, Jouve se rapproche de Jean-Richard Bloch et

¹³¹ JOUVE P.J., « Préface au Muse romaines et florentines », dans *Œuvre I., op cit.*, p. 1355.

¹³² JOUVE P.J., « La rencontre dans le carrefour », dans *Œuvre II., op cit.*, pp. 1426-1427.

d'un « art social » ; il s'essaie, au même moment, au genre dramatique avec deux pièces dans cette veine : *Les Deux forces* et *Le Soleil qui la Cueille*¹³³.

Une fois la Guerre déclarée en août 1914, Jouve s'engage comme infirmier volontaire à Poitiers ; il quitte rapidement son poste à la suite de la contraction d'une maladie infectieuse. L'inspiration de Pierre Jean Jouve change une nouvelle fois de forme. Il se rapproche de Romain Rolland et développe des idéaux pacifistes ; il est alors de ceux qui se tiennent au-dessus de la mêlée. Jouve rejoint l'auteur de *Jean-Christophe* en Suisse à l'Automne 1915 où il met sa plume au service d'une dénonciation de la Guerre : c'est le temps de *Poème contre le grand crime* (1916) et de *Salut à la Révolution russe* (1917). Au moment de l'Armistice, Jouve se décourage et prend ces distances avec son engagement pacifiste. Il rédige alors *Hôtel-Dieu* (1918), recueil de huit récits autobiographiques illustrés par le peintre expressionniste Frans Masereel. Viennent ensuite : *Heures. Livre de la nuit* (1919) suivi de *Heures. Livres de la grâce* (1920), avec ce diptyque, des alternances entre obscurité et lumière, entre enfer et ciel, entre Sublime dionysiaque et apollinien sont visibles. Celles-ci seront structurantes pour *Paulina 1880*, quelques années plus tard.

Aussi, entre 1919 et 1920, Jouve se concentre sur la rédaction de ce qui deviendra le *Romain Rolland Vivant*, une étude de l'œuvre doublée d'un portrait de son ami Romain Rolland. Cependant, certaines dissensions s'insinuent entre Jouve et son aîné, l'écriture du premier étant sur le point de se transformer une fois de plus. En raison de difficultés matérielles, Pierre Jean Jouve quitte la Suisse en avril 1920 et se rend en Italie, à Florence, plus précisément. Nous sommes au seuil de la *Vita nuova*, ce moment charnière de la vie de Pierre Jean Jouve, où il souhaite donner une nouvelle impulsion à son œuvre, en reniant son ouvrage antérieur à 1925.

Ce rapide aperçu biographique permet de mettre en lumière l'itinéraire intellectuel qui a précédé la publication de *Paulina 1880*. Ce roman se situe à un moment de dédoublement de l'œuvre jouvienne : il imbrique subtilement les premiers balbutiements de la *Vita nuova* et les derniers feux des anciennes influences. Là où la seconde vie de Jouve ambitionne l'unité et l'homogénéité, la première fut disparate et hétéroclite. Au singulier, il faut donc privilégier le pluriel à propos des œuvres reniées, souhaitant par-là marquer le parcours hétérogène d'une écriture à la recherche de son identité. Cette idée est corroborée par les propos de Jouve dans

¹³³ Après ces pièces, Pierre Jean Jouve ne s'approchera plus jamais du théâtre. Wanda Rupolo a néanmoins montré que le théâtre hantait, à certains endroits, le roman jouvien comme s'il y avait été refoulé. Cfr. RUPOLO W., *Pierre Jean Jouve, le roman comme refoulement théâtral*, Lettres Modernes Minard, Paris, 1998.

En miroir où il conçoit que sa seconde œuvre répond à un principe unique : « que n’avez-vous fait plusieurs Paulina – m’a-ton dit. Au contraire ! j’ai proposé le même ensemble de visions sous un éclairage toujours modifié » (*EM.*, p. 38), - au regard duquel son premier ouvrage était hétérogène et multiple à l’image de « l’ahurissant désordre des choses de l’art », en France, au début du XX^e siècle (*EM.*, p. 25).

Des symbolistes à Jules Romains, de Jean-Richard Bloch à Romain Rolland : l’écriture de Pierre Jean Jouve est passée par différentes influences avant de trouver sa singularité propre. La littérature jouvienne s’enracine dans une subtile dialectique de la permanence et de la rupture. L’écriture qu’est celle de Jouve entre 1906 et 1920 procède d’un geste double : l’auteur se laisse influencer par une esthétique avant de rompre avec elle et de la remplacer par une autre. La première, pourtant, demeure latente. Elle laisse des traces et continue de nourrir l’œuvre en secret. Daniel Leuwers l’a démontré en parlant d’une « écriture qui [...] connaissait déjà la tentation furtive, et nourricière, du reniement »¹³⁴. L’œuvre d’art, quelle qu’elle soit, ne tient pas seule au-dessus d’un abîme, elle est le fruit d’un contexte, d’un ancrage dans l’histoire. En ce sens, la littérature seconde de Jouve est tributaire des textes reniés. Elle y puise sa source et son nutriment.

B. *Toscanes* et *Voyage sentimental* : deux intermédiaires

Deux ouvrages, bien que reniés, cependant, occupent une position intermédiaire entre l’ancienne et la nouvelle vie de Pierre Jean Jouve : il s’agit de *Toscanes* et de *Voyage sentimental*, respectivement parus en septembre 1921 et décembre 1922. Dans le premier recueil, un texte retient l’attention du lecteur averti : « La villa gioconda » dédié à Blanche Reverchon. Ce long poème, en effet, contient nombre d’images qui donneront cette « couleur italienne » à *Paulina 1880*¹³⁵, de même qu’il se déroule, du moins en partie, dans les mêmes lieux : cette Villa Gioconda à Arcetri où Galilée mourut en 1642 et où Jouve rencontra Blanche Reverchon, lors d’un séjour en Toscane au début des années 1920. On ne saurait trop insister sur l’importance de cette rencontre, placée « sous le signe d’une entente passionnée » (*EM.*, p. 25) et capitale pour l’élaboration de l’œuvre à venir. Comme l’écrit Catherine Jouve, petite-

¹³⁴ LEUWERS D., *Jouve avant Jouve ou la naissance d’un poète*, op cit., p. 11.

¹³⁵ L’influence de « l’Italie » chez Pierre Jean Jouve a été étudiée à de nombreuses reprises notamment par Christiane Blot-Labarrère, dans « Pierre Jean Jouve et l’Italie », publié au sein des *Annales de la Faculté de Lettres et de Sciences humaines de Nice*, n°15, 1971, pp. 69-71.

filles du poète, dans un texte rédigé pour l'édition de Starobinski : Blanche Reverchon est le « pilier central » de l'œuvre de Pierre Jean Jouve, elle est celle qui en éclaire la démarche, par sa « pensée analytique, intelligente et protectrice »¹³⁶. Non contente d'initier Jouve à la psychanalyse (pensée analytique) et de suivre l'élaboration de ses œuvres de près (pensée intelligente), Blanche amènera au poète des moyens de subsistance matérielle (pensée protectrice). L'influence de cette femme est si importante dans les écrits de son mari qu'il est possible de considérer, avec Henry Bauchau, que l'œuvre de Pierre Jean Jouve est aussi celle de Blanche, son écriture étant tributaire d'une dévotion voire d'un sacrifice de la psychanalyste¹³⁷.

À côté de cela, maints symboles de l'imprésentable sont latents dans *Toscanes* et annoncent le livre de 1925. Les cyprès, d'abord, assimilés à des « jaillissements indicibles »¹³⁸ formeront dans *Paulina 1880*, un lieu secret dont l'intériorité n'est jamais présentée : la *cipressaia*. Ensuite, la métamorphose des seins féminins, en « biches poursuivies »¹³⁹, sera reprise dans le roman, servant par-là à ériger ceux de l'héroïne en « objet de tous les regards », toujours convoités et jamais atteints. Cette image est héritée du *Cantique du Cantiques*, texte que la tradition hébraïque attribue au roi Salomon et qui sera récupéré par Jouve en raison d'une forte dimension charnelle et érotique. Le désert, enfin, lieu aride et inhospitalier est assimilé, dans le poème, à ce lieu précis où la femme « vierge admirable » se laisse « posséder » par l'amour représenté sous la forme d'un « dieu chasseur »¹⁴⁰. Par le biais de la métaphore de la chasse, cette image rend compte d'un phénomène de présentation de l'imprésentable. Il fait alors écho au désert spirituel de *Paulina* où elle voit, un instant, Dieu avant de faire l'expérience de son imprésentabilité : « entre elle et son Dieu s'était refermé l'écran de verre et cette fois pour toujours » (*P.*, p. 217).

La présentation de l'imprésentable chez Jouve instaure une dialectique de la vision et de l'aveuglement. Peut-être faut-il voir ici une présence immergente du mythe d'Actéon auquel Jouve sera confronté quelques années plus tard avec *Le bain de Diane*, ouvrage de Pierre Klossowski que le poète connaissait, bien qu'il fût davantage proche de son frère Balthus et de

¹³⁶ JOUVE C., « Préface aux derniers écrits », dans *Œuvre II*, *op cit.*, p. 1725

¹³⁷ BAUCHAU H., *op cit.*, p. 112.

¹³⁸ JOUVE P.J., « La villa gioconda », dans *Œuvre I*, *op cit.*, p. 1667.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 1670.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p.1666.

leur mère, Baladine Klossowska¹⁴¹. Comme dans le mythe, Diane transforme le chasseur Actéon en cerf puis le laisse être dévoré par ses chiens, une punition pour l'avoir vue nue au bain. Les personnages masculins joviens ne sortent pas indemnes d'une confrontation au Sublime. Le parangon de cette réactualisation mythique est sans doute la mort de Michele Cantarini. En effet, si « Torano » et « 1870-1876 » multiplient les scènes où l'amant voit Paulina nue sans punition, « L'ange bleu et noir » marque un changement. C'est que, à ce stade de la narration, la jeune fille a été divinisée – touchée par « la grâce » (*P.*, p. 225) – lors de son séjour à la Visitation – elle est « celle qui a vu le maître » (*P.*, p. 225) – raison pour laquelle la vision de sa nudité ne demeure pas impunie. Le fait que le meurtre est commis de nuit, sous la lune, tout en étant lié à un thème infernal rappelle aussi les attributs mythiques de Diane¹⁴².

Voyage sentimental annonce *Paulina 1880* d'une manière plus évidente encore. D'abord parce qu'il s'articule autour des affects contradictoires et de la crise existentielle qui découlent de la rencontre avec Blanche Reverchon. Au niveau formel, ce recueil est composé d'une trentaine de courts poèmes en prose qui préfigurent, par leurs aspects typographiques, les chapitres brefs et cinglants de *Paulina 1880*. Certaines des images qui seront dotées d'une lourde charge symbolique dans le roman de 1925 sont déjà présentes. Dans « Arcetri », on trouve mention d'un « rideau rouge [qui] tombe » résonnant avec le « rideau déchiré » qui apparaît à certains moments clés de *Paulina 1880*. Cette image symbolise d'emblée l'irruption d'un imprésentable au sein de la parole ; en effet, c'est quand il est tombé que « les choses ténébreuses montent »¹⁴³. Il en va de même dans « Chambre bleue », où un « rideau fictif » est peint sur les murs de la pièce (*P.*, p. 9), introduisant par-là le motif de l'imprésentable dès le prologue du roman. Après la mort de Michele, on trouve, encore une fois, la mention d'un « effroyable rideau déchiré en deux » (*P.*, p. 236) au moment où Paulina essaie de verbaliser son trouble. Les mots ne se font pas entendre et s'est alors un « cri » qui les remplace. Ici encore,

¹⁴¹ KLOSSOWSKI P., *Le bain de Diane* [1956], Gallimard, coll. « Blanche », Paris, 1980.

¹⁴² Notons qu'il est pertinent d'analyser la prégnance du mythe d'Actéon et plus largement du rapport à Diane et à la triade lunaire (Hécate, Sémélé, Artémis) dans *Hécate*, roman de Jouve, comme a pu le faire Matched Castelain dans « "Hécate" dans l'œuvre romanesque de Pierre Jean Jouve », communication pour le séminaire doctoral interdisciplinaire *Réception de l'Antiquité : Figures ambiguës : Le sexe - la mort* qui s'est tenu en 2014 à l'Université Lille Nord de France, document accessible en ligne pour les membres UCLouvain, <http://dial.uclouvain.be.proxy.bib.ucl.ac.be/pr/boreal/object/boreal:159573>, page consultée le 8 juin 2019.

¹⁴³ JOUVE P.J., « Arcetri », dans *Œuvre I., op cit.*, p. 1680.

l'image reprend un thème biblique : celui du voile du Temple qui se déchire au moment même où le Christ expire, poussant un « grand cri »¹⁴⁴.

D'autres correspondances avec *Paulina 1880* sont perceptibles dans le *Voyage sentimental*. « La prière nue », dont les premiers mots sont « Tu es nue. Nue adorée, nue adorante »¹⁴⁵, fait écho au chapitre 51 du roman où on assiste à une sorte de définition de la nudité selon Paulina. « Être nue c'est être absolue enfin » (*P.*, p. 122) ; dans la nudité, rien n'est présenté, rien n'est offert et pourtant, quelque chose passe à travers elle. La nudité est dialectique, approchable uniquement par un négatif (l'absence de voile, l'absence de vêtement) lui-même nié (un autre vêtement, un voile plus essentiel couvre le corps lors de la mise à nu). La métaphore du déshabillage permet de dévoiler, d'enlever la couche d'apparence qui recouvre le corps en vue d'accéder à une vérité. Pourtant celle-ci est paradoxale : le dévoilement des corps, chez Jouve, ne donne pas accès à une vérité lumineuse et évidente, mais à une *nescience* : Paulina « regardant sa figure sans âge [...] comprenait enfin, mais l'énigme n'en était que plus ténébreuse » (*P.*, p. 241). Si Michele parvient à « absorber » le secret de la nudité de Paulina, celui-ci n'est pas pour autant révélé. La contemplation du nu nous montre que l'être est toujours au-delà de nos attentes, qu'il échappe sans cesse à l'intellect humain. En cela, la nudité est paradoxale : elle dévoile l'être tout en le gardant mystérieux, imprésentable.

Un autre poème (« La Crise ») annonce le Sublime de *Paulina 1880*. « Le monde vacillait, comme si on l'eût poussé »¹⁴⁶ avance le poète avec des mots semblables à ceux utilisés par Paulina pour verbaliser le trouble de sa rencontre avec le divin : « tout est renversé. Le monde tremble » (*P.*, p. 186). Le « tremblement », le « vacillement » est le point culminant de la rencontre avec le Sublime. La présentation de l'imprésentable déconstruit les apparences, elle confronte le sujet avec la nudité de l'être, le mettant par-là en crise. Accéder au Sublime, c'est accepter de rompre avec la belle apparence du « Beau », rassurante et familière. En ce but, il faut couper certains liens avec la chair, se vider de son individualité et accepter la déprise : tel est le sens de cette rupture du « lien déjà chaud de sang » dont parle le sujet lyrique de « La crise »¹⁴⁷. Paulina fait de même au couvent des Visitandines, elle laisse « ce corps à la terre »

¹⁴⁴ « Évangile selon saint Marc 15, 38 », dans *La Bible*, traduction œcuménique, Le cerf, Paris, 2004, p. 1463.

¹⁴⁵ JOUVE P.J., « Arcetri », dans *Œuvre I*, op cit., p. 1694.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 1690.

¹⁴⁷ *Idem.*

et s'en arrache en vue d'accéder à « une vie immobile, interchangeable, éternelle, pleine de feu à l'intérieur » (*P.*, p. 177).

Le Sublime, chez Jouve, découle d'un certain type de dépravation de la chair. Telle la métaphore des fleurs de la poésie poussant sur le cadavre, *topos* qui, de François Villon à Baudelaire, a structuré la poésie occidentale. En ce sens, la sublimité, chez Jouve, est obtenue au départ d'une négation du corps, il s'en sert comme soubassement en vue de s'élever au-delà. Paulina, dans cette perspective, est allégorique de la poésie. Elle se sert de sa face passionnelle qu'elle transforme afin d'accéder à une révélation ; la matière de cette transformation est transcendée, sublimée, élevée au-delà d'elle-même. On peut quasiment y percevoir une actualisation littéraire de la sublimation, processus métapsychologique au cours duquel les pulsions sont paradoxalement déssexualisées sans toutefois cesser d'être sexuelles. Philippe Lekeuche rappelle que dans ce cas, « un démélange ("*triebentmischung*") » entre pulsions de vie et pulsions de mort est effectif, exacerbant chez le sujet « un débat avec lui-même autour de questions relatives à sa vitalité, et corrélativement, à sa mortalité, toutes deux intensifiées et en lutte »¹⁴⁸. À partir de là, la création advient en tant qu'elle est une transformation partielle de l'énergie libidinale en œuvre d'art. Ainsi signifie cette « Sueur de Sang » que Jouve théoriserait en 1933, avec *Inconscient spiritualité et catastrophe* :

nous devons donc, poètes, produire cette "Sueur de sang" qu'est l'élévation à des substances si profondes ou si élevées, qui dérivent de la pauvre, de la belle puissance érotique humaine (*NSS.*, p. 144).

C. En aval : *Noces*, conversion et reniements

En février 1928 est publié *Noces* aux éditions du Sans Pareil. Cet ensemble est une « réédition », la plupart de ces poèmes ont déjà été publiés auparavant en plaquettes : *Mystérieuses noces* en 1925 et *Nouvelles noces* en 1926. De ce fait, ce recueil est le témoin des expérimentations poétiques de Pierre Jean Jouve entre 1924 et 1928. Parcourir l'ouvrage, en effet, permet de saisir les motifs constitutifs de l'esthétique nouvelle, placée sous le patronage des Écritures (l'Écclésiaste, la Genèse, etc.) comme de la mystique, en particulier celle de Ruysbroeck l'Admirable dont une citation est reprise en épigraphe. La fascination jouvienne pour les mouvements paradoxaux du désir (à la fois puissance de fécondation et instance de

¹⁴⁸ LEKEUCHE P., « Pulsions, sublimation, création », version revue et corrigée [novembre 2019] d'une conférence prononcée au *Congrès international de l'Association du Szondi*, en juillet 1999 à Louvain-la-Neuve, p. 7.

mort) est partout présente dans le recueil. De même que la dimension onirique de certains poèmes résonne avec sa récente découverte de la doctrine freudienne. Enfin, certaines pièces, à l'instar du poème « Mozart », font écho à la biographie de Jouve, ancrant son recueil dans « les déchirements sentimentaux » (*EM.*, p. 25) qui suivent la rencontre avec Blanche Reverchon en 1921, et dans « l'angoisse accusatrice » (*EM.* p. 25) ressentie lors d'un voyage à Salzbourg, chez Stefan Zweig (*NSS.*, p. 46).

En plus de la (ré-)édition d'une grande part de sa production poétique depuis 1925, Jouve ajoute certains poèmes inédits, à l'instar de la trentaine de textes contenus dans *Quatre fleurs* et *Jardins des âmes au Printemps*, sections finales de l'ouvrage. La version de *Noces*, telle qu'elle paraît en 1928, n'est cependant pas définitive. Jouve retranche encore nombre de poèmes dans l'édition qui paraît chez Gallimard en 1931, puis dans celle de 1964, bientôt rééditée, aux côtés de *Sueur de sang*, dans la collection « Poésie », avec l'ajout d'une préface de Jean Starobinski : *La traversée du désir*. Ce dernier y écrit : « *Les Noces* établissent l'ouverture de l'œuvre de Pierre Jean Jouve [...] à la destruction rageuse succède la nouvelle injonction d'écrire »¹⁴⁹. Il entend par-là que ce recueil entérine le reniement des écrits antérieurs tout en concrétisant la nécessité de recommencer une œuvre. Jouve fait sacrifice d'une parole afin d'en obtenir une autre, plus satisfaisante, car transformée par les puissances du désir et du langage. L'œuvre à venir doit dès lors s'inscrire à l'intérieur de cet espace ouvert par l'abandon des livres déjà rédigés. Elle doit, en quelque sorte, prendre leur place. Ainsi, le « sang » du sacrifice devient « l'encre » d'une esthétique nouvelle.

Du fait de son importance capitale pour la situation de Pierre Jean Jouve, la postface à *Noces*, celle ajoutée à l'édition de 1928, retiendra notre attention. Ce texte renie, de manière officielle, l'œuvre antérieure à 1925, Jouve y reviendra dans *En miroir*, en 1954, prétendant que « l'artiste qui a fait son œuvre a aussi le droit de la juger [...] ou de la détruire » (*EM.*, p. 29). Instituant, après coup, les seuils de sa *Vita nuova*, Jouve situe le nouveau départ de cette œuvre en 1924, date symbolique puisqu'elle fait référence à l'année précédant les grands changements de sa vie et de son œuvre, comme s'il plaisait à l'auteur de situer les balbutiements de son esthétique nouvelle dans un moment de latence et de transition¹⁵⁰. Cet acte est opérant sur le mode imaginaire : il s'agit de donner de la cohérence à une œuvre, de l'édifier comme un

¹⁴⁹ STAROBINSKI J., « La traversée du désir », dans *Noces* suivi de *Sueur de Sang*, *op cit.*, p. 7.

¹⁵⁰ L'année 1924, en effet, est peu remplie au regard de 1925 où Jouve publie un roman *Paulina 1880* et un recueil *Les mystérieuses noces*. L'année 1925 est également symbolique au niveau biographique : Jouve divorce d'Andrée Charpentier (en mai) et se marie avec Blanche Reverchon (en novembre).

bâtiment : « il faut avoir le courage de penser que l'on a construit, sa vie durant, une cathédrale » (*EM.*, p. 38). Cette ambition le situe dans la lignée de Baudelaire, qui avait placé *Les Fleurs du mal* sous le signe d'une « architecture secrète », comme il l'écrit à Vigny, en 1861 : « le seul éloge que je sollicite pour ce livre est qu'on reconnaisse qu'il n'est pas un pur album et qu'il a un commencement et une fin »¹⁵¹.

Pourtant, Daniel Leuwers a montré, dans *Jouve avant Jouve ou la naissance d'un poète*, qu'il fallait relativiser cette décision qui anime Jouve de marquer le début de son œuvre en 1924. Le critique s'interroge :

fallait-il que mon travail s'arrêtât à l'année 1924, terme officiel de la période reniée, ou devrait-il se poursuivre jusqu'au mois de février 1928 [...] ? Si j'ai opté pour la seconde solution, c'est afin que soient bien mises en lumière les années qui, conduisant à la décision de rupture, l'expliquent le mieux¹⁵².

La *Vita nuova* devient alors un processus, irréductible à un moment singulier que l'on peut *grosso modo* circonscrire entre 1921 (rencontre avec Blanche Reverchon) et 1928 (publication de *Noces*). Dans cette perspective, explique Leuwers, le reniement a été rendu nécessaire par une longue maturation, au sein de laquelle, œuvres reniées et œuvres officielles se situent dans un rapport de perméabilité¹⁵³. Pierre Jean Jouve se détourne alors lentement de l'art engagé de sa jeunesse – tour à tour social, unanimiste et pacifiste – pour fonder une esthétique nouvelle, dans la lignée du XIX^e siècle, tout en étant pétrie de mysticisme et de psychanalyse.

Cette postface, en plus de susciter une herméneutique de la rupture au sein des écrits de Pierre Jean Jouve, explique les raisons esthétiques qui le poussent à recommencer une œuvre, en la souhaitant fondées sur des forces spirituelles, animée par un souhait de transcendance. L'œuvre est transsubstantialisée parce que les figures et inspirations requises pour l'élaboration d'une poésie nouvelle ont été révélées à l'auteur. « Cet ouvrage » écrit Jouve, « porte l'épigraphe "vita nuova" parce qu'il témoigne d'une conversion à l'idée religieuse la plus inconnue, la plus haute et la plus humble et tremblante »¹⁵⁴. L'hermétisme de cette phrase est frappant, on ne peut en produire une explication entièrement satisfaisante. Les précisions apportées par Jouve, dans *En miroir*, permettent, néanmoins, d'insister sur la dimension

¹⁵¹ Lettre à Alfred de Vigny [1861], dans *Correspondance*, T. II, édition de PICHOS C., Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1973, p. 196.

¹⁵² LEUWERS D., *Jouve avant Jouve ou la naissance d'un poète*, *op cit.*, p. 11.

¹⁵³ *Ibid.*, pp.284-289.

¹⁵⁴ JOUVE P.J., *Noces*, Au Sans Pareil, Paris, 1928, p. 155.

métaphysique de ces propos. En 1954, en effet, l'auteur explique que ce qu'il nommait « conversion » en 1928 est plutôt « Révélation » d'une vérité à la fois présente (elle influence effectivement son œuvre) et inexplicable (on ne parvient pas à la caractériser rationnellement).

Jouve conçoit que son œuvre est une, harmonisée autour d'une série d'images structurantes dont le propre est de donner une cohésion à son esthétique : « révélation voulait dire que je voyais [...] le système d'images nécessaires ; mais que l'objet de cette vision étant inconscient, je ne pouvais m'en expliquer davantage » (*EM.*, p. 30). Or, c'est l'« idée religieuse » et métaphysique dont parle la postface de *Noces* qui unifie ce « système d'images ». En effet, le mot métaphysique, forgé à partir de la proposition grecque *méta* (au-delà) et du substantif *physis* (nature, principe de ce qui croit, de ce qui évolue), signifie ce qui est au-delà du sensible ; il connote, par conséquent, un mouvement d'élévation. Aussi opaque soit-elle, la dimension métaphysique de cette « idée » est rappelée par la formulation en structures superlatives (« la plus ... la plus...la plus... »). Sa réalité est, par ailleurs, signifiée au moyen d'un lexique des hauteurs, du mystère et de l'intangibilité mis en correspondance directe avec une perspective religieuse.

Si les « images » utilisées par Jouve se cristallisent autour d'une « idée » métaphysique et religieuse, elles proviennent néanmoins de sources éparses et variées au premier rang desquelles se trouvent les textes sacrés. En effet, les références à la Bible abondent dans l'œuvre de Pierre Jean Jouve (surtout le très sensualiste *Cantique des Cantiques* et les écrits visionnaires de Saint Jean de Patmos) qu'il transforme afin de les rendre conformes à son esthétique, constitutive d'un christianisme hétérodoxe servant l'écriture, d'après un certain consensus dans la critique jouvienne. Jérôme Thélot a cru voir dans cette transformation imaginaire le signe d'une « œuvre en somme louche [...] tournée autant vers la Beauté que vers la transcendance »¹⁵⁵ et Dorothee Catoen explique au sein de sa thèse que la lecture du « texte biblique marque l'émergence originelle de l'écriture comme chant sacré, sorte de prière tournée vers les sphères transcendantales »¹⁵⁶. Quant aux autres images de la « révélation », Jouve les rencontrera dans les grandes œuvres littéraires européennes, à l'instar

¹⁵⁵ THÉLOT J., « Jouve : la double fin de l'œuvre », dans *La poésie précaire*, PUF, coll. « Perspectives littéraires », Paris, 1997, p. 87.

¹⁵⁶ CATOËN D., *Enjeux littéraires de la transtextualité biblique et de la religion dans les discours romanesques de Pierre Jean Jouve*, thèse de doctorat présentée à l'Université d'Artois, Arras, 2009, p. 10.

de celle de Shakespeare dont il traduira les *Sonnets* entre 1935 et 1957¹⁵⁷ et de Dante, intertexte plusieurs fois cités *Paulina 1880*¹⁵⁸.

Comment, dès lors, ne pas faire le lien entre la description de cette « idée » et celle que l'on a traditionnellement fait, en esthétique, du sentiment ressenti devant un phénomène sublime ? Comme l'a constaté Baldine Saint-Girons, la révélation du Sublime fait surgir « une certaine forme de réalité qui nous met en cause en nous éblouissant et renouvelle le sentiment de notre présence au monde »¹⁵⁹. Dans la même optique, avec la révélation de cette « idée religieuse », le premier ouvrage de Jouve est contesté, avant d'être refondé de manière radicale. Ce renouvellement est effectif quand Jouve publie la postface à *Noces* en 1928. En dix ans à peine, l'auteur est parvenu à refonder son esthétique. Dorénavant, il ne sera plus question d'instaurer une dialectique de la rupture et de la continuité, comme c'était le cas dans l'ancienne vie. À présent, l'œuvre de Jouve est fondée sur un horizon, sur un idéal.

En appuyant son écriture sur cette « idée religieuse », Jouve détourne alors son œuvre de deux écueils : la fragmentation – celle des écrits antérieurs à 1925 – et le figement d'une poésie où les mouvements du désir seraient annihilés. Ce procédé, un contemporain, de Jouve, Gabriel Bounoure, l'avait déjà remarqué quand il écrit, en 1930, pour la *Nouvelle Revue Française* :

la pensée de P.J. Jouve s'est élevée à une unité indicible et pleine de contraires, où dans un apaisement semblable à une angoisse brillent des évaluations sans formule, des promesses suaves et cette vérité vivante où la poésie a toujours aspiré à trouver sa fin, son axe et son sommet¹⁶⁰.

La littérature de Jouve se fonde, dès lors, ultimement sur un imprésentable, sur un indicible dont le propre est d'instaurer une unité en devenir, jamais atteinte, mais dirigeant l'œuvre avec assurance.

¹⁵⁷ Sur les modalités éditoriales et intellectuelles de la traduction des *Sonnets* de Shakespeare par Jouve cfr. SCHWARTZ-GASTINE I., « Les sonnets de Shakespeare revus et corrigés par le XIX^e siècle français » sur Open Édition.org <https://journals.openedition.org/lisa/121?lang=en>, page consultée le 15 juin 2019.

¹⁵⁸ Notons la référence à *Hamlet* peut-être aussi au poème « Ophélie » d'Arthur Rimbaud : « Elle inanimée flottait comme Ophélie dans des eaux lointaines » (*P.*, p. 68) et à la *Divine comédie* « nous avons lu, lu et chanté la *Divina Commedia* » (*P.*, p. 44).

¹⁵⁹ SAINT-GIRONS B., *Fiat lux. Une philosophie du Sublime*, op cit., p.9.

¹⁶⁰ BOUNOURE G., « Noces. Le paradis perdu », repris dans *Pierre Jean Jouve, entre abîmes et sommets*, op cit., p. 28.

D. Vers *Paulina*, « Des déserts » (1925)

Un écho s'instaure d'emblée entre *Paulina 1880* et un long poème narratif repris dans *Noces* : « Des Déserts ». Leur rédaction est plus ou moins concomitante (entre 1924 et 1925), même si la genèse du roman semble commencer avant celle des poèmes¹⁶¹. Notre propos n'est pas d'essayer de savoir si « Des Déserts » prolonge *Paulina 1880*, ou inversement, mais de repérer et de mettre en évidence une analogie, d'identifier des points de convergence entre ces œuvres. On l'a vu, Jouve considère l'idée d'une unité de l'œuvre comme l'un des pivots essentiels de son esthétique nouvelle. Il n'est, en ce sens, pas étonnant de repérer des ponts entre différents ouvrages de sa production. Jouve est, par ailleurs, un lecteur assidu de Baudelaire dont les « Correspondances » deviennent un modèle d'harmonie et d'unité. À la suite du sonnet des *Fleurs du mal*, l'œuvre doit être conçue comme un vaste « temple » où les sensations (« parfums », « couleurs », « sons ») « se répondent »¹⁶².

Dans *Paulina 1880*, comme dans « Des déserts », le lecteur assiste à l'ouverture d'un « espace mystérieux » où l'apparition d'un autre ordre advient. Dans le roman, il s'agit de la suscitation d'un corps féminin au sein de cet espace fermé qu'est la chambre bleue ; dans le poème, il s'agit de l'apparition du divin à l'intérieur de « la cellule intérieure » du sujet lyrique. Les deux textes évoquent un « globe de verre » contenant des « choses indéfinissables » (*P.*, p. 12). Celui-ci est d'inspiration maeterlinckienne : il s'assimile à une « serre chaude », lieu analogique où les objets les plus hétéroclites sont mis en correspondance au moyen de ressemblances. Telle est la signification du poème « Serre chaude » dans *Serres chaudes*¹⁶³ où les « coupoles » d'une serre reflètent des choses singulières et bizarres : « une princesse » qui a faim, « un chasseur d'élan devenir infirmier », une « folle », etc. Cependant, ces choses sont inaccessibles à l'humain, les « portes de la Serre » sont à jamais closes. Dans cette perspective, la « Serre » possède une valeur iconique, elle laisse transparaître un inconnu qu'elle ne peut contenir en elle et rend saillant son caractère imprésentable.

¹⁶¹ Daniel Leuwers, à ce sujet, parle de « Des Déserts » comme d'une sorte de « prolongement poétique de *Paulina 1880* » cfr. *Jouve avant Jouve ou la naissance d'un poète*, op cit., p. 225.

¹⁶² BAUDELAIRE C., *Les Fleurs du mal*, op cit., p. 20.

¹⁶³ MAETERLINCK M., « Serre chaude », dans *Serres chaudes* repris, dans *Œuvres I. Le réveil de l'Âme*, édition établie et présentée par GORCEIX P., éditions complexes, Bruxelles, 1999, pp. 63-64.

De ce fait, « le globe de verre » métaphorise une analogie constitutive de l'œuvre d'art selon Jouve. « Des Déserts » comme *Paulina 1880* sont, à leurs manières, des « serres chaudes » : des lieux inaccessibles où se révèle l'imprésentable. Quand Paulina entre au couvent des Visitandines, où elle connaîtra des extases mystiques, des « portes se referm[ent] » sur elle, l'isolant du commun des mortels (*P.*, p. 145) ; elle se situe alors dans un « nouvel Espace » imprésentable, indicible en ce qu'il échappe aux pouvoirs du langage : « je sais à peine parler la langue de cet Espace » dit Paulina (*P.*, p. 182). Le globe, cette métaphore locale, signale un au-delà du sens au lecteur qui est par-là confronté à « l'effort impossible et pourtant sans cesse recommencé du langage pour dire ce qui n'est pas lui »¹⁶⁴. Pour cette raison, cet « Espace », lieu en perpétuel mouvement où se trouve le Divin, figure des images hétéroclites, à l'instar de « la montage rose de la musique » (*P.* p. 185) ou de ces « mille petites croix jaunes, bleues ou rouges » (*P.*, p. 189) qui fonctionnent comme autant de signes qu'il faut aller au-delà de ce que le langage peut signifier.

La rencontre avec Dieu, au sein du « globe », marque le sujet d'un stigmaté. Ainsi de Paulina qui transperce sa main et son pied au moyen d'un couteau, rappelant de la sorte les entailles du Christ sur la Croix. Ainsi aussi du sujet lyrique de « Des Déserts » qui se blesse en s'ouvrant à l'espace sacré : « j'ouvre la porte avec ma main vide// Un peu de sang blessé dans la paume » (*NSS*, p. 61). Cette blessure est ambiguë : elle concrétise une forme de sacrifice de soi qu'il faut replacer dans le contexte d'une présentation de l'imprésentable. Souhaiter « briser l'écran de verre » (*P.*, p. 149), selon le mot de Paulina, c'est souhaiter détruire la « Serre », rompre l'analogie et concrétiser l'irruption du Divin dans les affaires humaines. Dans « Des Déserts », cette brisure semble être réussie en ce que « la croix divine » (*NSS*, p. 62), phénomène intérieur à la « Serre », apparaît « au-dessus des avenues », dans les « grandes villes » (*NSS*, p. 62), lieux extérieurs à la « Serre ». Quant à *Paulina 1880*, l'étanchéité du verre y est sans cesse affirmée : « cet écran fait que je le vois, mais en aucun moment je ne le touche » (*P.*, p. 149).

En un sens, si cet « écran de verre » ne peut se rompre, c'est parce qu'il garantit le caractère imprésentable de ce qui est dans la « Serre ». Le verre opacifie ou plutôt il miroite, tel un miroir. On ne fait qu'entrapercevoir ce qui s'y trame à la manière de ces parois du « globe », de « Des Déserts », « peintes à la chaux » pour mieux garder le « secret » de ce qui y est contenu (*NSS*, p. 61). Au fond, l'homme est incapable de traverser les parois de la « Serre », le Divin

¹⁶⁴ TADIÉ J.Y., *op cit.*, p. 52.

quant à lui le peut, sous la forme d'un rayon. De cette manière, Paulina fait l'expérience du sacré (*P.*, p. 190). Phénomène lumineux, le rayon transperce l'opacité qui sépare l'humain et le divin et amène une porosité entre l'intérieur et l'extérieur du globe. Dans cette perspective doit être interprétée le « rayon noir qui accourt et tombe » sur Paulina, achevant de la décider de tuer son amant (*P.*, p. 232) et soulignant l'origine divine de ce geste. De cette manière, le pouvoir divin est suggéré sans être montré, il est présenté dans ce qu'il a de puissance et d'imprésentabilité ; c'est en cela qu'il est sublime.

En outre, pour reprendre une expression de Jouve lui-même, *Paulina 1880* « offre la succession et l'alternance de l'amour profane et l'amour sacré » (*EM.*, pp. 48-49). Cette alternance entre « sensualisme exacerbé » et « perspective religieuse » n'est pas l'apanage du roman jouvien. En effet, « Des Déserts » marque aussi une oscillation entre le corps, cette substance irrémédiablement marquée du sceau de la damnation éternelle, et l'âme, cette instance pure et sibylline, à l'horizon de laquelle se pressent le salut. Deux personnages se répondent dans le poème. Image profane, il y a, d'une part, cette femme qui n'a « jamais prié », celle qui offre son corps – « donne-lui mon sein mon ventre et ma jeunesse » – comme consolation à l'absence de Dieu (*NSS*, p. 62). Image sacrée, il y a, d'autre part, le sujet lyrique, en quête d'une perspective religieuse. Dans le roman, cette dualité est concentrée dans un seul personnage : Paulina, puisqu'elle écrit, dans son journal : « depuis mon enfance j'ai peur de moi parce que je suis double » (*P.*, p. 181).

Quand Paulina se sent coupable du péché de la chair, elle est « plus humble qu'une bête » (*P.*, p. 79) ; en face du cadavre de son amant, l'héroïne « accroupie, bestiale » n'est plus qu'un corps sans âme (*P.*, p. 236). À côté de cela, l'esprit est envisagé dans la lignée d'une eschatologie chrétienne : il semble avoir précellence de l'esprit sur le corps, seule instance à bénéficier du Salut. Celle-ci n'en demeure pas moins inqualifiable, énigmatique et indicible. En témoignent ces mots de Michele Cantarini :

ton âme, Paulina, ton âme est une enfant, elle reste une enfant sauvage et j'en ai peur [...] Elle n'est pas avec ton corps que je vois, pas avec toi qui me parles, elle ne s'approche pas de nous, elle rêve et les périls sont autour d'elle (*P.*, pp. 102-103).

La femme jouvienne, en plus d'être dotée d'un pouvoir de séduction lié à l'apparence de son corps, possède une énergie qui apeure, qui terrifie. À la manière de « l'inquiétante étrangeté

freudienne » (*unheimlich*), elle fascine tout autant qu'elle intimide¹⁶⁵. La femme, dans l'univers jouvien, est une réincarnation de la méduse. Son regard pétrifie quiconque s'aventure jusqu'à elle.

L'allusion à cette « femme plongeuse », dans « Des Déserts », fonctionne similairement (*NSS*, p. 66). Dans ce passage, il y a d'emblée opposition entre la Femme et le Poète au sein d'une sorte de bassin aquatique. Cette dernière a clairement l'initiative : elle est caractérisée par le mouvement « aériens des jambes » et est active, en témoignent les structures anaphoriques (« Elle » + verbe d'action) au regard desquelles, son interlocuteur, le Poète, est comme pétrifié. Méduse, cette présence féminine s'apparente aussi à une sirène, à un vampire ; c'est la succube, cependant, qui semble la caractériser au mieux. Démon de l'imaginaire chrétien, la succube prend l'apparence d'une jeune femme pour mieux duper les hommes et s'unir à eux pour les vider de leur force vitale. Si la Femme est dotée d'un pouvoir de vampirisation en ce qu'elle « suce », « embrasse » et « remue », elle n'intériorise pas la substance aspirée (les « précieux souvenirs »), mais la « crache » (*NSS*, p. 66). Nous sommes en présence d'une métaphore de l'écriture.

L'environnement aquatique où la femme « plonge » est, en fait, lieu de l'écriture symbolique, celui-ci est figuré au moyen d'un « torrent de bulles », « bleues » comme l'encre. La Femme plonge et s'en dégage comme la plume que l'on trempe et retire de l'encrier. Cette scène représente alors la rupture qu'entreprend Jouve aux alentours de 1925 et qu'il considère comme nécessaire à sa vie nouvelle. Elle fait table rase d'une inspiration ancienne (après cette opération, le poète « ne comprend plus sa poésie ») pour se fonder sur une idée religieuse « inconnue » et « haute », tel est le sens de ce vers « Jésus qui est le soleil des poètes » (*NSS*, pp. 66-67).

D'inspiration biblique, « Des déserts » oscille entre attraction vers l'unité et émiettement. Ces deux pôles sont révélés dans la cohérence du poème : le texte manifeste une vue d'ensemble qui se subdivise, cependant, en différentes scènes et dans la typographie : le texte est divisé en 24 strophes dont la moitié sont homogènes (unité de quatre vers). Les strophes restantes manifestent, quant à elle, des segments de phrases qui s'agglomèrent de façon

¹⁶⁵ Sigmund Freud avance deux sens pour « *Unheimlich* » que le français « inquiétante étrangeté » traduit bien : d'une part, il désigne ce qui rassure (« l'intimité » et « la familiarité du foyer »), d'autre part, il est dénoté le « secret tenu caché », phénomène qui angoisse. cfr. FREUD S., « L'inquiétante étrangeté », dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, coll. « Idées », Paris, 1971, pp. 163-210.

hétérogène faisant la part belle aux espaces blancs et aux retraits typographiques. Ces retraits sont essentiels pour le poète, ils lui permettent de sublimer sa parole en suscitant l'indicibilité. Les blancs typographiques et les silences suspendent le signifiant afin de décupler les pouvoirs de la signification. Chez Jouve, comme l'explique Béatrice Bonhomme dans *La quête intérieure* :

l'être est ce qui reste absent de toute écriture, il est cela même qui se trouve hors de saisie [...] Le blanc énonce l'effacement de ce qui a été saisi, le lieu où la signification fera défaut [...] Introduction d'une sorte de vide, d'absence dans le langage. C'est dans le blanc que gît l'essentiel¹⁶⁶.

À la fin de la section, le titre « Des Déserts » s'illustre : ce texte représente une expérience symbolique de retrait. Là, en effet, s'expérimente la régénération au désert, à la fois lieu de tentation et de purification, où le Christ se révèle vainqueur des démons¹⁶⁷. Dans cette perspective, le sujet lyrique du poème fait l'expérience d'un arrachement douloureux : il se détourne de la femme « grande et douce de taille » et « brûle » sa « nature », celle qui l'attachait à une ancienne vie (*NSS*, pp. 62-63). Cette destruction rageuse de soi se révélera féconde au terme d'un parcours cathartique : une esthétique nouvelle est fondée. La retraite au « Désert » permet au poète de se ressourcer avec l'essentiel, avec un langage plus pur, plus efficace pour dire ce qu'il y a d'indicible au sein du Monde. Le poète condense les images pour en extraire la substantifique moelle. Comme chez Francis Ponge, auteur dont le projet esthétique vise *le parti pris des choses*, c'est dans les plus petites réalités, dans les plus humbles que se rencontre l'essentiel : en témoignent les métonymies au niveau de la clause du poème : « Voir un univers dans un grain de sable//Et dans une fleur sauvage le ciel//Et dans la paume de votre main la Sacrée Infinité//Et dans une heure l'éternité » (*NSS*, p. 68).

¹⁶⁶ BONHOMME B., *La quête intérieure, op cit.*, pp. 148-149.

¹⁶⁷ Pour Benoit Conort, « "Des Déserts" renvoient à un paysage intermédiaire entre monde infernal et ville céleste. Mais non totalement. Ces déserts sont bien peu marqué par l'angoisse ou la dérélition [...] les motifs dominants sont ceux de l'éveil, de l'espoir, la joie, du blanc, de la glorification de Dieu, d'une "transparence" à l'image de toute la partie "Noces" ». Cfr. CONORT B., *Pierre Jean Jouve. Mourir en poésie*, Septentrion, coll. « Perspectives », s.l., 2002, p. 170.

CHAPITRE III. LES INTERTEXTUALITÉS

A. « Les alliés substantiels »

Quand on envisage les références de Pierre Jean Jouve, on pense d'abord à Charles Baudelaire, auteur à propos duquel le poète des *Noces* rédigea un ouvrage à mi-chemin entre essai critique et éloge funéraire d'un prédécesseur admiré : *Le Tombeau de Baudelaire*. L'auteur des *Fleurs du mal* souffle à Jouve le thème de la « passante », d'une « beauté fugitive » et mystérieuse qui échappe aux prises de l'entendement humain. Ce thème est repris de manière idiosyncrasique par Jouve, qui interprète l'œuvre de Baudelaire afin qu'elle soit conforme aux fondements de sa propre esthétique. Le culte du Beau devient celui de l'imprésentable : « le Beau selon Baudelaire », écrit Jouve dans son *Tombeau*, « apparaît comme une puissance tyrannique et indéfinie, à propos de laquelle il ne saurait cependant y avoir de discussion »¹⁶⁸. La Beauté est *in fine* indéfinissable ; elle n'en demeure pas moins l'idéal que doit viser le Poète. Celui-ci s'attache à verbaliser un absolu par le langage, c'est-à-dire au moyen de mises en relation singulières des mots¹⁶⁹.

On rejoint alors la théorie baudelairienne des deux éléments du Beau : « l'éternel », ce que le Beau est en soi, partout et toujours et « le transitoire », le Beau en tant que changeant au gré des modes et des goûts. Le problème est d'articuler la permanence et le changement, l'intelligible et le sensible sans toutefois passer par l'explication platonico-chrétienne qui prévaut à savoir d'une dévalorisation du corps. Sur cette question précise, nous nous appuyons sur l'interprétation de l'esthétique baudelairienne par Daniel Salvatore Schiffer afin d'analyser un point d'influence du poète des *Fleurs du mal* sur Pierre Jean Jouve. Schiffer explique que le problème de Baudelaire est de révoquer le dualisme platonicien au moyen de ce qu'il nomme la « sublimité du dandy » :

l'insondable Beauté ; le stade suprême du Sublime [...] une esthétique, contre tout dualisme, de l'âme et du corps ; Apollon et Dionysos, sans oublier Faust et

¹⁶⁸ JOUVE P.J., *Tombeau de Baudelaire*, Seuil, Paris, 1958, p. 30.

¹⁶⁹ Marcel Ruff, avec d'autres, parle au sujet du « Beau » baudelairien d'une tentative de synthèse entre le « Beau relatif » et le « Beau absolu » cfr. RUFF M.A., *Baudelaire*, Hattier, coll. « Connaissance des lettres », Paris, 1957, p. 159.

Méphistophélès, ni Dorian Gray et Lord Henry, réunis, tel un indissoluble couple, au sein d'un même être¹⁷⁰.

Les deux éléments du Beau baudelairien doivent moins s'entendre en termes d'opposition que de correspondance. À l'instar de Janus, dieu au double visage des Anciens ou plutôt de ces statues, qui présentaient d'un côté la figure d'Apollon et de l'autre celle de Dionysos, la Beauté selon Baudelaire réunit des valeurs dionysiaques (informe, excès, changement) et apolliniennes (forme, mesure, permanence) sans que l'une ne soit dépréciée en faveur de l'autre.

« L'éternel », face intelligible, est nécessaire à l'arrangement du « transitoire », face sensible ; « le transitoire » à la perception de « l'éternel ». Ces deux instances du Beau sont consubstantialisées chez Baudelaire. La Beauté est ainsi hybride : elle empiète, en un sens, sur la zone conceptuelle du Sublime dans la mesure où elle exalte tant la forme que l'informe, la limite que l'illimité. Jouve s'en souvient quand il écrit dans *En miroir* que l'inspiration est « un pouvoir occulte d'écouter et de recevoir, de saisir et d'accorder parfois des éléments inconciliables » (*EM.*, p. 38). L'union du rationnel et de l'irrationnel, du nécessaire et du contingent : ces ambivalences sont fondamentales puisqu'elles soutiennent toute l'œuvre de Pierre Jean Jouve, et a fortiori son premier roman. Paulina, être irrationnel, insaisissable et idéaliste s'unit à Michele, personnage davantage lourd et concret. Entre raison et passion, leur rencontre fait alors advenir un art d'une beauté nouvelle sous la plume de Michele Cantarini qui rédige des « œuvres étrangement passionnées par-delà toute *debolezza* morale ou idéaliste, qui placerait [...] l'ardeur, soit le jour net et cruel de l'esprit » (*P.*, p. 97) à l'image des romans de Jouve lui-même.

Réfutant les oppositions entre romantiques et parnassiens, Jouve, à la suite de Baudelaire, est partisan d'une esthétique de l'hybride qui situe l'œuvre dans une jonction entre une poétique du travail et une esthétique de la fureur ou de l'enthousiasme : « l'inspiration établit le joint entre le vouloir "faire juste ce que l'on s'est proposé de faire", et la dictée par des puissances célestes » (*EM.*, p. 38). Jouve trouve donc en Baudelaire un modèle de sublimité. Chez ces deux auteurs, on perçoit une quête de perfection formelle jumelée à une expérimentation du chaotique et du fragment, de ce qu'il y a de moins maîtrisable dans le sensible¹⁷¹. Écrire « l'ardeur » au moyen de « l'esprit » et rendre compte de « l'esprit » au moyen de « l'ardeur » ;

¹⁷⁰ SCHIFFER D. S., *Le dandysme, dernier éclat d'héroïsme*, PUF, Paris, 2010, p. 18.

¹⁷¹ Sur la question de la transformation de l'informe et du dégoût par Baudelaire pour faire œuvre de poésie cfr. VATANT F., « Le vivant, l'informe et le dégoût : Baudelaire, Flaubert et l'art de la (dé)composition », sur OpenEdition.org, <http://journals.openedition.org/flaubert/2436>, page consultée le 15 juin 2019.

formaliser le Sublime au moyen du Beau, sublimer le Beau au moyen du Sublime. Tel est, dans la lignée de Baudelaire, le projet de l'œuvre littéraire selon Jouve.

Ensuite, vient Mallarmé, poète qui familiarise Jouve, dès son adolescence, avec les thèmes de l'indicible et de l'absence : « Mallarmé [...] parce qu'il était obscur, parce qu'"il ne disait pas" et qu'il resplendissait, me causait un sentiment violent de désir et de crainte » (*EM.*, p. 19). L'auteur de *L'Après-midi d'un faune* apporte à Jouve l'idée d'un Verbe sacré pouvant signifier le tout au départ du manque, la vie au départ de la mort. Il forme l'un des soubassements de son esthétique du Sublime, façonnée par l'énonciation des limites de l'écriture. En effet, comme l'a démontré Béatrice Bonhomme, la poétique jouvienne s'édifie autour d'un Néant d'inspiration mallarméenne :

c'est sous le signe de la femme morte que l'œuvre poétique se déploie. L'écriture est la mise au tombeau. C'est la création d'une crypte où pourrait se conserver vivant ce qui est mort. Le poème [...] rend présente une femme, qui étant morte, n'existe plus, mais dont la vie a été ressuscitée et reconceptualisée en termes d'absence¹⁷².

L'essence de l'esthétique de Pierre Jean Jouve est contenue dans ces lignes : les œuvres du poète s'élaborent autour d'une béance, d'un manque originaire en soi insondable. À côté de cela, l'art, symbolisé par la femme, est construction d'une chapelle au-dessus du vide et « sa crypte » (ses fondements) communique avec les Enfers, elle marque une porosité avec la mort, au sein de la vie.

Ressusciter la mort au sein de la vie est un fantasme, mais Jouve assume consciemment que son écriture est fantasmée : « comme pour les romans [...] des figures réelles, avec un évènement érotique [...] se retrouvent derrière les poèmes ainsi que des fantômes – ou quelques ressuscitements en rapport » (*EM.* p. 100). Une réminiscence du mythe orphique est identifiée : il s'agit de perpétuer le souvenir d'une Eurydice au sein de la poésie. Écrire revient à élaborer des constructions imaginaires, des fictions capables de surmonter un évènement (personnel ou historique) angoissant et pétri de frustrations (la mort). Dans la lignée d'Orphée, l'écriture devient « relique », elle éternise le passage d'une mort en ne cessant pas, toutefois, de la considérer en termes d'absence. Elle fait le lien entre terre et ciel, sens et mystère, comme la poésie selon Mallarmé qui est :

¹⁷² BONHOMME B., « Le modèle mallarméen. Pierre Jean Jouve entre Éros et Thanatos », dans LEUWERS D. et al., *Europe* n°907-908, *op cit.*, pp. 58-59.

l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle¹⁷³.

Il est frappant de voir que les représentations de la « relique » opèrent de cette manière dans *Paulina 1880*. Elles rendent présente une absence sous une forme satisfaisante pour le sujet qui l'utilise. Paulina, au couvent des Visitandines, applique sur ses plaies la relique de Saint Vincent en vue de palier à l'absence douloureuse de Dieu ; ce procédé est thérapeutique, l'héroïne se sent mieux (*P.*, p. 160). De retour dans le siècle, cette relique aide, une fois encore, à tempérer un sentiment de terreur et d'absence, tandis que Paulina éprouve un sentiment de « solitude » qui la fait « frissonner » (*P.*, p. 204).

Certains personnages de Jouve sont en apparence des incroyants ou du moins sont-ils sceptiques à l'égard du dogme. À l'instar de Michele Cantarini qui assimile « le catholicisme » à « une religion de vieille femme » tout en se déclarant « tourné vers Dieu » (*P.*, p. 100), les protagonistes joviens, quant à eux, sont clairement des individus en quête de transcendance. En effet, juste avant d'entamer son noviciat, Paulina effectue : « un rite symbolique, elle embrassait sur le sol la trace des pas de Michele » (*P.*, p. 140). Cette trace est assimilée à un signe. Au travers du comte, objet de la face passionnelle de Paulina, le Divin daigne se manifester afin d'octroyer une signification aux objets du monde au rang desquels se trouve le péché. Or, à travers la signification du péché, attribut de l'humain, l'existence humaine est légitimée par une puissance divine. Par ce type de métaphore, le Jouve romancier assure « la tâche spirituelle » du poète, il « doue d'authenticité notre séjour » pour reprendre l'expression de Mallarmé. Seulement, si l'évocation de ce rite permet de manifester la présence de l'imprésentable dans le monde, il demeure mystérieux. Dans la mesure où elle s'apparente à l'évocation d'un sens fuyant, la signification de l'imprésentable n'est, à aucun moment, explicitée. Le Dieu jovien est absent, mais pas au sens de « la fleur dite » dans le poème mallarméen. Quand Mallarmé dit la « fleur absente de tout bouquet »¹⁷⁴, il insiste sur son caractère sémiotique ; quand Jouve occulte l'idée de Dieu au fond de son œuvre, il l'identifie à ce qui est au-delà du signe, dans cette zone où se tient le Sublime.

¹⁷³ MALLARMÉ S., Lettre à Léo d'Orfer du 27 juin 1884, dans *Correspondance complète (1862-1871)* suivi de *Lettres sur la poésie (1872-1898)*, édition de Bertrand Marchal, Gallimard, coll. « Folio classique », Paris, 1995, p. 572.

¹⁷⁴ MALLARMÉ S., « Crise de vers », dans *Divagations* [1897], p. 221, sur Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626855p/f3.image.r=Mallarm%C3%A9%20divagations>, page consultée le 8 juin 2019

On le voit, c'est à l'ombre de ces grands poètes, maintes fois célébrés et commentés, que Jouve se situe. *Nescience* et imprésentabilité, à eux deux, Baudelaire et Mallarmé forment les « grands astreignants » de Jouve, ses « alliés substantiels » : les artistes qui ont permis à son œuvre d'advenir¹⁷⁵. La lecture de ces auteurs a été capitale pour la formation de Pierre Jean Jouve en ce qu'elle a ouvert une perspective épiphanique, préliminaire à son processus d'écriture. Ce sont eux, véritablement, qui présidèrent à la vocation d'écrivain du jeune Jouve, orientant à jamais son œuvre du côté d'un imprésentable :

il est certain qu'alors, un voile se déchira. La Poésie m'apparut, la Poésie fut visible, [...] il y avait un pas à faire, une porte à ouvrir ou à fracturer. Pouvais-je l'ouvrir, moi si faible et si mal constitué ? Pourquoi pas moi – cependant. Pourquoi pas moi (*EM.*, p. 19) ?

B. Le modèle maeterlinckien

Nous venons de mettre en évidence l'importance de l'esthétique de Baudelaire et de Mallarmé pour la littérature de Pierre Jean Jouve. Un autre lien intertextuel doit être fait ; cette fois avec les œuvres du symboliste Maurice Maeterlinck et plus particulièrement de *Pelléas et Mélisande* (1893), pièce très connue du temps de Jouve, notamment par son adaptation en opéra que fit Claude Debussy en 1902¹⁷⁶. Nous postulons l'influence de cette œuvre sur Pierre Jean Jouve, auteur admiratif de Maeterlinck, notamment pour ses traductions des mystiques rhénans tels Ruysbroek l'Admirable. Le poète belge rejoint alors le panthéon des « alliés substantiels » jouvien, il serait même le premier modèle du jeune Jouve, prétendant que son premier poème est « une imitation de "Serres chaudes" » (*EM.*, p. 20). Le fait que plusieurs critiques, à l'instar de René Micha, ont remarqué le lien entre Jouve et Maeterlinck sans le creuser davantage, cependant, nous conforte dans notre hypothèse. Par exemple, Micha rappelle l'ancrage maeterlinckien des *Bandeaux d'or* : « [Jouve] s'installe à Paris (nous sommes en 1909). Il y apporte sa revue et la fera paraître pendant deux ans encore. On y reconnaît l'influence des derniers symbolistes : Verhaeren, Maeterlinck, Vielé-Griffin, Jammes, Ghil »¹⁷⁷. Si *Paulina*

¹⁷⁵ Ces formules sont forgées par René Char en vue de désigner les grands artistes (peintres ou poètes) qui ont fait advenir son œuvre, la nourrissant en substance. Cfr. CHAR R., *Recherche de la Base et du Sommet*, Gallimard, coll. « NRF », Paris, 1965.

¹⁷⁶ « J'avais apporté de ma province une petite revue "Les bandeaux d'or", et Claude Debussy m'avait écrit, sur une carte bleue de femme du monde, que ce titre à lui seul était un programme » (*EM.*, p. 22).

¹⁷⁷ MICHA R., *Pierre Jean Jouve, Série poète d'aujourd'hui n°48, op cit.*, p. 15.

1880 ne fait aucunement référence à *Pelléas et Mélisande*, certains thèmes et allusions permettent de constater une analogie entre les deux œuvres. Celle-ci opère peut-être, chez Jouve, dans un rapport d'innutrition.

Au demeurant, la lecture mallarméenne du *Pelléas et Mélisande* pourrait être transposée à *Paulina 1880*. Avec *Pelléas et Mélisande*, « il semble que soit jouée une variation supérieure sur l'admirable vieux mélodrame » écrit Mallarmé dans *Divagations*¹⁷⁸. La pièce de Maeterlinck manifeste, derrière un drame amoureux traditionnel, la révélation d'une « supériorité », d'un phénomène sublime évoqué, mais jamais montré. Il en va de même pour le roman jouvien qui reproduit le même mythe de l'amour funeste comme prétexte à la révélation d'un imprésentable. À travers l'histoire d'amour, un arrière-monde se manifeste, un lieu inaccessible dont on ne peut rien dire, mais qui possède une dimension transcendante. Telle est la signification de cette « mystérieuse région », secrète et pleine « d'énigmes » vers laquelle Paulina et Michele se sont lancés par leur amour, cette région est alors assimilée au lieu de « la Vie », de la vraie Vie (*P.*, p. 99).

Paulina 1880 manifeste un autre ordre d'abord préfiguré : « elle attendait quelque chose d'admirable [...] elle avait conscience d'être devenu un nouvel être depuis le bal des Lanciani. Une porte allait s'ouvrir » (*P.* p. 41). Il est ensuite rendu effectif par l'intrusion de Michele dans la chambre : « la porte s'ouvre. Lumière » (*P.*, p. 59). La révélation de cet autre ordre reste cependant mystérieuse. Seuls Michele et Paulina sont invités à en faire l'expérience ; le lecteur demeure en retrait puisque : « la porte du couloir se ferme » (*P.*, p. 60). Une métaphore de la porte s'ouvrant traduit en mots le pressentiment de l'indicible qui est obsédant dans *Paulina 1880*. Si la porte comme lieu symbolique de passage et d'initiation est une image récurrente en littérature¹⁷⁹, le traitement qu'en fait Jouve présente des affinités avec celui de Maeterlinck dans le prologue de *Pelléas et Mélisande*. Chez Jouve, comme chez Maeterlinck, l'ouverture de la porte est une épreuve essentielle. Là où des servantes intiment l'ordre d'ouvrir : « ouvrez la

¹⁷⁸ MALLARMÉ S., « Planches et feuillets », dans *Divagations* [1897], p. 221, sur Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626855p/f3.image.r=Mallarm%C3%A9%20divagations>, page consultée le 8 juin 2019.

¹⁷⁹ Ne serait-ce qu'entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, on compte un grand nombre d'œuvre qui traitent de la porte, à l'instar de *La porte étroite* d'André Gide [1909] ou des *Aventures d'Alice au pays des merveilles* [1865] de Lewis Carroll.

porte ! ouvrez la porte ! » malgré la réticence du portier « elle ne s'ouvrira pas »¹⁸⁰, il est demandé à Paulina de braver l'interdit du père afin que son amant puisse entrer.

Ensuite, les deux œuvres insistent sur le bruit que fait la clé permettant l'ouverture. Chez Maeterlinck, ce bruit produit un état de détresse : « voici les grandes clefs... Oh ! comme ils grincent, les verrous et les serrures... Aidez-moi ! aidez-moi ! ... »¹⁸¹. Chez Jouve, c'est plutôt un sentiment d'épouvante qui découle du bruit : « la clé pénètre dans la serrure. En tournant elle fait un épouvantable bruit » (*P.*, p. 59). La détresse, quant à elle, viendra plus tard, s'introduisant dans la psyché de l'héroïne une fois la porte entièrement ouverte : « on abuse de moi, au secours ! » (*P.*, p. 63).

L'ouverture de cette porte est, dans les deux cas, génératrice d'un malheur inhérent à la révélation d'un indicible. Dans la pièce, les servantes le suggèrent comme étant une immense saleté : « nous ne pourrons jamais nettoyer tout ceci » ; les eaux du déluge sont alors appelées pour tenter de l'éradiquer « oui, oui ; versez l'eau, versez toute l'eau du déluge ; vous n'en viendrez jamais à bout... »¹⁸². Dans le roman, Paulina pressent le danger qui découle de l'ouverture et se réfugie « dans l'angle le plus éloigné de la porte et du lit » (*P.*, p. 63). Ce qui se joue ici dépasse l'histoire d'amour, Paulina est amenée à décider de « toute une destinée » et à faire « la balance », à choisir de se mouvoir vers Michele ou plutôt vers Celui dont elle se demande si « elle sait même le nom », c'est-à-dire Dieu (*P.*, p. 63). Elle refusera finalement de choisir et ses deux amours se sublimeront un instant, réunis par le danger, par le risque.

Paulina utilise alors Michele dont « elle dit le nom » afin de verbaliser son trouble sous une forme condensée. Ce faisant, le roman continue de considérer cet « autre ordre » en tant qu'imprésentable. « Dire le nom », dans ce cas, ce n'est pas signifier l'indicible, mais utiliser les signifiants existants pour marquer la trace, pour symboliser une échappée hors du langage. Paraphrasant une communication de Aaron Prevots au colloque *Pierre Jean Jouve : dans l'atelier de l'écrivain*, nous avançons que le récit s'ouvre au « tremblement du dire » ; le texte assimile le langage à une absence qu'il s'agit de creuser ou plutôt de faire trembler, ce qui a pour conséquence de « montrer que le sens n'en finit pas »¹⁸³. « Tout est renversé. Le monde

¹⁸⁰ MAETERLINCK M., *Pelléas et Mélisande* [1898], Les Impressions nouvelles, coll. « Espace Nord », Bruxelles, 2012, p. 7.

¹⁸¹ *Idem.*

¹⁸² *Ibid.*, p. 8.

¹⁸³ PREVOTS A. « Pierre Jean Jouve et Bernard Vargaftig : tremblement et nudité du dire », dans le cadre du colloque : *Pierre Jean Jouve : dans l'atelier de l'écrivain*, Université d'Artois, Arras, le 22 mars 2019 à Arras.

tremble » dit Paulina au couvent des Visitandines (*P.*, p. 186). Ce renversement est pressenti dès le lendemain de sa première nuit d'amour où l'héroïne délire, la tête « enfouie dans l'oreiller » (*P.*, p. 65). Sa parole devient confuse : « comment avez-vous fait... pourquoi... vous avez osé... si vous m'aimiez... », tandis que son amant échoue à communiquer son émotion : « jamais je n'aurais pu vous dire ... vous déclarer mon sentiment, ma passion... » (*P.*, p. 65).

L'opacité du sens dans *Paulina 1880* se manifeste au moyen d'une dialectique du dire et du non-dire. C'est une leçon héritée de Maeterlinck, pour qui le silence est essentiel : « le silence est l'élément dans lequel se forment les grandes choses, pour qu'enfin elles puissent émerger, parfaites et majestueuses, à la lumière de la vie qu'elles vont dominer »¹⁸⁴. Il apparaît que le syntagme « les grandes choses » est une autre manière de dire le Sublime. L'étymologie du terme est par-là rappelée (*sublimis* signifiant « élevé »), ainsi que les « hauteurs du langage » dont parle Jouve dans *En miroir*. Le silence, en outre, est important puisque, rappelons-le, la connaissance du Sublime est une *nescience*. Le modèle maeterlinckien est utilisé par Jouve pour sublimer le dire en marquant la trace de ce qui échappe à la parole. Entre parole et silence, dit et non-dit : on retrouve chez Jouve, comme chez Maeterlinck, une même impression paradoxale. Celle d'un pressentiment linguistique de ce que les mots ne parviennent pas médiatiser sans perte.

CHAPITRE IV. UNE HYBRIDITÉ GÉNÉRIQUE

A. Le récit poétique

Nous souhaitons, à présent, aborder un texte théorique, permettant de saisir la manière dont poésie et récit interagissent dans *Paulina 1880 : Le Récit poétique*, essai du proustien Jean-Yves Tadié paru en 1978 qui a déjà fait l'objet d'un nombre important d'études et d'actualisations¹⁸⁵. Un premier phénomène à remarquer est que ce « système d'échos, de reprises, de contrastes » qui est l'équivalent, dans le récit poétique, des règles de la versification

¹⁸⁴ MAETERLINCK M., *Le Trésor des humbles* [1896], Les Impressions nouvelles, coll. « Espace Nord », Bruxelles, 2012, p.7.

¹⁸⁵ Notamment par Titaua Porcher qui, dans sa thèse intitulée : *Pour une typologie de la littérature du secret : Mystère et sens dans l'œuvre romanesque de Pierre Jean Jouve*, défendue à l'Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle en 2009, s'intéresse particulièrement à la question de la « déréalisation du récit » chez Pierre Jean Jouve, pp. 113-145.

(rimes, assonances) est perceptible dans *Paulina 1880*¹⁸⁶. Il est clair, en effet, que ce roman est assimilable à une arborescence où des jeux de rythmes, d'échos et de correspondances viennent animer le récit à la manière d'un poème. Dans *Paulina 1880* se multiplient les chapitres brefs au sein d'une rythmique intense et soutenue qui fonctionne analogiquement avec la succession d'images au gré des vers, phénomène dont les poèmes d'Apollinaire sont caractéristiques¹⁸⁷. À côté de cela, maintes figures de rhétorique animent le premier roman jouvien : par exemple des tournures antithétiques : « j'adore la lumière la nuit » (*P.*, p. 35), « je suis la déchue heureuse » (*P.*, 150) ; des structures répétitives : « Il m'a, Il m'a, Il m'a » (*P.*, p.192), etc. De même que le journal du Paulina à la Visitation s'apparente à une succession de poèmes en prose, ne serait-ce que du point de vue typographique. Les pages que rédige la jeune visitandine déconstruisent, en effet, l'espace qui le supporte et marquent un jeu avec certaines modalités de la rupture et du rythme, ce qui est, selon Michel Sandras, un facteur d'identification du poétique¹⁸⁸.

Ensuite, le récit poétique, bien qu'objet construit, situe le cœur de son architecture à l'intérieur d'un insaisissable. Il instaure parallèlement une dialectique entre déconstructions apparentes et cohésion interne dont la jonction est appelée le « point sublime » par Tadié qui reprend le mot d'André Breton dans *l'Amour fou*¹⁸⁹. Si le récit poétique est brisé, déconstruit, déstructuré en un certain nombre de fragments, ceux-ci bénéficient néanmoins d'une cohérence au niveau du texte global. Pareille structure est perceptible chez Jouve dont le roman manifeste une tension fondamentale entre continuité et ruptures, entre hyper-cohérence formelle et fragmentations, entre organisation apparente et déchirures latentes. À travers ces oppositions, la question philosophique de l'union de l'un et du multiple est actualisée. Seulement, le récit poétique ne s'accorde pas avec la théorie de la participation platonicienne selon laquelle les différentes manifestations sensibles d'une chose seraient unifiées dans la mesure où elles renverraient (participeraient) à une même Idée¹⁹⁰. Chez Jouve, les différents fragments ne sont

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 8.

¹⁸⁷ Les poèmes contenus dans *Alcool* offrent un flux cinétique, à l'instar de cette « succession d'images concentrées » dont parle Didier Alexandre dans *Apollinaire : « Alcool »*, PUF, coll. « Études littéraires », Paris, 1994.

¹⁸⁸ SANDRAS M., *Idées de la poésie, Idées de la prose*, Classique Garnier, coll. « Études littéraires des XX^e et XXI^e siècles n°51 », Paris, 2016, p. 7.

¹⁸⁹ TADIÉ J.Y., *op cit.*, p. 127.

¹⁹⁰ La théorie de la participation est illustrée, entre autres, dans le *Parménide*.

pas unifiés à l'aune d'un principe organisationnel, mais sont cousus ensemble au moyen d'un lien contradictoire.

Cette couture rappelle alors la pratique antique de la rhapsodie, poème récité par un rhapsode, lequel cousait ensemble différents textes en vue de former une œuvre dotée d'une cohérence globale. Le paradigme rhapsodique est sans nul doute constitué par *l'Iliade* et *l'Odyssée*, deux textes fondateurs de l'Occident à tel point que Raymond Queneau considère qu'un texte est soit *Iliade*, récit de guerre, de conflit, soit *Odyssée*, récit de voyage, d'initiation¹⁹¹. Le récit poétique est le plus souvent récit d'initiation. *Paulina 1880*, paradoxalement, se situe entre les deux. L'histoire, celle d'un personnage en proie à une lutte intérieure (la contradiction entre un puissant attrait sensualiste et un mysticisme castrateur), est doublée d'un itinéraire initiatique (parvenir à équilibrer cette contradiction en Dieu). En ce qui concerne ce deuxième versant, *Paulina 1880* répond au paradigme transcendant du récit poétique, « *orienté*, aimanté par une vérité qui n'est pas de ce monde »¹⁹².

S'il y a bien un itinéraire dans *Paulina 1880* qui oscille entre sensualisme et mysticisme, son terme n'est jamais présenté. Le récit débute avec la fougueuse jeunesse de Paulina, continue avec la projection de son amour dans différents êtres (un chevreau, Michele, son Dieu) et au sein de plusieurs espaces (Torano, Milan, Mantoue, Florence) avant de s'achever sur une négation du désir, dans les campagnes toscanes. La transcendance, en tant qu'objet de la quête initiatique, est latente à chaque arrêt de l'itinéraire, elle demeure pourtant inqualifiable, innommable et correspond à ce que Tadié appelle « un frisson poétique », élément opérant au niveau narratif (il « plisse [s]a trame »), mais dont la signification échappe au lecteur (« le symbolique y est momentané, non terminal »)¹⁹³. Paulina Pandolfini, jeune patricienne, cherche désespérément à approcher Dieu et à marquer un lien durable avec lui. Cela ne se produira pas : « sincère elle savait que l'on ne peut jamais s'unir à Dieu » (*P.*, p. 217).

Le récit poétique confronte son lecteur à un langage capricieux. Il introduit par-là l'énigme du sens inhérente à l'arbitraire du signe et réaffirme le caractère insaisissable des significations. Jean-Yves Tadié est, à ce sujet, catégorique : avec le récit poétique, « au moment de connaître sinon notre monde, du moins un monde imaginaire, le sens se fonde dans un

¹⁹¹ QUENEAU R., « Préface à *Bouvard et Pécuchet* » [1947], reprise dans *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, Paris, 1950, p. 6

¹⁹² TADIÉ J. Y., *op cit.*, p.67.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 67.

langage tyrannique [...] au moment de jouir de ce langage se repose l'énigme des significations »¹⁹⁴. Dans cette perspective, *Paulina 1880* est bien un récit poétique. Il problématise les catégories linguistiques pour proposer un sens fuyant, pour présenter une réalité qui déborde du cadre de la représentation. Paulina au couvent des Visitandines, se perd à plusieurs reprises dans sa quête du divin, insistant sur le caractère incompréhensible et nécessaire de son itinéraire : « me perdre était nécessaire. Aujourd'hui je suis au-delà » (*P.*, p. 184).

Chez Jouve, pour accéder au Sublime, il faut accepter la déprise, accepter de perdre tout repère en vue d'accéder à une réalité d'un autre ordre. Encore une fois, une analogie s'esquisse entre le Sublime jouvien et le fonctionnement des récits rassemblés par Jean-Yves Tadié sous l'étiquette « récit poétique ». Contrairement au roman réaliste (celui d'un Balzac) caractérisé par un souhait de rendre compte de l'intégralité du fonctionnement social, le roman poétique se perd à représenter l'insondable et tous les phénomènes qui échappent à une connaissance rationnelle du monde. Par ailleurs, les récits poétiques sont décrits par Tadié au travers d'un lexique de la perte « au lieu de faire entendre tous les bruits de la terre », ils explorent les secrets et la discrétion « d'un sentier à travers bois »¹⁹⁵. Comment ne pas voir un lien avec la pensée esthétique de Martin Heidegger qui conçoit l'art en tant que *Holzwege*, chemins qui ne mènent nulle part ? Les récits poétiques ne montrent pas l'imprésentable en tant qu'il est perçu par l'homme ; au contraire, ils le représentent en soi, dans son surgissement originaire.

Notre étude montre que *Paulina 1880* occupe une position médiane au sein de la production romanesque de Pierre Jean Jouve. En tant que premier roman de la *Vita nuova*, il annonce l'œuvre à venir; il demeure néanmoins intrinsèquement lié aux œuvres reniées qui l'annoncent (notamment *Toscanes*, *Voyage sentimental*). Dans cette perspective, *Paulina 1880* instaure une dialectique au sein de l'œuvre jouvienne. Le livre synthétise l'œuvre reniée en même temps qu'il inaugure une esthétique nouvelle, tout entière travaillée par l'énonciation d'un indicible, par la présentation d'un imprésentable. Celle-ci constitue alors une esthétique qui dépasse du cadre de *Paulina 1880* seul, puisqu'on le retrouve dans certains poèmes (« Des Déserts »), dans certains propos critiques de l'auteur (« la postface » à *Noces*, « la préface » à *Sueur de sang*) ainsi que dans le reste des romans de Pierre Jean Jouve. Au départ de

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.12.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 11.

prédécesseurs adulés (Baudelaire, Mallarmé, Maeterlinck) tout autant que par le biais d'un regard sur ses contemporains, un imaginaire du Sublime est tissé dans l'œuvre de Jouve.

CHAPITRE V. UNE MISE EN ŒUVRE DE L'IMPRÉSENTABLE

« Une force invisible me ramenait à penser à elle comme force secrète, admirable, dionysiaque ».

Jouve P.J., « Dans les années profondes », 1935¹⁹⁶.

A. La faille dans le langage

Depuis longtemps, la critique reconnaît l'œuvre de Pierre Jean Jouve en tant qu'écriture de l'indicible. Cette lecture est d'ailleurs souvent évoquée au sujet de son premier roman : *Paulina 1880*. En effet, dans les années 1940, René Micha dit déjà du roman qu'il contient « un vrai sens » visible « tantôt du dehors, tantôt du dedans. *Le raconter* » dit-il c'est alors « *dépouiller toujours une part de la signification* »¹⁹⁷. Plus tard, Béatrice Bonhomme dit de l'écriture du romancier qu'elle est à la fois « offerte et indéchiffrable », ce qui l'approche du sacré et surtout d'une figure féminine comme objet de représentation « toujours déjà perdu » ; l'écriture devenant comme « ce meurtre qui crée l'absence »¹⁹⁸. Jouve lui-même, dans *En miroir*, prétend que « le secret est intime à l'œuvre, car il n'y a pas une œuvre d'une quelconque importance qui veuille vraiment livrer son fond, et expliquer son but avec son origine » (*EM.*, p. 10). Lauriane Sable, enfin, démontre que « le secret était partout présent dans *Paulina 1880* : il imprègne tout, il envahit l'espace [...] il rayonne à travers l'héroïne » avant d'élever ce secret au rang d'indicible, car « ce n'est pas le rôle du critique de chercher à lever ce secret [...] dire le secret revient à le condamner, à la détruire, à œuvrer contre le roman »¹⁹⁹.

¹⁹⁶ JOUVE P.J., « Dans les années profondes », *op cit.*, p. 215.

¹⁹⁷ MICHA R., *L'œuvre de Pierre Jean Jouve*, *op cit.*, p. 10.

¹⁹⁸ BONHOMME B., *Jeux de la psychanalyse. Initiation, images de la femme dans l'écriture jouvienne*, Lettres Modernes Minard, coll. « Archives des Lettres modernes », Paris, 1994, pp. 6-7.

¹⁹⁹ SABLE L., *Pierre Jean Jouve, une poétique du secret. Étude de Paulina 1880*, L'Harmattan, coll. « Structures et pouvoirs de l'imaginaire », Paris, 2008, p. 106.

Nous conformant à l'avertissement de Lauriane Sable, nous n'avons pas pour ambition de lever le secret du roman, mais d'analyser un imaginaire de l'imprésentable, mis en œuvre par Jouve dans son premier roman, au moyen de stratégies diverses. Nous souhaitons ainsi nous insérer au sein de la critique en considérant l'écriture jouvienne comme émanant d'un souhait de signifier l'indicible sans pour autant en épuiser le sens. Si l'on en croit Audrey Large, le pari jouvien « de ne pas livrer le fond de l'œuvre » est réussi puisque « quelque chose d'inexplicable se produit à la lecture des romans joviens »²⁰⁰. L'inexplicable jouvien est dispensateur d'un savoir sur le monde tenant, selon Jean-Yves Masson, à l'analogie qu'il existe chez le poète entre mot et verbe divin :

le mot malgré tout, parce qu'il est porteur de sens, parce qu'il peut désigner l'essence, l'idée, recèle un mystère plus élevé qu'un art qui demeure en deçà d'une signification clairement assignable. Le souvenir d'Hugo, de celui pour qui le mot c'est le verbe, et le verbe c'est Dieu, n'est pas loin²⁰¹.

Il faut donc concevoir l'esthétique jouvienne sur fond d'un clair-obscur. Tout se passe comme si l'œuvre se développait au milieu d'un fond noir sur lequel vient buter la flamme d'une chandelle, pour reprendre une image chère à Gaston Bachelard. L'œuvre de Jouve illustre l'indicible au moyen d'un halo, d'une auréole illuminant une partie du secret, mais n'éclairant pas la totalité du mystère. Martin Heidegger et ses *Chemins qui ne mènent nulle part* résonnent ici puisqu'il s'agit de considérer l'art comme une « éclaircie de l'être », comme une révélation ontologique²⁰². Si l'art véritable participe au dévoilement de l'essence de la vérité, s'il est dévoilement des secrets du monde, il est soumis à « une perpétuelle réserve », celle-là même qui « court à travers l'éclaircie sous la double forme du refus et de la dissimulation »²⁰³.

En ce qu'il permet de découvrir les secrets du monde sur un mode mystérieux, l'art produit un savoir essentiel, mais paradoxal. Nous sommes, en apparence du moins, confrontés à un écueil. Analyser *Paulina 1880*, œuvre dans laquelle la critique jouvienne a cru lire une manifestation de l'indicible, au prisme du Sublime n'est-il pas problématique au sens où nous avons vu, avec Lyotard, que le Sublime contemporain est la présentation « qu'il y a de

²⁰⁰ LARGE A., « Représentation de l'héroïne. *Paulina 1880*. Aventures de Catherine Crachats », dans LEUWERS D. et al., *Europe* n°907-908, *op cit.*, p. 88.

²⁰¹ MASSON J.-Y., *op cit.*, page consultée le 5 mars 2019.

²⁰² HEIDEGGER M., « L'origine de l'œuvre d'art », *op cit.*, p. 59.

²⁰³ *Idem.*

l'imprésentable »²⁰⁴? Là où l'indicible ne peut être dit, verbalisé au moyen des mots ; l'imprésentable ne peut être représenté au moyen d'images nettes et précises. Le premier est un signifié qui ne parvient pas à être concrétisé par un signifiant, le second est une réalité qui échappe aux explications de la sémiologie. Le signe ne rend pas compte de l'imprésentable, puisqu'il est précisément ce qui échappe à la représentation d'un objet au moyen d'un mot. À partir de là, une appréhension commune des deux phénomènes est possible, ils connotent dans les deux cas, une exploration des limites du langage. Seulement, l'imprésentable est un problème linguistique plus aigu, qui défait davantage le *logos*. Une analyse plus fine, en effet, nous permet de mettre en évidence un rapport de contiguïté : l'indicible (défaut dans la parole) renvoie de manière métonymique à l'imprésentable (défaut dans le langage). Présenter l'indicible, c'est présenter un surplus du signifiant sur le signifié. Présenter l'imprésentable, au contraire, c'est présenter l'envers des signes, ce qui déborde de la représentation et qui fait éclater la « sémiotique de l'enfermement », selon les mots de Barthes²⁰⁵.

B. Formes de l'incanalizable

Une première image du Sublime que nous percevons dans *Paulina 1880* est cette « force », cette « puissance », « cette énergie, qui met à mal la forme » dont parle Céline Sangouard-Berdeaux dans *Au plus haut point*²⁰⁶. De la sorte, le Sublime est un motif qui opère, au sein de la littérature jouvienne, sur le mode d'une tension, d'un paradoxe. Il réside dans une défragmentation de la forme inhérente au dévoilement d'une force justement indévoilable, à la présentation d'un imprésentable, au fait de dire l'indicible. Il est primordial de comprendre que la forme, ici évoquée, n'est pas seulement « le discours » sinon l'actualisation du médium linguistique, la structure des phrases et les mots choisis pour l'exprimer. Le Sublime est aussi ce qui ébranle la faculté représentative de l'humain, ce qui déconstruit les représentations, les figures symboliques permettant de signifier une chose absente, de la suggérer au moyen du langage.

²⁰⁴ LYOTARD J.F., « Le sublime et l'avant-garde », *op cit.*, p. 112.

²⁰⁵ BARTHES R., *Le plaisir du texte*, Seuil, coll. «Point-essais », Paris, 1973, p. 90.

²⁰⁶ SANGOUARD-BERDEAUX, *op cit.*, p. 16.

1. Dans le sillage de Sainte Thérèse d'Avila

Comme l'explique Vincent Jouve, le paratexte programme la réception de l'œuvre : « [il] est le lieu où se noue explicitement le *contrat de lecture* [...] en donnant des indications sur la nature du livre, [il] aide le lecteur à se placer dans le personnage adéquat »²⁰⁷. Ce « personnage adéquat » est, en quelque sorte, un lecteur implicite, un lecteur modèle prévu par le texte et susceptible d'actualiser le sens de manière optimale, de recevoir le livre de la meilleure manière qui soit²⁰⁸. Le rôle du paratexte est de rendre saillant ce que l'œuvre porte en elle d'essentiel, afin qu'un lecteur soit modelé avant même que le texte ne s'inaugure. La teneur globale de *Paulina 1880* est, en effet, présente dès le paratexte. La réception du premier roman jouvien se place sous le signe d'une image sublime : celle d'une force incanalizable accessible dans l'acte de réception et perceptible dès l'orée du texte.

« L'amour est dur et inflexible comme l'enfer » (*P.*, p. 5). Ces mots, attribués à Sainte Thérèse d'Avila (1515-1582), constituent l'épigraphe de *Paulina 1880*. Il est intéressant d'étudier la provenance de cette citation, car elle est le fruit d'une intertextualité complexe. À l'origine, en effet, cette citation est une référence biblique issue du *Cantique des Cantiques*, texte qui possède une forte dimension profane et où se mélangent contemplation de Dieu et sensualité, thématiques facilement assimilables par l'imaginaire jouvien pétri d'érotisme et de mysticisme²⁰⁹. Néanmoins, ce n'est pas directement à ce texte que Jouve se réfère, mais aux écrits de Sainte Thérèse d'Avila, religieuse espagnole du XVI^e siècle, réformatrice du Carmel et auteur mystique dont la langue et les écrits jouissent d'un large prestige (elle est, par exemple, une autorité de langue de *la Real Academia Española*). Plus précisément, ces mots proviennent des *Méditations après la communion*, recueil d'exercices spirituels qui traite d'un mariage mystique avec le divin et où d'Avila paraphrase le *Cantique*.

Néanmoins, si Jouve se réfère à la sainte espagnole, il tronque son discours, ne gardant que l'essentiel. Rétablir l'épigraphe jouvienne dans son contexte permet alors une interprétation plus fine :

²⁰⁷ JOUVE V., *La poésie du roman*, Cedes, coll. « Campus Lettres », Paris, 1997, p. 12.

²⁰⁸ Pour ce qui du « lecteur modèle » cfr. Les travaux de Umberto Eco, notamment *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la communauté interprétative des textes*, Le livre de Poche, coll. « Biblio essai », Paris, 1989.

²⁰⁹ « Fort comme la Mort est Amour ; inflexible comme Enfer est Jalousie » cfr. « Cantique des Cantiques » (7,6), dans *La Bible, op cit.*, p. 1013.

Heureux ceux qui se trouvent si fortement attachés à vous par les chaînes de vos bienfaits et de vos miséricordes, mon Dieu, qu'il n'est pas en leur pouvoir de les rompre. L'amour est fort comme la mort, il est dur et inflexible comme l'enfer [...] Mais hélas ! mon Dieu, nous sommes toujours en péril durant cette vie mortelle et tant qu'elle dure on peut toujours perdre l'éternel²¹⁰.

Une force incanalizable est subtilement tissée dans ce passage. Celle-ci métaphorise un lien immanent à la divinité sur lequel l'homme n'a pas de prise et qui instaure un double mouvement : ce lien est d'abord vécu comme un bienfait avant d'être ressenti comme une profonde déchirure. D'une part, cette force consacre l'union avec Dieu ; d'autre part, elle entérine un sentiment de dérédiction. Par rétroaction, l'union avec Dieu est assimilée à un fantasme, à un simulacre ; c'est la séparation qui l'emporte.

En ce sens, concevoir ce balancier de l'union vers la séparation comme une manifestation du Sublime est possible. Baldine Saint-Girons rappelle à ce sujet qu'il est un affect succinct, instantané, qu'il est impossible d'éterniser. « Comment retenir le Sublime ? » écrit-elle « il désarçonne l'imagination et l'intelligence par l'acuité douloureuse d'un plaisir trop fugace, inimaginable et impensable »²¹¹. Là où le mariage mystique de Sainte Thérèse avec le Christ est momentanée, le sentiment du Sublime est perceptible dans l'instant et ne peut être éternisé. Cette logique prévaut avec *Paulina 1880* où l'héroïne, au couvent des Visitandines, ne parvient pas à retenir Dieu en elle, devenant ainsi tant un avatar du Sublime qu'une émule de Sainte Thérèse, en témoigne sa confession à Michele, énoncée par le narrateur : « Lui [Michele] apprenait qu'elle avait été touchée un instant par la grâce de Dieu, qu'elle avait vu Dieu, et maintenant se trouvait dans cet état où il la voyait » (P., p. 221).

Paulina 1880 représente une visitation, son personnage est une visitandine. Par définition, la visite est momentanée. Elle instaure une dialectique entre l'aller et le retour, la venue et le départ. Métaphoriquement, cette visite du divin consacre un mouvement de rupture (les portes du divin se ferment pour Paulina) et de continuité (cette visite de Dieu la consubstantialise, elle en garde une trace). La présence du divin, aussi momentanée et fugace soit-elle, est une force incanalizable, elle s'immisce partout, les personnages ne peuvent pas l'abroger tout à fait. Paulina, après ses expériences mystiques, change de statut ontologique. Elle est « celle qui a vu

²¹⁰ Sainte Thérèse d'Avila, *Méditations après la communion et pensées sur l'amour de Dieu*, traduction d'Arnauld d'Andilly [1670], textes présentés et annotés par Mercedes Allendesalazar, Million, Grenoble, 2001, p. 103.

²¹¹ SAINT-GIRONS B., *Fiat Lux. Une philosophie du Sublime, op cit.*, p. 10.

le maître » (*P.*, p. 226), elle devient un guide pour Michele, une sorte de Béatrice dont la mission est d'accompagner le poète (Michele est écrivain) vers son salut.

Dans cette perspective, un rapport spéculaire est érigé entre amour et mort, deux forces imprésentables. La mort n'est pas représentable en ce que l'homme meurt seul, emportant avec lui l'énigme du trépas ; l'amoureux ne peut exprimer le trouble qui l'habite. D'une part, la mort de Mario Giuseppe Pandolfini est assimilée à un « choc », à un « fait inintelligible » et « insensible » (*P.*, p. 107), celle de Michele à un « langage » incompréhensible (*P.*, p. 238). D'autre part, l'amour de Paulina s'entend à l'aune de l'inexplicable : c'est un « trouble » (*P.*, p. 26), un « vertige » (*P.*, p. 71) ou encore une « fureur » (*P.*, p. 109), autrement dit un état dionysiaque à mi-chemin entre « folie » et « violence », entre « délire » et « colère »²¹². Ce dernier état, précisément, est instauré par la prose mystique de Thérèse d'Avila, lieu d'une violence langagière où abondent les chiasmes, les oxymores et les antithèses. La sainte, à plusieurs reprises, relate ses extases sur un mode guerrier et brutal. Nous assistons au développement d'une esthétique du transperçement aussi nommée transverbération où le divin se révèle à elle en lui transperçant le cœur d'un dard :

cet ange avait en la main un dard qui était d'or dont la pointe était fort large, et qui me paraissait avoir à l'extrémité un peu de feu ; il me semble qu'il l'enfonça diverses fois dans mon cœur, et que, toutes les fois qu'il l'en retirait, il m'arrachait les entrailles, et me laissait toute brulante d'un si grand amour de Dieu, que la violence de ce feu me faisait jeter des cris, mais des cris mêlés d'une si grande joie, que je ne pouvais désirer d'être délivrée d'une douleur si agréable²¹³.

On retrouve à l'intérieur de cet extrait nombre de symboles de la poétique jouvienne tels que le « feu » ou les objets contondants : un « couteau », une « pointe ». Plus significativement encore, les extases de Paulina sont d'une pareille dimension. Au chapitre 26, la jeune fille implore le Christ de lui apparaitre et de la blesser : « Ah, si Tu pouvais, un jour, Te retirer de moi après m'avoir blessée ! » (*P.*, p. 26) s'énonce-t-elle avant d'éprouver un plaisir paradoxal, similaire à celui décrit par la carmélite, à mi-chemin entre érotisme et mysticisme.

²¹² Le terme « fureur », écrit Michel Foucault, « fait allusion à toutes les formes de violence qui échappent à la définition rigoureuse du crime, et à son assignation juridique : ce qu'il vise, c'est une sorte de région indifférenciée du désordre [...] Enfermer quelqu'un en disant de lui que c'est un « furieux » [...] c'est là un des pouvoirs que la raison classique s'est donné à elle-même, dans l'expérience qu'elle a fait de la déraison ». Cfr. FOUCAULT M., *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, coll. «Tel », Paris, 1972, p. 125.

²¹³ Sainte Thérèse d'Avila, *Vie de sainte Thérèse écrite par elle-même* [1588], édition française de 1847, p. 163, sur Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6227768d/f167.item.r=dard>, page consultée le 3 juin 2019.

Ensuite, Paulina, alors qu'elle est novice à Mantoue, éprouve un besoin de se mutiler au nom de Dieu : avec un clou, avec un couteau, afin de souffrir à l'image du christ. Certains propos du narrateur laissent entendre que ces pratiques sont idiosyncrasiques. En se blessant, en maculant son corps de stigmates : « Sœur Blandine attendait de trouver l'illumination de la Grâce par ses propres moyens » (*P.*, p. 165). Au niveau métaphorique, assimiler ce souhait de blessure à une tentative de rendre compte du Sublime est pertinent. Les marques, les stigmates sont comme autant de signatures de l'imprésentable, comme autant de preuves de son passage effectif. Il s'agit de se blesser pour retenir dans la violence et la souffrance un peu de cette fureur délicate et douloureuse inhérente au mariage avec Dieu.

De la rencontre avec le divin advient une scission, il en résulte un signe brisé en deux. Une partie revient à l'humain (la blessure, les stigmates, traces de la rencontre), une autre est en Dieu et demeure, en cela, indicible. L'humain est alors contraint à l'incomplétude : il n'est pas en possession d'un signifiant et d'un signifié, mais d'une trace, de l'empreinte d'une lettre. Il n'a pas accès à la représentation, mais à son ombre : une position inconfortable qui pousse le sujet à se rapprocher de la transcendance en vue d'obtenir un signe complet, une représentation efficace. Dans cette logique, Paulina entend envenimer sa blessure, trace de l'union avec Dieu, pour établir une contiguïté avec Lui. Ce faisant, elle creuse l'abîme qui se situe entre les deux parties du symbole et essaie de susciter la présence d'un imprésentable au départ d'un stigmaté investi d'une dimension symbolique. Étant donné que cela ne fonctionne pas, la novice monnaie son accès à Dieu. Tel est le sens de ces métaphores fiduciaires fréquentes dans le journal de Paulina : « comme la monnaie permet d'acheter une chose, achète avec le sang de ton péché ton salut. Le signe entre nous est fait » (*P.*, p. 163).

2. L'exergue comme commentaire du texte

Il revient à Gérard Genette, dans *Seuils*, de s'interroger sur les fonctions de l'épigraphe. Son point de départ est qu'aucune de ces fonctions « n'est explicite, puisqu'une épigraphe est toujours un geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur »²¹⁴. Selon lui, penser l'épigraphe, c'est rechercher les modalités qui permettent au lecteur d'orienter sa lecture en fonction de spécificités sémantiques²¹⁵. Dans cette perspective, il faut concevoir que

²¹⁴ GENETTE G., *Seuils*, Seuil, coll. « points-essai », Paris, 1982, pp. 156.

²¹⁵ *Ibid.*, pp. 156-160.

l'épigraphe justifie ou modifie le titre en éclaircissant son sens, opérant par-là une sorte d'accentuation (ou de nuance). Ensuite, l'épigraphe permet de commenter le texte, de souligner sa signification et d'y orchestrer un jeu d'échos et de relances. Notons toutefois que cela demande une lourde charge herméneutique au lecteur : Genette donne l'exemple des citations latines, lesquelles si elles peuvent insister sur une dimension du texte, demandent, au premier chef, une connaissance de cette langue. Enfin, les dernières fonctions concernent le positionnement institutionnel de l'écrivain : « épigrapher » revient à marquer la présence de l'auteur au seuil de son œuvre. L'épigraphe désigne par-là un lieu de revendication intellectuelle, un moyen de s'insérer dans une filiation prestigieuse.

On l'a vu, une phrase de Sainte Thérèse d'Avila inaugure *Paulina 1880* en y introduisant un aiguillon : l'évocation d'une force indomptable et inébranlable. De ce fait, l'exergue est un commentaire dont la fonction est de rendre saillants l'amour et l'enfer, thèmes du roman, qui s'assemblent sous le signe d'une essence commune : cette force irrévocable et innommable, cette puissance que l'on ne peut restreindre ou briser. Il faut, à ce stade, préciser l'acception particulière que ces termes prennent au sein de l'esthétique de Pierre Jean Jouve. D'abord, il n'y a d'amour que dans le cadre d'une action, d'un processus. Ce dernier s'assimile alors aux mouvements du désir. Comme il l'écrit dans *En miroir* : « toute vision véridique et toute expérience vécue de l'action amoureuse montrent le même film : puissance originale, élan transfigurateur, l'univers changé de fond en comble » (*EM.*, p. 99). À côté de cela, l'enfer signifie la mort ; elle aussi doit s'entendre à l'aune d'un processus, mais qui, cette fois, endigue, fixe, limite. « La mort », explique Jouve, est une image du « "sens de la fin". C'est par sa spéculation sur la mort que l'esprit de désir inlassable se fixe, se sent, s'isole de lui-même et de son flot inséparable » (*EM.*, p. 94).

En ce sens, quand Jouve énonce : « l'amour et dur est inflexible comme l'enfer », il entend mettre en évidence le fait que tous deux sont des mouvements indéviants. Faisant écho aux théories de Freud, marquées par l'opposition entre les pulsions de vie (*Éros*) – tendances à affirmer le mouvement, à autoconserver la vie – et les pulsions de mort (*Thanatos*) – tendances à éradiquer le mouvement, à détruire la vie ; cette phrase trouve plusieurs points de relance²¹⁶. En extase devant la peinture de Sainte-Catherine du Sodoma (1477-1549), l'héroïne s'exclame : « Catherine heureuse est morte. Son visage a perdu la vie ! elle est morte, elle est

²¹⁶ Cfr. L'ouvrage déjà cité : FREUD S., « Au-delà du principe du plaisir » [1920], dans *Essais de psychanalyse*, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », Paris, 1963.

morte, aimer c'est mourir » (*P.*, p. 26). Par ces mots, l'héroïne réactualise l'épigraphe en la précisant : « l'Enfer » est à entendre au sens de mort ; l'amour, au contraire, symbolise la vie. Vie et mort prennent alors part à un mouvement inflexible et incanalizable qui les assemble mystérieusement.

Notons toutefois qu'il est possible de mettre en correspondance cette image de Sainte Catherine et la fameuse sculpture du Bernin (1598-1680), où est représentée Sainte Thérèse d'Avila lors d'une de ses expériences de transverbération²¹⁷. Ces deux œuvres sont qualifiées d'*Extase*, terme, qui par son ambiguïté, est à même de qualifier une figure hybride où le mysticisme, expérience de l'ineffable, est vécu sur un mode érotique. Dans les deux cas, il s'agit d'une jouissance en face d'un objet inconnu. Comme l'explique Lacan dans l'un de ces séminaires : la Sainte Thérèse du Bernin « jouit, ça ne fait pas de doute ! » seulement l'objet de la jouissance est inconnaissable, tel est « le témoignage essentiel de la mystique c'est justement de dire ça : qu'ils l'éprouvent, mais qu'ils n'en savent rien »²¹⁸. Paulina vit une expérience de ce type à l'intérieur des églises toscanes où elle est affectée par « une étrange chaleur [qui] montait de son corps à sa pensée » (*P.*, p. 26), sans que l'objet de la jouissance ne puisse être caractérisé par les concepts.

Les confessions de Paulina au père Bubbo relancent aussi l'épigraphe. Quand le prêtre énonce que « la passion la plus forte, le désir de la chair le plus impatient peuvent être détournés par la contemplation de la figure sainte » (*P.*, p. 92), Paulina répond toujours que « cela est impossible » (*P.*, p. 93), marquant par-là que son sentiment est inflexible. Il en va de même pour l'ordre divin, lequel commande à l'héroïne de tuer son amant dans un mouvement décidé et inaltérable. Le meurtre se présente comme une conséquence logique de cette force au sens où rien n'est en mesure de l'arrêter. En témoigne l'assurance avec laquelle l'héroïne se saisit du revolver :

avec une sûreté complète de mouvement, car tout cela est, depuis longtemps, décidé et réfléchi, elle passe entre les meubles sans en heurter un seul, elle glisse, elle parvient à sa coiffeuse [...] le tiroir est ouvert. Elle trouve ce qu'elle y a mis avant de se coucher (*P.*, p. 232).

Une puissance inconnue ordonne à Paulina de tuer son amant : l'ordre est écrit. Or l'écriture connote la permanence. Un lien doit être fait avec le *pharmakon*, concept que Jacques Derrida

²¹⁷ Cette œuvre est visible dans l'église *Santa Maria della Vittoria* à Rome.

²¹⁸ LACAN J., *Séminaire*, livre XX (1972-1973), Encore, Seuil, Paris, 1975, p. 71.

a forgé à partir de sa lecture de Platon²¹⁹. Selon lui, l'écriture vient suppléer au caractère volatile de la parole, laquelle échappe aux prises de celui qui l'a prononcé. En cela, l'écriture agit comme un remède : elle permet de pérenniser le langage et de palier aux failles des souvenirs en gardant la trace de ce que la mémoire peut oublier. Cependant, l'écriture est aussi un poison : d'une part, elle est incanalizable et échappe à tout contrôle ; d'autre part, elle pousse l'homme à s'extérioriser, à chercher en dehors de soi les moyens de garder la parole, au lieu de se fier à sa mémoire, à sa pensée.

Écrire, c'est exorciser le mal en le rendant public. Par cette communication, le sujet entreprend un processus de mise à nu de son identité : il écrit ce qui l'aliène, ce qui l'entrave en vue de décharger sa conscience. Écrire est bénéfique en ce qu'il induit un retour à la pureté, à une régénération positive de soi. Cet acte est aussi maléfique en ce qu'il impose, cependant, de se soumettre au regard de l'autre. En effet, celui-ci est une force incanalizable et aliénante pour le sujet. L'écriture libère le sujet d'un mal, pour mieux lui en octroyer un autre. Au souhait de Paulina de trouver une délivrance dans l'écriture de son péché : « j'ai horriblement écrit tout, j'ai tout dit, voilà, c'est écrit sur ce papier, ma tentation charnelle, je l'ai écrite. Ainsi j'en serai délivrée » (*P.*, p. 159), répond la découverte d'un autre mal, plus puissant encore, la honte : « je suis morte de honte. J'ai tout écrit et j'ai eu plaisir à l'écrire. O honte, honte ! il faudra souffrir beaucoup cette nuit » (*P.*, p. 159). Cette honte est inhérente au jugement de l'autre. Ce qui hante Paulina, c'est la nécessaire présentation de son acte de meurtrière. Elle devient honteuse quand elle comprend que cacher le meurtre au monde est « inutile » : « j'ai tiré le coup par derrière, c'est pourquoi je ne peux rien leur cacher » (*P.*, p. 240).

Le roman de Jouve représente l'écriture en tant que dotée d'une grande force, cependant incontrôlable. Paulina a beau ne pas vouloir lire les mots (*P.*, p. 232), une fois que le processus d'écriture a été mis en place, sa puissance ne peut être arrêtée. Celle-ci dépasse la liberté du sujet. Ce n'est pas Paulina qui tue, mais une puissance à travers elle : « il est probable qu'elle ne pense à rien. Peut-être est-elle endormie. Ensuite viendra la Volonté. On ne peut pas dire pourquoi. Il est temps » (*P.*, p. 233). De plus, le fait que le chapitre où se déroule la mort de Michele est exclusivement régi par une narration extradiégétique (au lieu d'une alternance avec l'intradiégétisme, partout présente dans le reste du récit) renforce encore cette impression de déprise de l'héroïne dans l'acte de tuer.

²¹⁹ DERRIDA J., « La pharmacie de Platon », dans *La dissémination*, Seuil, coll. « Point », Paris, 1972, pp. 77-215.

À plusieurs reprises, Paulina essaye de détourner son attention et souhaite écartier l'ordre inscrit. Chacune de ses tentatives est cependant veine. Quand elle essaye de ne pas voir l'ordre, l'écrit force son regard. Quand elle prie et demande un secours à la Vierge au moyen d'un *Ave*, les mots de la prière se refusent à elle :

elle voulut dire une prière parce qu'elle avait peur. Une prière qui débute par *Ave* ou par *Benedictus*. Elle avait oublié. *Ave* voulait sortir de ses lèvres, mais *Benedictus*, *Benedictus* l'en empêchait avec violence. Quelque chose ou quelqu'un ajouta : tais-toi (*P.*, p. 228).

On le voit, la prière est envisagée pour son caractère thérapeutique et pourrait potentiellement exorciser la peur. Or, la prière ne répond pas à ce que l'on attend d'elle : on assiste non seulement à une défaite de la prière, mais aussi du langage. Le mot ne parvient pas à convoquer la chose. Quand Paulina essaye de parler, un autre intervient pour la réduire au silence ; celui-ci exprime l'ordre divin en tant qu'essentiellement mystérieux. Dans cette perspective, la distinction antique entre « *arrêton* » et « *arcanum* » est utile pour saisir la teneur de ce silence. Le premier désigne une réalité ineffable en soi, un mystère absolu ; le second une opacité relative, un mystère pour les non-initiés. Paulina ayant été initiée à Dieu – on a vu qu'elle était « celle qui a vu le maître » (*P.*, p. 226) - ce silence est le signe d'un « *arrêton* », mystère insondable qui impose au sujet d'arrêter son dire.

Ce passage est suivi de plusieurs feintises : ce qui est montré est simulé. L'essentiel est par conséquent ailleurs, au-delà des aptitudes du langage et de la prière : Paulina, allant acheter une arme, « joua fort bien son rôle » (*P.*, p. 228), de même qu'à table, elle « fit mine de manger et ne prit rien » (*P.*, p. 229). Ces indices de fiction manifestent une défaite de la parole religieuse pour mieux montrer que c'est d'autre chose dont il est question. Précédemment, l'héroïne parvenait pourtant à prier, en témoigne la prière à la « Très Sainte Vierge » qui inaugure la section intitulée « 1870-1876 ». Ces prières, cependant, sont moins des actes de dévotion religieuse que des gestes d'invention sous le signe d'une imagination artistique : « Paulina récitait ces prières directes qu'elle trouvait en elle-même, qui jaillissaient de ses lèvres à haute voix. Ces prières n'étaient inscrites dans aucun livre, Paulina les inventait » (*P.*, p. 84).

Peut-être faut-il rejoindre Jérôme Thélot quand il remarque que la conversation de Jouve n'est pas tant tournée vers le christianisme que vers l'art²²⁰. Jouve, en effet, fonde sa poésie sur

²²⁰ THÉLOT J., « La religion de Jouve », dans *L'immémorial. Études sur la poésie moderne*, Encre marine, Paris, 2011.

des valeurs spirituelles où « le religieux » est dans une position ancillaire par rapport à la poésie. C'est l'art qui permet d'ouvrir une perspective religieuse, et non pas le religieux qui permet d'ouvrir une perspective à l'art. Ceci apparaît sous la plume de Jouve dans *En miroir* où l'auteur explique que c'est au départ d'une lecture des poètes mystiques qu'il « aspire à des contacts essentiels » (*EM.*, p. 28) et que s'il parvient à « approcher de tels états », c'est parce que le poème en « commande le langage [...] comme si, par une expérience d'héritage, il connaissait bien toutes les voies » (*EM.*, p. 28).

Dans cette perspective, l'épigraphe, telle qu'elle est relancée de part et d'autre du roman, instaure l'irruption d'une puissance donnant du crédit à l'œuvre. Comme l'explique Thélot :

Pierre Jean Jouve resserre l'idée principale de son destin dans les mots, celle dont témoigne son œuvre entière : à savoir que la poésie [...] – va au-delà des poèmes, vise par les mots ce qui transcende les mots, s'enfièvre d'un autre ordre pressenti absolu, "invisible", "sublime", qui justifie l'œuvre et l'ouvrier²²¹.

Le langage poétique ouvre à un au-delà, il permet ce « changement de proportion » dont parle Jouve dans *En miroir*, c'est-à-dire l'apparition d'une force surpuissante dont le rôle est de donner « une signification neuve des choses » (*EM.*, p. 19).

Par la suite, on observe que « cette page d'un vieil auteur mystique allemand » relance le mieux l'épigraphe. Cette phrase, en effet, est pointée par Daniel Leuwers qui voit en elle une manière de signifier que « l'amour mystique de Paulina ne pourra, en fait, jamais se départir de l'"enfer" des sens »²²². Par ces mots, il résulte qu'amour et mort sont deux manifestations d'une même force :

"Si vraiment [Dieu] me jetait en enfer, j'aurais deux bras pour m'entourer. Un bras est la véritable humilité que je passerais en dessous de lui pour m'unir à Sa sainte humanité. Et avec le bras droit de l'amour [...] je l'embrasserais si bien qu'il lui faudrait venir avec moi en enfer." (*P.*, p. 139).

Avec cette image est encore une fois évoqué l'incanalizable. Dans la mesure où il découle de la volonté de Dieu, l'enfer est imposé à l'homme, qui ne peut pas lui échapper. Seulement, l'amour est également un mouvement qu'il n'est pas possible de dompter, raison pour laquelle Dieu, en tant qu'objet de cet amour, est emporté avec l'homme en enfer. La situation de cette citation, dans l'économie globale du récit, est d'ailleurs significative. Elle précède directement l'entrée de Paulina au couvent des Visitandines, à Mantoue, comme s'il importait de rappeler à ce

²²¹ *Ibid.*, p. 163.

²²² LEUWERS D., *Jouve avant Jouve ou la naissance d'un poète*, *op cit.*, p. 249.

moment-là, la dimension mystique du roman que la phrase de Sainte-Thérèse d'Avila avait déjà introduite.

Le séjour au couvent de Paulina découle de cette relance de l'épigraphe et est raconté dans la partie intitulée « Visitation ». Remarquons que l'idée d'une force incanalizable y est présente, exposée en tant que manifestation du divin. En entrant chez les Visitandines, Paulina se place d'emblée dans le sillage de Dieu : « il m'a dit de m'échapper en Lui, c'était la seule route » (*P.*, p. 146). Suivre Dieu est une nécessité pour l'héroïne, qui l'imité selon les principes exposés au chapitre 71 : « dans la souffrance du corps et plus particulièrement dans cette souffrance à Son image, je trouve le moyen, l'unique moyen de dominer mon être misérable, de vider mon âme, de l'élever tout d'un coup et de me jeter vers Lui » (*P.*, p. 161).

Par cet extrait, l'épigraphe est une fois de plus relancée. Dans le cas présent, il s'agit d'aller contre la citation de Sainte-Thérèse d'Avila, de fléchir l'amour et l'enfer. D'une part, en entrant au couvent, Paulina, devenue sœur Blandine, fléchit son amour pour Michele ; d'autre part, Paulina, en revêtant l'habit de novice, souhaite se soustraire à l'enfer, qui l'attend irrémédiablement. Dans les deux cas, le souhait est vain. L'amour de Paulina est inflexible, même au couvent, elle est débordante de sensualité, ce débordement est d'ailleurs le motif de son exclusion : « la novice Blandine exerçait un rayonnement pernicieux de sensualité [...] pour cette raison et pour beaucoup d'autres, Dieu ne voulait point la conserver au nombre de ses simples filles » (*P.*, p. 194). De même que l'enfer reste présent dans « Visitation » par le biais d'un appareil mythique où abondent démons, Satan, Caïn et autres divinités néfastes.

Blandine, exclue, retourne alors dans le monde où elle reprend le nom de Paulina – « ce n'est plus une Visitation, c'est Paulina » (*P.*, p. 203), ce qui a pour effet de réveiller son amour charnel, lequel avait été enfoui et non détruit pendant son noviciat : « il lui semblait que son ancien être se reformait [...] c'était l'esprit de nature qui se revenait, oublié, oublié depuis Torano » (*P.*, pp. 208-209). Cette réminiscence de l'ancien être appelle alors Michele dont la mort réaffirme le motif de l'enfer : « L'Enfer. L'Enfer. L'Enfer. L'Enfer. L'Enfer. L'Enfer éternel » (*P.*, p. 236).

L'épigraphe actualise une certaine clé de lecture dans l'œuvre : celle du désir. Celui-ci est partout présent dans *Paulina 1880* : il inaugure le récit par une mention de « l'extraordinaire passion » (*P.*, p. 17), il le termine par un désir de persévérance de soi : « Adieu, ne m'oubliez pas » (*P.*, p. 253). Le désir soutient l'intégralité de l'œuvre, c'est un mouvement inflexible dont nul ne se débarrasse. Or, ce mouvement, précisément, fait le lien avec la mort. En effet,

Michele mort est une « créature d'amour » (*P.*, p. 238) et c'est au moment où il décède que Paulina réaffirme l'amour qui a guidé son geste : « je l'ai aimé. Je l'ai toujours aimé. L'amour pour cet homme fut le sentiment unique de toute ma vie » (*P.*, p. 237). Pour reprendre la formule de Daniel Leuwers : « l'érotisme est une force qu'il est vain de vouloir canaliser »²²³, pas même la mort, qui est pourtant limite, ne peut le faire. Voilà ce qui ressort des propos de l'héroïne : « la mort n'a pas de vérité réelle. Le Christ nous attend et nous juge » (*P.*, p. 239).

Chez Bataille, l'érotisme est « l'approbation de la vie jusque dans la mort » ; il assure une continuité entre la vie, nos vies individuelles, discontinues et la mort, fascinante pour l'homme dans la mesure où elle procure un sentiment de peur et de crainte²²⁴. En cela, le désir est proprement sublime : il présente un envers intransmissible où les contraires s'harmonisent. Il y a chez Jouve une plus-value de ce Sublime, il est la vraie vie par rapport à laquelle l'existence terrestre n'est que vanité. C'est en ce sens, peut-être, qu'il faut interpréter la mort de l'amant. Symboliquement, quand Paulina tue Michele, elle le fait accéder à « ce monde plus immense, plus terrible, plus éternel » dont elle a eu la révélation, enfant, alors qu'elle lisait la *Divine Comédie* (*P.*, p. 44).

Enfin, l'idée de mort, chez Jouve, éprouve la discontinuité des corps. Quand Michele meurt, Paulina ressent une profonde déchirure entre elle et lui :

je t'ai délivré de la fausse vie, dans laquelle je gémissais encore [...] je suis sur la marche de la porte de la mort, tandis que tu es, toi, à l'intérieur de la porte, et je viens, je viens mon bien-aimé, malgré que la marche soit dure à franchir (*P.*, p. 239).

La femme entreprend alors de se suicider devant son miroir. Son geste est avorté, mais cela n'est rien, vu qu'elle est morte symboliquement. Un état civil²²⁵ récapitule les grandes lignes de la vie de Paulina (*P.*, p. 242), avant que celle-ci ne change une nouvelle fois d'identité et ne soit rebaptisée Marietta. Ce personnage, par sa solitude, retiré au seuil d'une forêt « formée d'arbres noirs et de ciel bleu », annonce le roman suivant de Jouve (*P.*, p. 245). Intitulé *le Monde Désert*, ce livre prend corps autour de la thématique de l'absence, à l'aune de laquelle le

²²³ LEUWERS D., « Jouve revisité », dans LEUWERS D. et al., *Europe n°907-908*, *op cit.*, p. 11.

²²⁴ BATAILLE G., *op cit.*, p. 15.

²²⁵ Claire Paulhan et Muriel Pic analyse ce passage ainsi que toute la partie intitulée « Visitation », à l'aune d'une modalité de l'écriture biographique et hagiographique. Cfr. PAULHAN C. et PIC M., « Le secret biographique chez Pierre Jean Jouve : destruction et invention des traces », dans *Intégrités et transgressions de Pierre Jean Jouve*, *cahiers Pierre Jean Jouve n°2*, Calliopées, coll. « Cahiers Pierre Jean Jouve », Paris, 2010, p. 260.

protagoniste, Jacques de Todi, se constitue un *imago* de Paulina Pandolfini dont il est le petit-neveu. Le souvenir de Paulina hante d'ailleurs les premières pages du *Monde Désert*, ultime manière de signifier ce personnage en tant que force incanalizable²²⁶.

La mort symbolique de Paulina correspond à une ultime relance de l'épigraphe puisque, cette fois, la présentation d'un imprésentable est rendue effective par la métaphore du miroir. Devant le miroir, Paulina accède à la vérité sublime en tant que *nescience*, au constat que la connaissance des choses essentielles est impossible : elle « comprenait enfin, mais l'énigme n'était que plus haute et plus ténébreuse » (*P.* p. 241). Similairement, la mort de Michele est sublime en ce qu'elle est une occurrence de l'inexplicable, en ce qu'elle est, tout simplement : « elle ne savait point pourquoi elle avait tué Michele son amant qu'elle aimait, mais elle voyait que les choses étaient, que les choses, simplement, étaient » (*P.*, p. 241). Le récit de Paulina est sublime parce qu'il culmine à la mort, réalité non présentable, à la manière du *Fiat lux*, lumière divine inexplicable et qui fait être. Là est tout l'enjeu de la sublimité moderne : « l'occurrence d'un *now* sensible comme ce qui ne peut pas être présenté et qui reste à présenter »²²⁷.

3. L'exergue comme commentaire du titre

Paulina 1880 ; ce roman est l'un des rares de la littérature française où au prénom d'un personnage est accolée une date : comment expliquer ce choix ? Le lecteur qui a sous les yeux le titre, sur la couverture du livre, est invité à se poser des questions, auxquelles la lecture de « Chambre bleue », la première partie de l'œuvre, ne permet pas de répondre. En effet, celle-ci réactive l'énigme de *Paulina 1880* étant donné que les derniers mots de « Chambre bleue » sont une réédition du titre. Par ce procédé, l'auteur entend nous signifier que ce qu'il vient d'écrire est un prologue. Lauriane Sable explique, à ce sujet, que la première section du roman est un « espace d'attente » où le lecteur « prisonnier des murs que la suite des phrases érige autour de lui [...] se trouve contraint de patienter, durant deux chapitres, dans cette pièce, véritable antichambre du récit »²²⁸. Dans cette perspective, la mention de « Paulina 1880 » à la fin de

²²⁶ Une parenthèse, synthétisant les grandes lignes de la vie de Paulina, est particulièrement interpellante : « (Elle s'était nommée Paulina. Elle avait vécu dans l'Italie que l'on voit en rêve la nuit. Elle avait été religieuse dans un couvent. À la fin elle tua un homme qu'elle aimait. Il y avait de cela dix-huit ans) ». Cfr. JOUVE P.J., *Le Monde Désert*, *op cit.*, p. 14.

²²⁷ LYOTARD J.L., « Le Sublime et l'avant-garde », *op cit.*, p. 115.

²²⁸ SABLE L., *op cit.*, p. 19.

cette section agit de manière déictique : elle marque la séparation entre le prologue et l'œuvre de la même manière qu'elle indique que le roman commence, véritablement, à la page suivante.

Le titre désigne une œuvre, il veille, par-là, à lui créer une identité, à ce qu'on la distingue des autres. Dans *Seuils*, cependant, Gérard Genette avance que la désignation d'une œuvre par un titre s'apparente aussi à un baptême, c'est-à-dire à la désignation du livre en fonction d'un symbolisme et à des fins précises²²⁹. Lorsqu'il intitule son roman *Paulina 1880*, l'auteur choisit de poser une énigme au lecteur, stimulant par-là ses facultés herméneutiques. En effet, par la mention d'une date, le roman diverge d'un modèle où le titre est le nom d'un protagoniste, à l'instar d'*Eugénie Grandet* de Balzac ou de *Nadja* d'André Breton. Or, titrer un roman du nom de son personnage principal, c'est faire preuve de transparence, car cela revient à annoncer la teneur du roman dès la couverture. Si le lecteur ne sait, à vrai dire, pas grand-chose de l'héroïne bretonienne quand il regarde la couverture de *Nadja*, il peut conjecturer que le récit relate un événement arrivé à une protagoniste, que cela soit de son point de vue (à l'instar de Balzac qui se centre sur la psyché d'*Eugénie Grandet*) ou de celui d'un tiers (dans les faits, Breton ne relate pas du point de vue de son héroïne, mais du point de vue d'un « je » pseudo-autobiographique).

À l'inverse, le titre de Jouve, en ce qu'il ajoute une indication temporelle (*1880*) à la mention du protagoniste, fait preuve d'opacité : il pousse le lecteur à s'interroger sur le pourquoi d'une jonction entre un nom et une date. Dans cette perspective, le programme du roman apparaît dès le titre : il s'agit de tendre vers l'activité d'un personnage « Paulina » à une charnière de son existence « 1880 ». Cette date assure alors « la cohésion nucléaire »²³⁰ du livre, il s'agit d'une acmé venant magnétiser les événements du récit et structurer le roman. Nous sommes en présence de cette « scène capitale » dont parle Jouve dans *En miroir* :

tous les drames et romans du monde reproduisent en somme un seul drame – l'intégration dans la vie d'une "scène capitale", chaleureuse et magique, compliquée d'incidents divers (*EM.*, p. 98).

Scène capitale, point nodal du récit : la mort de Michele n'en demeure pas moins foncièrement ambivalente. Résonnent ici certains propos présents dans l'autobiographie de Pierre Jean Jouve où il laisse entendre que son roman porte, dans son titre, une indication temporelle, car celle-ci situe « l'ouverture de la région du meurtre » (*EM.*, p. 49). Il précise ensuite, au sein d'une

²²⁹ GENETTE G., *Seuils*, *op cit.*, p. 82.

²³⁰ L'expression est de Julien Gracq, dans *Lettrines*, Éditions Corti, Paris, 1967, pp. 82-83.

parenthèse, que cette date est symbolique sur le plan personnel : « le chiffre 1880 est la date ; c'est aussi le millésime pour la période décennale de ma naissance » (*EM.*, p. 49).

Le titre s'explique alors de deux manières. Il se focalise, d'une part, sur le meurtre de Michele, climax de l'œuvre et, d'autre part, sur l'ancrage autobiographique du roman²³¹. Dans cette perspective, il faut se référer à l'ouvrage de Simonne Sanzenbach intitulé *Les romans de Pierre Jean Jouve, le romancier en son miroir* où elle développe la thèse que Jouve transfère son vécu (son intimité, les questions esthétiques et éthiques qui l'animent) dans son œuvre en le modifiant²³². Jouve déplace les problèmes inhérents à sa psyché dans son livre où ceux-ci sont mis en scène sous une forme condensée. Ainsi, *Paulina 1880* représente la crise personnelle que vit Pierre Jean Jouve au début des années 1920 ; cette clé de lecture est avancée par l'auteur lui-même :

en plaçant Paulina dans le centre de ma mémoire italienne, j'avais créé de toute pièce un personnage [...] très intime à moi-même [...] en même temps que je livrais [...] aux terrasses d'oliviers et de roses blanches de la "Villa di Galileo" à Arcetri, à la mystérieuse chambre bleue aux lourdes peintures [...] l'essentiel de mon débat intérieur (*EM.*, p. 47).

Dans cette perspective, 1880 est le lieu d'une dialectique où la mise à mort de Michele par Paulina rend compte de la disparition de l'ancien Jouve (le poète humaniste) consubstantielle à l'apparition d'un nouveau Jouve (le poète de la rupture, celui qui a entamé sa *Vita nuova*)²³³. La mystérieuse mention de « 1880 » dans le titre de l'œuvre s'expliquerait alors à l'aune d'une condensation de deux schémas. Sur le plan de la diégèse, 1880 situe le moment où Paulina rompt définitivement avec Michele en le tuant, ce qui clôturait l'intrigue organisée autour de la relation érotique des amants. Sur le plan du vécu de Jouve, 1880 symbolise la crise spirituelle qui occupe l'auteur autour de 1924.

Par ailleurs, l'épigraphe corrobore cette interprétation biographique. En effet, Jouve, citant Thérèse d'Avila, marque sa présence au seuil du texte et se constitue un *éthos* au sens où l'entend Dominique Maingueneau : une image dynamique de soi construite au travers du discours²³⁴. Jouve se situe dans la lignée d'une poésie mystique fondée sur des valeurs

²³¹ Pierre Jean Jouve, à ce sujet, se plaisait à dire, en paraphrasant Flaubert : « Paulina, c'est moi ».

²³² SANZENBACH S., *Les romans de Pierre Jean Jouve. Le romancier en son miroir*, Vrin, Paris, 1972.

²³³ *Ibid.*, p. 40.

²³⁴ MAINGUENEAU D., « Problèmes d'éthos », dans *Pratiques : Linguistique, littérature, didactique*, n°113-114, Paris, 2002, pp. 55-67.

spirituelles en conformité avec cette « idée religieuse la plus haute et la plus humble et tremblante » à laquelle il prétend s'être converti, quelques années plus tard, dans la préface à *Noces* déjà citée. En outre, nous émettons l'hypothèse que Jouve cite Sainte Thérèse d'Avila à l'orée de son texte en vue de placer son ouvrage sous l'égide d'une force sublime qu'il s'agit de représenter au moyen d'un imaginaire du mysticisme. Les thèmes du couvent intérieur, de la relique, du désert ; tout concourt à rendre compte d'une force puissante et essentielle, cependant imprésentable. Jouve, alors, apparaît comme celui qui peut présenter cette force ; il véhicule, de cette manière, l'image d'un poète touché par la grâce, celui à qui l'imprésentable a été révélé.

4. La force du récit

Un récit est une suite d'évènements racontés et mis en relation²³⁵, celui de *Paulina 1880* est synthétisé par le titre et par l'épigraphe. En effet, entre ces deux instances paratextuelles, un parallélisme s'instaure d'emblée : à *Paulina* correspond l'amour, à 1880 correspond l'enfer ; entre les deux se trouve cette force dure et inflexible qui les rend similaires. Cette organisation est reproduite dans la structure globale du récit. D'abord, le texte décrit l'ennui de *Paulina* qui, dès son enfance, attend quelque chose d'admirable :

je voudrais être emportée par un brigand, ou faire un voyage dans la compagnie d'un prince, voir un ange marcher sur l'herbe ou adopter un enfant pauvre. Un autre jour, elle imaginait une merveille plus vraisemblable : on la demandait en mariage (*P.*, p. 43).

Avec l'enfance de *Paulina*, qui n'est pas sans faire écho à celle d'Emma Bovary, le lecteur est contraint de patienter, d'attendre que l'intrigue se mette en marche²³⁶. Nous sommes au niveau de la situation initiale du récit, filée sur les cinquante premières pages du roman. Celle-ci est un moment de latence où aucun évènement ne vient mettre en branle l'intrigue et dont le but est de poser des cadres, de décrire la situation spatio-temporelle, à savoir les campagnes du nord de l'Italie, ainsi que certaines villes, à la fin du XIX^e siècle.

²³⁵ « Tout récit est une relation d'évènement que l'on raconte et que l'on relie » écrit Jean-Yves Tadié dans *Le récit poétique, op cit.*, p.7.

²³⁶ Comme celle d'Emma Bovary, l'enfance de *Paulina* est décrite comme ennuyeuse et solitaire. Dans les deux cas, la lecture joue un rôle important dans l'éveil du désir des protagonistes : *Paulina* par celle de la *Divine Comédie*, Emma par celle des romans de Walter Scott.

Les premières pages de l'œuvre s'assimilent à une description itérative²³⁷ de la croissance de Paulina ponctuée d'évènements divers dont la fonction est de préparer l'intrigue. Ce procédé typique du récit traditionnel a été pointé par Genette, rappelant qu'une description est signifiante dans la mesure où elle sert les fins du récit²³⁸. Par exemple, le descriptif de l'interprétation que se fait Paulina de l'histoire de Paolo et Francesca dans la *Divine Comédie* au début de l'œuvre possède un répondeur dans l'intrigue. L'énoncé : « la force qui les fait s'aimer est la plus grande de toutes les forces, Dieu même ne peut rien pour la détourner » (*P.*, p. 34) doit être interprété comme une métaphore de cette énergie inflexible qui soutient le récit et dont nous avons vu qu'elle était préfigurée par le titre et l'épigraphe. De cette manière, *Paulina 1880* s'apparente à un tissu d'images faisant référence à cette force incanalizable qui le structure.

La mise en intrigue de *Paulina 1880* est effective avec l'apparition de Michele Cantarini au sein de l'histoire. Avec elle, on observe un glissement dans la voix narrative qui entérine le passage d'une tonalité descriptive (une absence d'action où prédomine l'imparfait) vers le récit d'un évènement au présent, à valeur singulative. Il arrive alors un élément perturbateur qui initie l'intrigue proprement dite. Celle-ci est double. Au niveau littéral, le problème de l'histoire est de savoir si la relation adultérine entre Paulina et Michele éclatera au grand jour. Même après la mort du père de la jeune fille, les amants demeurent liés au sein d'une relation secrète : « ce qui s'opposait à eux changeait entièrement de forme. Pas plus qu'hier ils ne pouvaient songer à imposer leur liaison au monde de Milan » (*P.*, p. 109). Au niveau allégorique, l'intrigue concerne une tension instaurée par le fait que Paulina ne choisit pas d'emblée entre la luxure dans les bras de son amant et une exigence de pureté religieuse qui l'anime : « il faut choisir. Choisir. Je suis enfermée ! [...] Voici l'Amour que j'attendais. L'amour est devant moi. Choisis. Choisis » (*P.*, p. 64). La série d'oscillations entre l'un et l'autre, qui constitue la suite du texte, doit être assimilée aux péripéties du récit, modalités narratives ayant pour finalité de retarder le dénouement de l'œuvre.

²³⁷ Sur la distinction entre segments itératifs (« raconter une fois ce qui s'est déroulé x fois ») et singulatifs (« raconter une fois ce qui s'est passé une fois »). Cfr. GENETTE G., *Figures III*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1973, pp. 145-146.

²³⁸ « Comme la description, le récit itératif est, dans le roman traditionnel, au service du récit "proprement dit", qui est le récit singulatif ». *Ibid.*, p. 148.

Aussi, ces péripéties servent à éprouver, dans la diégèse, le caractère incanalizable de l'amour des amants au moyen d'une réticence, d'un halètement de la narration, comme si cette dernière était gouvernée par une instance capricieuse et incanalizable. Une nouvelle fois, le roman rend compte de l'importance de cette énergie « dur[e] et inflexible », image symbolique présente dès l'épigraphe. Effectivement, le texte est imprégné d'un mélange d'énoncés itératifs et singulatifs dont la fonction est d'instaurer un certain suspens. Il faut voir dans ce procédé, une illustration de la « tension narrative », notion théorisée par Raphaël Baroni au sein de *L'œuvre du temps*, où il explique qu'un récit avance au travers d'une discordance « produite par le retard de la livraison d'une information importante concernant le passé, le présent ou le futur de l'histoire racontée » ; il appartient alors au lecteur stimulé par ce suspens de « compenser le caractère réticent de la narration et [de] produire lui-même des anticipations incertaines portant sur le développement à venir de l'histoire »²³⁹.

Plusieurs fois, le dénouement de *Paulina 1880* est retardé. Si dès le lendemain de leur première rencontre nocturne, « tout recommençait de la même manière sans incident », Michele est néanmoins « prié d'attendre » (*P.*, p. 67). Cet énoncé n'est pas fonctionnel au niveau de la diégèse (de l'énoncé), il l'est, en revanche, au niveau de la narration (énonciation). Dans l'économie du récit, rien ne découle de cette attente qui s'apparente à un « effet de réel », pour reprendre l'expression de Barthes, autrement dit à un détail a priori inutile, néanmoins présent au sein de l'œuvre dans le seul but d'assurer, dans l'esprit du lecteur, une contiguïté entre l'univers diégétique et le monde réel²⁴⁰. Dans la réception qui est faite du texte, cette attente s'emploie à introduire un certain suspens à l'intérieur de l'œuvre. Le lecteur est en effet propulsé dans l'espace symbolique d'une salle d'attente où il se trouve contraint de patienter, à l'instar de Michele.

Plus loin, à la fin de « Torano », un énoncé singulatif fait mine d'emmener le texte vers sa clôture : « une nuit ils manquèrent d'être surpris » (*P.*, p. 76). Jouer sur les deux sens du mot « surprendre » - prendre sur le fait et être pris d'étonnement - met en évidence un phénomène encore une fois actif du côté de l'énoncé et de l'énonciation²⁴¹. En effet, cet énoncé dénote à la

²³⁹ BARONI R., *L'œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 2009, p. 10.

²⁴⁰ BARTHES R., « L'effet de réel », dans *Le bruissement de la langue*, Seuil, Coll. « Points essais », Paris, 1984, pp. 179-187.

²⁴¹ « Surprendre », dans *Trésor de la Langue Française informatisé*, <https://www.cnrtl.fr/definition/surprendre>, page consultée le 24 juillet 2019.

fois le fait que, dans la diégèse, Paulina et Michele ont manqué d'être surpris par un tiers en plein adultère ; de même que le lecteur, par ces mots, est averti qu'un évènement de singulier est en train de se passer²⁴². Il est dès lors étonné, happé par un phénomène qui brise la structure itérative du récit. Une fois de plus, il apparaît que la narration s'est jouée du lecteur. Si cet énoncé introduit effectivement une clôture, celle-ci n'est pas celle d'un roman, mais d'une partie (« Torano »). *Paulina 1880* ne se clôture pas encore parce que le nœud de l'intrigue n'est pas dénoué, la force qui le soutient amène alors une réouverture de l'œuvre avec le début d'une nouvelle partie (« 1870-1876 »).

Un même procédé est perceptible à la fin de « 1870-1876 » où on trouve l'énoncé suivant : « Monica Dadi, femme bonne et pleine d'esprit, n'avait jamais supposé que le "drame de Paulina " pût se dénouer comme ça en un tournemain » (*P.*, p. 135). Ici encore, le lecteur est face à un simulacre de clôture, puisque le récit ne se terminera effectivement que plus de cent pages plus loin, avec la mort de Michele Cantarini. Le texte se poursuit avec la mention d'une paix : « la religion lui ordonne de conclure la paix avec les autres et avec elle-même, mais avec Dieu surtout » (*P.*, p. 135) ; celle-ci ne peut, cependant, advenir à ce stade du roman puisque la paix entérinerait la fin du récit. Or, celui-ci n'a pas la possibilité de se clore parce que le « drame de Paulina », cœur de la fiction, n'est pas encore dénoué. Le récit doit se déployer davantage.

« Elle tira et tomba en avant sur le miroir » (*P.*, p. 241) ; c'est sur ces mots que s'achève le récit de *Paulina 1880*. Cette affirmation paraît paradoxale étant donné que ces mots sont encore suivis d'un chapitre et d'une courte section. Seulement, ceux-ci n'instaurent plus aucun évènement dans la narration. Le chapitre (118) est un récapitulatif des grandes lignes de la vie de Paulina (et donc de l'action) sous forme d'un procès-verbal ; la partie « Au soleil » est un épilogue : il apparaît comme de surcroît à la fin du texte et présente la situation de la protagoniste plusieurs années après le drame sans apporter quoi que ce soit à la résolution de l'intrigue. Car si l'on conçoit que l'intrigue correspond à la question de savoir si la relation des amants va être découverte, tout est dit avec la mort de Michele suivie du suicide symbolique de Paulina. Avec ces évènements, la relation des amants est rendue publique ou du moins sa

²⁴² Un lexique de l'évènement (« surgissait », « incident » etc.) corrobore cette interprétation : les mots dénotent d'eux-mêmes le surgissement d'une singularité, d'un accident, de ce qui n'était pas prévu et qui brise la structure itérative du récit.

publication est-elle annoncée : « les gens vont arriver très vite, ils sentent le meurtre de loin. Dans une heure je serai arrêtée » (*P.*, p. 240).

Une énigme demeure néanmoins, au moment précis où l'héroïne appuie sur la gâchette : le roman réalise-t-il ce qui avait été prévu par l'épigraphe ? A-t-il réellement expérimenté jusqu'au bout cette force « dur[e] et inflexible » qui fait la jonction entre l'amour et la mort ? Loin s'en faut puisqu'en dépit de la résolution de l'intrigue, le roman refuse de se clore. En effet, l'épilogue, intitulé « Au soleil », se voit chargé d'introduire la fin du roman. Celle-ci est constituée d'une longue description opérée par un narrateur extradiégétique où alternent les imparfaits à valeur itérative et les passés simples à valeur singulative. Cette structure donne alors l'impression d'un récit qui traîne en longueur, qui est sans fin :

l'âge de cette femme troublait quiconque la regardait. On remarquait que ses cheveux blancs, tirés en bandeaux gardaient un beau mouvement naturel. La paysanne offrit sa main à l'étranger qui la serra avec effusion et s'assit. L'étranger gardait la main de la femme prisonnière dans ses deux mains. Après un instant la paysanne retira ses mains abîmées (*P.*, p. 247).

À travers ces mots, il apparaît que quelque chose doit être signifié sans parvenir à l'être : c'est pour cette raison que la narration oscille entre segments itératifs et singulatifs, entre répétition et événement. Le texte tourne autour d'une béance et essaye de représenter ce qui échappe justement aux pouvoirs de la représentation. À un moment, cette alternance est brisée et le texte poursuit en utilisant les temps du présent et du futur. Cette brisure est introduite par ce que nous appelons une révélation de non-représentativité, c'est-à-dire un échec avoué de l'appareil représentatif : « l'étranger voyait revenir en lui le sentiment qui avait assombri la fin de toutes les précédentes entrevues : l'intérêt s'épuise, il n'y a plus rien à dire » (*P.*, p. 251). Peu à peu, le roman s'avance vers sa clôture sans que l'essentiel n'ait été verbalisé ; il se ferme pragmatiquement, il se ferme parce qu'il est contraint de s'achever.

Le lecteur comprend que l'image à représenter (cette force incanalizable) était immanente au personnage jouvien lui-même. Au fond, c'était Paulina dont l'être demeure toujours caché, indévoilable, au-delà des possibilités de la représentation. En tant que protagoniste, Paulina est, de loin, le personnage prépondérant du récit. Pourtant, le lecteur apprend peu à son égard : sa caractérisation n'est pas fournie, son portrait est énigmatique. À peine sait-on qu'elle est « belle », d'une beauté minérale et froide telle qu'on en croise dans les

sonnets de Baudelaire²⁴³ et puis qu'elle est sauvage, fugitive, comme l'explique Michele lorsqu'il assimile son amante à une « créature magique » qu'il essaie « de captiver » en vain (*P.*, p. 102). Aussi énigmatique soit-elle, Paulina n'en demeure pas moins un personnage magnétique, son rôle est capital pour la genèse du roman. Comme l'a remarqué Béatrice Bonhomme, ce personnage, comme toutes les héroïnes jouviennes, a pour domaine « l'indicible » ; il revient alors au poète de « cherche[r] un langage neuf, une forme nouvelle, qui ne laisse pas glisser, entre ses mailles, l'inconnu de la femme »²⁴⁴. En un mot, le poète doit retenir cet indicible au sein d'une représentation à même de respecter son caractère incanalizable.

Dans cette logique, certains énoncés, à la fin du récit, sont interpellants. Alors que le lecteur voit la dernière page du livre se profiler, un énoncé apparaît : « vous allez partir ? Quand reviendrez-vous ? À l'automne, pour cueillir mon raisin. Revenez » (*P.*, p.252). Au travers de ces mots se perçoit une ambiguïté : en plus de s'adresser à Mario, destinataire diégétique, ils provoquent un effet chez le lecteur qui est mobilisé par la narration. Celui-ci est invité à revenir, à se pencher sur le cas de Paulina, à essayer une nouvelle fois de percer son mystère, toujours en vain, cependant. Comme l'écrit Titaua Porcher, *Paulina 1880* est un roman « ou tout est révélé, rien n'est élucidé » et où « les images » demeurent en « suspens »²⁴⁵. Elle entend par-là que le sens de *Paulina 1880* ne se donne pas à la raison du sujet, faculté qui souhaite comprendre les choses, mais à l'imagination, lieu d'un miroitement où les choses peuvent apparaître au sein d'une aura mystérieuse. Pour illustrer son propos, Porcher cite une lettre de Jean Paulhan, où le critique explique avoir ressenti ce type d'affect : « Paulina n'a cessé d'agir en moi par ce qui en elle n'est pas à comprendre »²⁴⁶. Des zones d'ombre sont diagnostiquées dans *Paulina 1880* : il s'agit, non pas de les comprendre, mais de les interpréter dans une perspective phénoménologique où le phénomène signifie par rapport à ce qu'il évoque chez le sujet qui reçoit l'œuvre.

²⁴³ Que l'on se souvienne du fameux poème des *Fleurs du mal* intitulé « La Beauté » dont les premiers vers sont : « Je suis belle, ô mortelle ! comme un rêve de pierre, // Et mon sein où chacun s'est meurtri tour à tour, // Est fait pour inspirer au poète un amour // Éternel et muet ainsi que la matière ». Cfr. BAUDELAIRE C., *Les Fleurs du mal*, *op cit.*, p. 35.

²⁴⁴ BONHOMME B., *Pierre Jean Jouve. La quête intérieure*, *op cit.*, p. 170.

²⁴⁵ PORCHER T., *op cit.*, p. 7.

²⁴⁶ Lettre de Jean Paulhan à Jouve du 24 février 1926, cité par PORCHER T., *op cit.*, p. 13.

« Adieu, ne m'oubliez pas », tels sont les derniers mots du texte ; ceux-ci dénotent une prise de congé tout en invitant le lecteur à garder mémoire de la fiction. Peut-être s'agit-il de l'inviter à recommencer le livre sans oublier sa première lecture. Fort de son souvenir, sera-t-il plus à même de percevoir la présentation de l'imprésentable ? De mieux comprendre cette force incanalizable qui soutient le récit ? Il est certain, cependant, que l'évènement de la « Chambre bleue » se comprend à rebours du livre. Rétroactivement, on saisit que le prologue condense les grands thèmes de l'œuvre. Ainsi de ces « provocations terribles » du « rouge » et du « bleu », qu'il faut interpréter à la lumière d'une tension entre « amour charnel » et « amour divin », constitutive du drame de Paulina (*P.*, p. 11). Ainsi aussi de ce « rayon du ciel », représentation de la puissance divine sous l'hégémonie de laquelle, un « raccommodement provisoire » est effectué dans la psyché de la jeune fille (*P.*, p. 11). La référence à « Léda et au cygne »²⁴⁷ (*P.*, p. 11), qui clôt le premier chapitre, inaugure d'emblée l'œuvre sous le signe de la séduction d'une mortelle par une divinité, de même que le « cyprès » préfigure la *cipressaia* où Paulina connaît des moments de joie et de douleur (*P.*, p. 10).

Plus significativement encore, on assiste, dans « Chambre bleue », à une résurrection de l'héroïne, à un retour de la fiction auquel le lecteur initié, celui qui a déjà lu le livre, est seul convié. Car qui d'autre que Paulina peut être cette « forme jeune et désirable, et défunte » ? Cette « odeur féminine », cet « être [qui] se reformait » ? L'héroïne, corps de papier, de langage, mais corps quand même, naît de sa résurrection dans « Chambre bleue ». L'analyse de la poésie jouvienne par Henry Bauchau résonne ici. Pour l'auteur de *La déchirure*, Jouve cherche, en effet, à « susciter, dans son écriture intérieure et dans son poème, un vrai corps féminin pour en faire don et abandon »²⁴⁸. De « Torano » à « L'ange bleu et noir », Jouve « suscite » le corps de son héroïne, il en fait « don et abandon » dans « Au soleil ». « Chambre bleue » entérine alors son retour sous une forme fantasmée, représentée au moyen des forces incanalizables du désir.

²⁴⁷ Fille de Thestios, roi d'Étolie, Léda fut séduite par Zeus, métamorphosé en cygne. De cette union naquirent deux fils (Castor et Pollux) et deux filles (Clytemnestre et Hélène de Troie).

²⁴⁸ BAUCHAU H., *op cit.*, p. 120.

C. Transgression : suffisance et insuffisance du Beau

1. Beau spirituel et Sublime matériel

Le lexique esthétique utilisé par Pierre Jean Jouve dans *Paulina 1880* est interpellant. D'une part, l'auteur reprend le vocabulaire traditionnel du Beau qui s'organise autour des idées de forme, d'harmonie et d'équilibre. D'autre part, ces idées sont relativisées par un mouvement de transgression au profit de leurs antonymes (l'informe, le chaos et la rupture), soit en faveur d'une dynamique du Sublime. Chaque occurrence du mot « beau » semble, en effet, nuancée par un prédicat ; le Beau est ainsi insuffisant pour caractériser l'apparence, celle du personnage jouvien. Il est, tantôt comparé à des modèles existants, le plus souvent issus de l'Antiquité gréco-romaine : Paulina, nue, est « belle comme une grande nymphe mélancolique » (*P.*, p. 100) tantôt caractérisée à l'aune d'un Beau intensifié : Paulina est dans « sa plus grande beauté » (*P.*, p. 91). Les descriptions de l'univers jouvien (espaces, temps, météorologie, etc.) procèdent similairement : à Torano, en juin 1869 (année de la rencontre avec Michele) il fait « extrêmement beau » (*P.*, p. 41) et les milieux crépusculaires au sein desquels la protagoniste se complaît sont « [d']une beauté nocturne que le jour rend honteuse » (*P.*, p. 125).

On le voit, *Paulina 1880* déroge aux critères du Beau ; celui-ci devient poreux, ses contours s'émiettent. Pourtant, les connotations du Beau prévalent dans la description du corps de Paulina. Le mot le plus fréquemment utilisé pour le décrire est « forme », il caractérise d'emblée l'héroïne du côté de l'apparence (la forme est l'apparence matérielle d'une chose) et en conformité avec le canon des Beaux-Arts (normes des proportions physiques à respecter). L'harmonie, critère nécessaire à la reconnaissance du Beau, est même érigée en horizon moral de l'existence : « tout se terminerait bien et deviendrait harmonie puisque le cœur de Paulina était harmonie » (*P.*, p. 70). Au sein de l'harmonie s'immisce, cependant, un « brouillard » à l'intérieur duquel toute chose « subit [...] une purification » (*P.*, p. 70). Entre la réalité (l'indéterminé) et l'attente du Beau (le déterminé) s'ouvre un espace informe, un espace de latence : ce « brouillard » où les choses subissent un élan purificateur.

Or, le « brouillard » n'est pas le Beau, il est plutôt une image efficace pour penser le Sublime. D'une part, il manifeste le fait d'entrapercevoir un objet au travers de voiles, d'autre part, le souhait d'utiliser les ressources de la présentation pour en éclairer les limites. La Beauté, chez Jouve, se perçoit au travers d'un « brouillard » ; elle invite, de ce fait, à l'interprétation et s'illustre du côté de la subjectivité, à l'instar des mécanismes qui font ressortir le charme de

Paulina aux yeux de son amant : « je me tiens comme il le demande, pour faire ressortir une beauté qui lui plaît aujourd'hui » (*P.*, p. 122).

De cette même manière, Paulina Pandolfini perçoit l'image de Catherine de Sienne. En effet, la jeune fille développe un savoir dérivé d'une interprétation fondée sur une perspective orgiaque et instinctive : l'extase mystique de la Sainte est considérée du point de vue de la chair. Un phénomène mystique voire ascétique est interprété à partir d'une présence toute physique : « elle adorait [cette image] d'un amour trouble, immense et absolument intérieur à elle-même » (*P.*, p. 25-26). Cette peinture représente un ancrage dans le corps, non pas conçu en tant qu'objet de sensualité ou d'érotisme, mais en tant qu'une émanation du sensible : « il ne faut pas penser du point de vue de la chair, c'est une idée de Satan » (*P.*, p. 26). Ainsi, les sens qui prévalent, au cours de cet épisode, ne sont pas ceux de l'intellect (la vue ou l'ouïe), ce sont ceux du corps (le toucher, la sensation de douleur ou de bonheur). La peinture représente les compagnes de la Sainte qui « ne comprennent rien et ne voient rien » (*P.*, p. 26), Catherine, quant à elle, est « dans la joie » (*P.*, p. 26) : tout est ressenti, rien n'est perçu directement par la pensée.

Paulina aime ou mieux « adore » (au sens religieux) cette peinture sans condition. Elle en construit, de ce fait, une représentation qui n'est pas médiatisée par la conscience : « Paulina ne savait pas ce qu'était la peinture » (*P.*, p. 25). *L'Extase de Sainte Catherine* n'est pas ici appréciée pour son statut d'œuvre – du Beau reproductible techniquement par le suivi scrupuleux des règles du canon – mais pour le caractère instinctif qui transparait à travers elle. C'est quasiment d'une conception auratique de l'art dont il est question : *L'Extase* renvoie à une « unicité », à une « authenticité » qui la fait advenir « ici et maintenant »²⁴⁹. Dans ce présent gît le Sublime, actualisation d'un « absolu » incarné par la visitation mystique de Sainte Catherine au sein d'un corps singulier, celui de Paulina.

Nous avons vu, dans l'introduction théorique de cette étude, que le Beau s'adressait plus particulièrement aux instances rationnelles tandis que le Sublime était plutôt une affaire du corps, un affect ancré dans la chair. Selon la terminologie de Michel Picard, nous pouvons avancer que là où le Beau est perçu par le *lectant* (face rationnelle du sujet qui ne perd pas de vue le texte en tant que construction), le Sublime se donne plutôt au *lu* (face passionnelle du lecteur qui, en tant que gouverné par le principe du plaisir, se laisse porter par le texte)²⁵⁰.

²⁴⁹ Sur la notion d'aura. Cfr. BENJAMIN W., *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, *op cit.*, p. 176.

²⁵⁰ PICARD M., *La lecture comme jeu*, Minuit, coll. « Critique », Paris, 1986, pp. 114-115.

Éprouver une image, dans cette perspective, c'est rechercher ce qu'il y a de charnel, de sensible, d'insaisissable presque dans nos représentations et considérer, à la suite de Georges Didi-Huberman, qu'il faille « atteindre dans les images quelque chose qui opère de façon à la fois plus incarnée et plus impensée »²⁵¹ ? En ce sens, l'historien de l'art garde une longueur d'avance sur le littéraire : la peinture, la sculpture donne plus facilement à voir que les lettres. La littérature est un art davantage intellectualisé, son ancrage au sein du corps est moins visible, il est plus difficile de l'atteindre. Nous gageons pourtant que Jouve s'est attelé à atteindre, avec son premier roman, ce point où la littérature s'ancre dans le corps.

Constatons qu'une dimension incarnée est partout présente dans *Paulina 1880*. « L'incarnation », selon Didi-Huberman, est un « un motif », « un moteur », « un désir » qui provoque une ouverture des images représentées, celles du corps, pour « offrir » un envers : « ouvrir signifie » ici qu'il y a « naissance », que « l'image concrète d'un corps s'ouvre pour accoucher d'un autre »²⁵². Réminiscence du Silène d'Alcibiade ou plutôt du mythe de Pygmalion, cette perspective approche moins « la chair » que ce que nous proposons d'appeler « carnalisation », c'est-à-dire un mouvement d'incarnation de l'immatérialité. En effet, la chose prend chair au moment où la matière prend le dessus sur la forme et où le sensible l'emporte sur l'intelligible. Ce phénomène n'a cependant de sens que du côté de la subjectivité, sinon de l'instance qui réceptionne l'œuvre. L'incarnation se rencontre ainsi au travers de la perception visuelle, dans ce que l'œuvre donne à voir ou à imaginer.

Un phénomène de ce type se rencontre au chapitre 10 de *Paulina 1880*. Le lecteur assiste à une maïeutique, forme de déploiement corporel d'un personnage qui naît à lui-même. Les mots de l'extrait connotent un mouvement d'étalement : il s'agit d'un « devenir voluptueux », d'un « agrandissement » (*P.* p. 32) encore renforcé par l'idée d'une croissance. Cette description, en effet, sert à des fins de sommaire pour relater l'adolescence de Paulina, son passage de l'état d'*infans* à celui de *femina*. L'image du corps se déplie en vue de manifester une intériorité demeurée jusque-là cachée, latente : « le regard » se fixe, il provient, cependant, des « profondeurs », le « corps », quant à lui, « est formé sous un doigt invisible » (*P.*, p. 32). Cette métaphore possède une lourde charge sémantique. Ce « doigt » s'insère dans une description allusive, faite d'une incarnation où le corps est décrit en tant qu' « inventé » et

²⁵¹ DIDI-HUBERMAN G., *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Gallimard, coll. « Le temps des Images », Paris, 2007, p. 28.

²⁵² *Ibid.*, pp.31- 37.

« modelé » dans une matière malléable (*P.*, p. 32). Il se donne à tous les sens, en témoigne la synesthésie introduite au cœur de cette description : l'air est « parfumé », les cils sont habillés de « silence », etc. (*P.*, p. 32).

En un sens, aussi, ce « doigt invisible » est une image de l'acte de réception : le corps en question n'a de consistance que parce qu'il est actualisé par le lecteur, être incarné. Sans lui, il demeure à l'état de langage, de forme inerte, d'un énoncé insignifiant tant qu'il n'a pas été réalisé par l'acte énonciatif. Ce propos s'adresse à l'imagination, il est attendu que le lecteur constitue des représentations au départ d'indices textuels. Dans le texte jouvien, ceux-ci sont ambigus : d'un côté, ce sont les « apparences », le « modelage », « les formes » soit les valeurs intelligibles du Beau ; de l'autre, ce sont « profondeurs de l'être », les « affects », « les contours » soit les valeurs sensibles du Sublime. Le lecteur est alors introduit dans l'espace d'un paradoxe. On lui demande d'imager le non mesurable au départ de mesures, le disharmonieux ou départ de l'harmonie : le Sublime au départ du Beau. Un procédé similaire résulte de la mort de Mario Giuseppe Pandolfini, assimilée, par le narrateur, à un « tableau » qui prend des « proportions et une couleur de cauchemar » (*P.*, p. 106). De ce fait, un phénomène sublime s'immisce à l'intérieur des mesures du Beau. Il s'assimile alors à une couleur criarde, ou selon le modèle musical, à une note dissonante²⁵³.

Lors d'une première entrevue clandestine, Paulina est « plus belle que jamais Michele n'a pu l'imaginer » (*P.*, p. 59). C'est à un dépassement des pouvoirs de l'imagination que se donne la beauté de Paulina. Elle est en excès sur ce qui est imaginable, elle transcende ce que le sujet parvient à appréhender. Le Beau, dans la tradition philosophique, est un phénomène contenu par l'imagination, faculté qui constitue des représentations, des images mentales. Or, l'affect esthétique qui instaure un dépassement de l'imagination n'est pas le Beau, mais le Sublime. Avec ce sentiment, comme le note Lyotard à propos de Kant, « quelque chose comme un Absolu [...] est rendu quasi perceptible [...] grâce à la défaillance même de la faculté de

²⁵³ L'importance du modèle musical chez Pierre Jean Jouve a été particulièrement étudiée par Jérémie Berton dont la thèse intitulée : *La musique et la forme dans l'œuvre poétique de Pierre Jean Jouve* a été défendue en 2013. Dans un article recueilli dans le numéro, déjà cité, de la revue *Europe* consacré à Pierre Jean Jouve, il explique que la musique est érigée, dans l'œuvre de Pierre Jean Jouve, au rang d'un modèle de discordance : avec Jouve « le diatonisme se fait l'expression musicale de la distance harmonique jusqu'au point de tension ou de friction, celui de la dissonance ». Cfr. BERTON J., « Le triptyque musical de Pierre Jean Jouve », dans LEUWERS D. et al., *Europe* n°907-908, *op cit.*, p. 71.

présentation »²⁵⁴. La beauté de Paulina, à ce moment précis de la narration, est donc plutôt sublime que belle. D'autant plus que l'énoncé en question s'accompagne d'un champ sémantique du désordre – les « cheveux » de Paulina sont « défaits » (*P.*, p. 59), le lit est en « désordre » (*P.*, p. 61) et de la cacophonie – les pas de l'amant font un bruit de « craquements », de « chuintements » et de « chocs » (*P.*, p. 59).

Dans *Paulina 1880*, l'affect esthétique provient d'une insuffisance du Beau dont les critères ne parviennent pas à rendre compte d'un évènement hors normes. Dans cette perspective, l'intellect ne parvient pas à assimiler cet évènement ; il défaille, s'écarte de son fonctionnement coutumier en vue d'appréhender un phénomène qui le dépasse. C'est effectivement par une intervention de « l'imagination poétique », dans « un état d'illumination et de fureur » (*P.*, p. 123) que l'héroïne parvient à se représenter l'absolu qui réside dans la relation à son amant. « D'absolu » est aussi caractérisée la nudité de la protagoniste : « être nue c'est être absolue enfin » (*P.*, p. 122). La nudité, chez Jouve, symbolise alors le paroxysme d'une présence absence et donne à voir un absolu (l'imprésentable) au moyen de la nudité (le présentable). La description fournie de celle-ci manifeste un autre ordre demeurant caché, comme aux limites de la représentation : « elle se sentait nue dans son ventre enveloppé d'ombre, dans ses deux mamelles visibles [...] dans sa chevelure déployée, dans l'intérieur de son esprit » (*P.*, p. 122). Au sein de cette image, un inverbalisable apparaît : une « zone d'ombre » où une vérité essentielle transparait en se donnant au lecteur.

Pourtant, l'imagination est d'emblée assimilée à la faculté du mensonge et de la fiction. Il est nécessaire de garder à l'esprit le dualisme platonicien, celui qu'incarne le Silène, tel qu'il fut repris par l'humanisme d'Érasme ou de Rabelais²⁵⁵. L'intelligible (la vraie réalité) est imprésentable au moyen des formes sensibles (les apparences, le faux). Le ciel des Idées est inaccessible en tant que tel à l'intellect humain. Il existe, cependant, une manière de représenter cet imprésentable : se jouer de la faculté de représentation, tronquer les apparences et insérer consciemment un défaut dans l'imagination. En effet, étant donné que la forme trahit le fond, il faut appréhender la chose par contraste, en énonçant son contraire. C'est cela que nous enseigne le Silène, à déconstruire les apparences et les représentations pour aller au-devant de l'inattendu, de l'impensé voire de l'impensable. Ainsi, il n'est pas anodin que la face spirituelle de Paulina surgit à Torano, lieu de passion, de même que sa face passionnelle ressort à la

²⁵⁴ LYOTARD J.F., « Après le Sublime, état de l'esthétique », dans *Causeries sur le temps, op cit.*, p.148.

²⁵⁵ DIDI-HUBERMAN G., *L'image ouverte, op cit.*, p. 26.

Visitation, lieu de spiritualité. L'être est toujours ce qui s'oppose à l'apparence : il se situe dans la surprise, dans le surgissement d'un évènement, d'une aventure. Typiquement, la quiétude de Paulina est troublée par l'irruption d'une « réalité irréaliste », d'un « quelque chose qu'elle n'avait jamais pu prévoir » (*P.*, p.128). Le Sublime, dans le roman, s'assimile, au moins en partie, à l'irruption d'une surprise, celle d'un phénomène en conflit avec les attentes du Beau.

Michele devient un « fétiche », un objet sacré dont la signification est iconique, elle renvoie à une puissance infinie et imprésentable, au contact de laquelle l'héroïne est « désorbitée, jetée à l'infini » (*P.*, p. 123). L'image de cet « infini », ayant été constituée par un défaut dans la machine représentationnelle, se traduit, dans le texte, par le biais d'une perte du « sens » et de la « raison » (*P.*, p. 123). Le plus troublant dans cette description est cette figuration d'une beauté reprenant le « corps » et « l'âme » d'une manière analogique, en témoigne cet énoncé lapidaire : « le corps est une chose sainte » (*P.*, p. 123). D'entrée de jeu, le corps est sanctifié, il accède à une immatérialité paradoxale par rapport à laquelle, le personnage jouvien peine à se situer : « Terre céleste ! Terre céleste ! comment rester avec toi » (*P.*, p. 123).

Comme le rappelle Georges Didi-Huberman, la perspective silénique déprécie le corps (l'apparence) en vue de valoriser l'âme (l'essence). Par ce seul moyen, l'art croit pouvoir « entretenir un rapport significatif avec le monde intelligible et la vérité comme tels »²⁵⁶. Une lecture plus fine du roman jouvien déconstruit cette posture. L'interprétation est renversée. Ce n'est pas tant que le corps se fait « chose sainte », mais que la « chose sainte » se fait corps. L'essence de Paulina se matérialise, en témoignent les métaphores de l'incarnation : son sein « durcit » (*P.*, p. 122), elle est un « souffle » cristallisé (*P.*, p. 123). De la sorte, Jouve renverse la méthode silénique en faisant de l'âme une instance qui doit s'incarner. Comme il y a de l'apparence qui passe dans l'être, il y a du corps qui passe dans l'âme. La spiritualité se conçoit par analogie avec l'existence du corps : pareillement à la « violence » qu'éprouvent les sens lors de l'amour, « la vie intérieure » est accessible au gré d'une « exaltation » et d'une « épouvante » (*P.*, p. 21). D'une manière plus probante encore, le « chevreau » est pensé sur un mode où l'esprit est décrit au moyen des attributs de la matière. Il est d'abord assimilé à un « pur esprit », à une « âme » avant d'être identifié, sans transition, à « une personne mystérieuse incarnée », douée d'un « air diabolique » (*P.*, p. 22). Il s'agit d'un esprit qui s'incarne sans

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 27.

toutefois perdre une once de sa spiritualité, d'un phénomène de l'âme ressenti au moyen du corps et de l'affectivité.

« Paulina qui était belle, impure » (*P.*, p. 181). À certains moments, le Beau, valeur spirituelle caractéristique de la chose sainte, se lie à l'impureté, valeur attachée à la matière biologique et à ce que Michael Bakhtine appelle le « bas corporel »²⁵⁷. L'impur contrevient à la structure et transgresse les normes ; l'impureté, c'est « l'abject », affect qui désolidarise, éloigne. C'est du moins ce qui ressort du texte où l'ancienne Paulina, « la belle impure », est rejetée par la nouvelle, Blandine, au nom d'un souhait « d'unité » et de « vertu » (*P.*, p. 181). La première a été mise à l'écart parce qu'elle contrevenait à l'ordre au sens cohésif (l'ordre est une affaire d'unité) et au sens moral (l'ordre est une affaire de vertu, de conformité aux coutumes sociales). Comment concevoir dès lors que la Beauté et la « sainteté » soient liées à ce qui les réfute, à ce qui brise la belle apparence et l'harmonie ?

La notion d'« *homo sacer* », rappelée par Giorgio Agamben dans *Le pouvoir souverain de la vie nue*, était une catégorie du droit romain archaïque, servant à désigner un individu rendu coupable d'un crime contre la communauté²⁵⁸. Caractérisé par une double exclusion, cet individu était à la fois banni des affaires divines – il est une vie nue, « indigne d'être vécue », insacrifiable puisque le sacrifice suppose, au contraire, une vie digne, une vie qui en vaut la peine – et exclu des affaires humaines : on pouvait le tuer impunément²⁵⁹. Selon Agamben, « l'*homo sacer* » instaure ainsi une sphère d'exception, un lieu dans lequel « on peut tuer sans commettre d'homicide et sans célébrer un sacrifice »²⁶⁰. Le Sublime joviennin s'illustre si on le rapproche de cette catégorie, situation exceptionnelle où l'esthétique échappe à la pensée humaine (il bute, heurte l'imagination, rend caduque les catégories de la raison), tout en se dérochant à l'emprise divine (le Sublime, bien que pouvant être attribué au divin, demeure intrinsèquement lié à l'affectivité, à l'humain donc). Il devient, dès lors, l'un des noms que s'est donnée l'humanité pour signifier l'exception, ce qui échappe à la norme et qui, par conséquent, symbolise le rejet et « l'exclusion originaire »²⁶¹.

²⁵⁷ BAKHTINE M., *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1970.

²⁵⁸ AGAMBEN G., *op cit.*, p 81.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 150.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 93.

²⁶¹ *Idem.*

Le Beau rassemble et rassure la collectivité autour de valeurs communes. Or, il se passe l'inverse dans *Paulina 1880* où la Beauté devient parfois inquiétante, obscure, informe, chaotique. « *Obscura et foetida* », ces mots latins sont inscrits en exergue du deuxième jour de rédaction du journal de Paulina à la Visitation (P., p. 147). Il faut entendre par-là que l'un des accès au Sublime se trouve au cœur de la confrontation ; d'une part à l'obscur, à la confusion, à ce qui demeure caché ou ne s'entend pas clairement, d'autre part au fétide, au répugnant, à l'abject, à ce qui écarte d'emblée. Est sublime cette manifestation du Divin que Paulina attend ; Celui-ci ne s'étant pas manifesté à elle alors qu'elle était saine, elle souhaite embrasser la morbidité et la maladie. Finalement, cette voie ne se révèle pas plus fructueuse ; Paulina l'embrasse quand même puisque le silence est intolérable. Il faut trouver une réponse coûte que coûte ou du moins agir en ce sens :

la maladie ne donne pas ce que j'attends d'elle en élévation de l'âme, et pourtant je me l'imposerais pour briser cet intolérable enfer de silence et de misère où je suis. Je cherche une forme à voir, et c'est une Substance. Ne pas laisser travailler l'intelligence (P., p. 147).

La « substance » est autonome par principe et existe en toute permanence à soi ; la « forme » est l'ensemble des caractéristiques d'une chose, celles qui permettent de l'identifier et de la reconnaître. Avec la conjonction de ces deux concepts, un point de jonction entre le corps (support de la maladie) et l'âme (ce qui lui échappe) est visé. Au premier regard, le lecteur imagine que Paulina reproduit, en apparence, le dualisme platonicien tel qu'il fut assimilé par la tradition chrétienne : le corps doit être déprécié, humilié, malmené, ainsi sera sauvée l'âme²⁶².

Plus subtilement, le système platonicien est révoqué. L'évocation de l'union de la matière et de l'esprit se joue ici, instances irréconciliables dont la pensée de cette irréconciliabilité est justement inadmissible. Cette idée rejoint ce que Daniel Salvatore Schiffer a appelé la « sublimité du dandy », doctrine esthétique inhérente à la littérature et à la pensée de la fin du XIX^e siècle dont les meilleurs représentants sont Friedrich Nietzsche, Charles Baudelaire et Oscar Wilde²⁶³. Il s'agit de revaloriser les sens, d'exacerber les affects sans déprécier pour autant l'âme et la rationalité. Schiffer reprend Wilde pour expliquer que

²⁶² On peut aussi y lire un écho à la *kénose*, schéma théologique qui reproduit la dialectique de la mort et de la résurrection du Christ sur la croix.

²⁶³ SCHIFFER D. S., *Du beau au sublime dans l'art, op cit*, pp. 107-122.

la vérité, celle du Sublime, sinon de l'art, est d'incarner cette nécessaire jonction de la matérialité et de la spiritualité :

c'est le dualisme platonicien [...] que toute l'œuvre d'un esthète aussi foncièrement idéaliste que Wilde essaie de surmonter, sinon résorber, pour atteindre enfin, via une esthétique d'essence théologique, à cette union sacrée, et pourtant tant négligée par deux millénaires de spéculations philosophique de l'âme et du corps²⁶⁴.

C'est un scandale, pour le dandy qu'est Jouve, de penser que le corps et l'âme jamais ne se touchent, jamais ne s'unissent. Pétri de référence à Baudelaire et à la philosophie de Nietzsche²⁶⁵, Pierre Jean Jouve surmonte cette dépréciation de la matière en instaurant un rapport de correspondance avec la spiritualité. Il cherche ensuite à déterminer, par son écriture, le point précis où cette union devient inextinguible, indénouable.

Seulement, y a-t-il une meilleure manière pour ériger une union en nœud gordien, que d'en occulter le faîte, que de masquer le point précis de la rencontre ? Jouve procède de la sorte quand il occulte le point où les deux faces de Paulina se rejoignent. Introduisant par-là l'aiguillon d'une union inaltérable du corps et de l'âme. Les propos de l'auteur, dans *En miroir*, orientent d'ailleurs la réception de *Paulina 1880* de ce côté : « Paulina offre la succession et l'alternance de l'amour profane et de l'amour sacré » (*EM.*, pp. 48-49). Tandis que « l'amour profane » reflète une philosophie sensualiste, qui promet l'amour du corps et le plaisir des sens ; « l'amour sacré » figure un idéal davantage ascétique, encourageant la dévotion et le mépris de la chair. Entre les deux s'instaure, au moyen d'un meurtre symbolique, une « rupture dans la suite brillante des états » par laquelle est introduite « une sorte de grâce » (*P.*, p. 49). Le meurtre de Michele vient rompre l'opposition instaurée entre corps et âme. Il empêche le sensualisme puisqu'il en était l'objet ; il révoque, par la même

²⁶⁴ *Ibid.*, p. p. 119.

²⁶⁵ Pierre Jean Jouve était familier de la philosophie de Friedrich Nietzsche qu'il a étudiée sans doute sous l'influence de Pierre Castiau, poète belge et ami de jeunesse auquel il rend hommage dans *En miroir*, précisant que sa « pensée » et « ses amours » se situaient dans la lignée du « Zarathoustra de Nietzsche » (*EM.*, p. 18). Au demeurant, *Paulina 1880* semble tributaire de *l'Antéchrist*, essai où Nietzsche diagnostique une inversion des valeurs dans le christianisme inhérente à une falsification du message chrétien dans les écrits de Saint Paul en face duquel le philosophe prône un retour au Christ. Le personnage de Paulina incarne un nouveau dualisme : elle se situe dans la lignée de Saint Paul dont elle possède le nom, et subit une « décadence paulinienne » où le corps est déprécié (« Visitation » et « L'ange bleu et noir ») avant d'entériner (l'éternel) retour du message chrétien originel (c'est la partie intitulée « Au soleil »).

occasion, l'ascétisme puisqu'il n'a plus de raison d'être. En effet, l'amant étant mort, l'amante ne peut plus pécher aux yeux de Dieu.

L'intégralité du texte est ainsi structurée par une alternance des valeurs du Beau et du Sublime en ce qu'ils rejoignent l'âme et le corps sensuel. Toutes les ressources narratives sont concernées par cette ambivalence. En effet, s'intéresser à « l'architecture » de *Paulina 1880*, ne serait-ce qu'en regardant la table des matières, permet d'éclairer la construction du roman en tant que fondée sur des valeurs formelles, voire numériques, à la fois ordonnées et désordonnées, belles et sublimes. L'œuvre est composée de 6 sections (nombre pair qui instaure une impression de symétrie ou du moins d'équilibre) et de 119 chapitres (nombre impair qui, à l'inverse, amène une instabilité, une dissonance dans la structure). Pour Marine Riguet, le chiffre « 119 » symbolise une harmonie arithmétique manquée puisque « $119 = 3 \times 30 + 29$ », il manque un chapitre qui aurait harmonisé la structure globale du roman²⁶⁶. Elle assimile ensuite ce retrait à une « une sorte de défaut, d'imperfection » dont le but est de « miner l'aspiration mystique de Paulina, qu'incarnent les chiffres de la trinité, et introduit la chute de l'héroïne au cœur du roman »²⁶⁷. De la sorte, la critique montre que la structure est « boiteuse » parce que l'itinéraire mystique de Paulina est interrompu, manqué. C'est là précisément que se glisse le Sublime.

Plus essentiellement, le fait que Jouve brise l'harmonie de son roman au moyen du retrait d'un chapitre est opérant sur le mode des imaginaires. Cette structure imparfaite vient saper l'identification du roman à la catégorie du Beau pour l'orienter du côté du Sublime. De cette manière, Jouve introduit une zone d'ombre à l'intérieur de sa structure ayant pour effet de rejoindre la jonction secrète de l'âme et du corps. Celle-ci est mystérieuse, insondable, elle n'en finit pas toutefois de structurer l'œuvre de l'intérieur sans que l'on ne puisse en situer le point précis. Tel est le nœud de *Paulina 1880* : suggérer l'union indécélable de la matière et de l'esprit au travers de la concordance, en apparence impossible, d'une face passionnelle et d'une face spirituelle.

²⁶⁶ RIGUET M., « L'œuvre jouvienne, la mise en forme de l'informe » sur le Site Pierre Jean Jouve, https://www.pierrejeanjouve.org/Jouve-Jeunes_chercheurs/Jouve-Jeunes_chercheurs-Marine_Riguet.html, page consultée le 11 juin 2019.

²⁶⁷ *Idem.*

Une analogie avec « le pli », concept forgé par Gilles Deleuze à partir de Leibniz et du Baroque, permet de mieux saisir la nature de l'union du corps et de l'âme chez Jouve²⁶⁸. Le système leibnizien, on le sait, conçoit le monde à l'aune d'une succession de monades, unités simples, élémentaires et indivisibles. Il y a cependant une liaison, un fonctionnement commun de ces monades. L'enjeu est dès lors de concilier la diversité de ces atomes et le fonctionnement harmonieux de la réalité. Chez Leibniz, il s'agit d'une « harmonie préétablie », de l'intervention du divin dont les desseins sont d'introduire une cohérence au cœur du monde. Que « son Dieu » intervienne pour unifier les douloureuses contradictions qui conditionnent sa nature, c'est cela qu'attend Paulina. Elle souhaite, au fond d'elle, le continu alors qu'elle évolue dans un monde discontinu : « hélas il fallait se retrouver à la fin ici ou là » (*P.*, p. 131). Le personnage jouvien rêve d'une réalité holistique, sans aspérités, où chaque phénomène serait vu en tant que totalité. « Paulina [veut] tout ou rien » (*P.*, p.73) : concevoir dans un même mouvement l'union à son amant et à Dieu, la compromission d'une vie adultérine et les apparences sociales. Or le point précis de cette union n'est pas discernable rationnellement, il échappe à l'entendement humain et demeure insituable.

La théorie du « pli » de Gilles Deleuze permet de concilier l'incohérence et la cohérence, de structurer la diversité des phénomènes du monde au moyen d'un principe universel certes organisateur de la matière, mais interminé. « Le pli » se reterritorialise sans cesse et fonctionne plus qu'il ne signifie. Là est tout l'enjeu du Baroque, car comme l'explique Deleuze :

le Baroque ne renvoie pas à une essence, mais plutôt à une fonction opératoire, à un trait. Il ne cesse de faire des plis [...] il courbe et recourbe les plis, les pousse à l'infini, pli sur pli, pli selon pli. Le trait du Baroque, c'est le pli qui va à l'infini²⁶⁹.

De la même manière fonctionne l'union du corps et de l'âme dans *Paulina 1880*, roman dont nombre d'études ont déjà mis en évidence le caractère baroque, de même que les affinités du substrat théorique jouvien avec la philosophie de Leibniz²⁷⁰. La matière et la spiritualité interagissent chez Jouve tout en s'opposant en apparence. En effet, leur union se tient dans un

²⁶⁸ DELEUZE G., *Le pli*, Minitel, coll. « Critique », Paris, 1988.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 5.

²⁷⁰ Pour ce qui est du lien de Jouve au Baroque, on peut se référer au collectif paru sous la direction de Christiane Blot-Labarrère et de Muriel Pic : *Jouve baroque - Jouve et Donnadiou, documents inédits, cahier Pierre Jean Jouve n°9*, Lettres Modernes Minard, Paris, 2016. Pour ce qui est du rapport à Leibniz, Béatrice Bonhomme dans *La Quête intérieure* rapproche la littérature unanimiste dont on connaît l'influence durable sur Jouve, du système leibnizien.

secret, dans une multitude de plis qu'il est impossible de dénouer. Pour Jouve, l'union du corps et de l'âme est effective, mais inaccessible à l'esprit humain ; elle se situe, pour parler en termes deleuziens, dans l'espace situé entre les deux recourbures du pli, dans un indépliable, dans un impensable.

Paulina ne veut « renoncer » ni à son « sensuel amour » ni à « Dieu » (*P.*, p. 117). Bien que leurs apparences s'opposent, il y a une correspondance entre ces deux instances au sein de la littérature de Jouve : leur union est imprésentable. Celle-ci est traitée sur le mode du mystère de l'Eucharistie : une « joie blanche » est introduite dans l'âme au moyen d'une absorption toute corporelle de l'Ostie. De la transformation de la matière (le pain de l'Eucharistie) en spiritualité (la « joie blanche »), rien n'est dit. Elle opère simplement et produit un affect sur le sujet sans que ce dernier ne puisse le comprendre. Nous touchons au point où la jonction du corps et de l'âme rejoint l'apparente opposition du Beau et du Sublime. La matière (le corps foisonnant l'informe) est ordonnée par l'esprit (l'âme régulière, formée) : cette union est indicible, elle se situe à l'intérieur d'un pli. L'art sublime incarne dès lors ce foisonnement apparent du sensible dont l'ordre demeure caché, latent, insaisissable. Il confronte le sujet à la *nescience* ou au « Dieu caché » des mystiques, une réalité qui opère en étant inaccessible aux facultés de connaissance.

À certains moments, cette *nescience* inhérente à l'appréhension sublime du sensible devient intolérable, car terrifiante. Elle exalte des valeurs de violence, d'excès et de révolte. Nous sommes en présence du « mythe de la Terreur », tel qu'il est développé par Céline-Sanguard Berdeaux dans *Au plus haut point*. Selon elle, Breton, Bataille et Blanchot sont des auteurs qui réactualisent le Sublime au XX^e siècle sur fond d'un nœud du politique et du poétique où aux violences du temps (guerres, révolutions, etc.) répond une littérature fondée sur des valeurs dionysiaques. Sur le modèle de la Révolution Française, la Terreur devient le régime du Sublime et de la littérature, un terreau fertile sur lequel vient se greffer l'écriture²⁷¹. Nous gageons qu'un mythe similaire est latent chez Jouve, lui qui écrit que son premier roman, *Paulina 1880*, sombre dans « l'abyssale terreur » (*EM.*, p. 49) et dont les écrits théoriques sont remplis d'échos à la « catastrophe »²⁷². Seulement, là où dominent chez les auteurs du XX^e siècle une activation du mythe de la Terreur au niveau du langage – telle est la thèse de Jean

²⁷¹ SANGOUARD-BERDEAUX C., *op cit.*, p. 31.

²⁷² La catastrophe, écrit Jouve dans « Inconscient, spiritualité et catastrophe », est relative à ces « bouleversements primaires qui doivent toucher l'aspect de toute chose, détruire le bien avec le mal, effacer l'homme dans le même temps où il l'instruit » (*NSS*, p. 143).

Paulhan dans *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les Lettres* – il se lie davantage, chez Jouve, à la problématique de l'union du corps et de l'âme.

En effet, Paulina est terrorisée à l'idée de se percevoir comme elle est vraiment, à l'aune d'un dualisme : « depuis mon enfance, j'ai peur de moi parce que je suis double » (*P.*, p. 181). Étant donné que la distinction du corps et de l'âme, ressentie comme évidente, lui paraît intolérable, elle fait tout pour l'éradiquer coûte que coûte. Dans cette veine se situe le Sublime de la Terreur : au cœur d'un arrachement au dualisme, à ce qui prive le sujet d'une représentation conjointe du corps et de l'âme. D'abord, Paulina entend s'arracher à la dualité de son être ; en cela, elle ne lutte plus contre le « sentiment formidable qui la faisait chanceler », occultant par-là son âme sous sa face corporelle (*P.*, p. 67). Ensuite, elle occulte sa passion sous son habit de nonne, elle réprouve son amour et modèle son corps en vue de ne devenir qu'une seule entité « je n'ai plus de corps du tout » (*P.*, p. 177).

Ces tentatives d'arrachement sont vaines. Chez Jouve, le refus de la chair comme la dénégation du ciel, l'idéalisme comme le nihilisme ne parviennent jamais à s'équilibrer. Il écrira bien plus tard dans l'un de ses derniers poèmes que « le feu de la chair et la blancheur du ciel [...] se sont toujours montrés en la même lumière »²⁷³. Corps et âme doivent être pensés ensemble, sous une même lumière, à l'aune de ce qu'ils ont en commun. Le corps ne peut se concevoir sans l'âme et inversement, et ce, même si le secret de leur union demeure entier. Comme il le laisse entendre dans la préface à *Sueur de Sang*, Jouve, en bon freudien, situe le mystère de cette union du côté de l'inconscient. L'essence de l'homme se situe dans un « conflit insoluble entre deux lignes, à l'une se rattachant la chaleur de l'être, à l'autre le développement rationnel de la personne » (*NSS*, p. 140). Si la distinction corps/âme est perceptible du côté de la raison, il y a chez Jouve le pressentiment d'une union inconsciente. La tâche de l'écrivain est dès lors de faire immerger la matière inconsciente - cette « chaleur de l'être » - à la surface sans toutefois la rationaliser. L'inconscient est le lieu de la sublime union du corps et de l'âme. Bien que la matière de cette union puisse se transformer en substrat pour la création, celle-ci demeure inaccessible à la connaissance du poète.

Jouve laisse entendre que le travail du poète dévoile un peu de l'inconscient : « la poésie est en présence de multiples condensations à travers quoi elle arrive à toucher au symbole – non plus contrôlé par l'intellect, mais surgi, redoutable et réel » (*NSS*, p. 143). Certains artistes se contentent de représenter les choses telles qu'elles sont données à l'intellect. De la sorte, ces

²⁷³ JOUVE P.J, « Moires », dans *Œuvre I, op cit.*, p. 1121.

représentations sont normées, équilibrées, rationalisées et correspondent au paradigme dominant du Beau. D'autres délaissent l'intellect au profit du sensible. Ils condensent des affects en vue de faire surgir un peu de ce Sublime : foisonnant, excessif, informe et qui se cache derrière l'intelligible. Cependant, nous n'avons pas accès au Sublime en tant que tel, car l'inconscient n'est pas verbalisable sans perte au moyen du langage. Le propre de la poésie est dès lors de rendre compte du Sublime au moyen du symbolique, de la cristallisation de phénomènes inconscients sous forme d'images voilées et plurivoques.

Le mystère de l'union de l'âme et du corps est donc d'autant plus sublime qu'il s'enracine dans l'inconscient, cette matière imprésentable. Le « monde plus immense, plus terrible, plus éternel » (*P.*, p. 44) résulte aussi bien d'un arrière-monde que de la « vie intérieure » (*P.*, p. 21) même. Le Sublime se rencontre au cœur d'un foisonnement indicible et imprésentable : qu'il soit de nature mystique (le mystère divin) ou psychanalytique (l'inconscient). Jouve le remarque dans *Inconscient, spiritualité et catastrophe* où il affirme que : « comme certain érotisme [...] imprègne les actes sublimes des saints [...] Le plus bas dans ces natures privilégiées rejoint instantanément le plus haut » (*NSS*, p. 142). Paulina croit pouvoir entrer « dans le sein de l'Église étant l'amante de Michele » (*P.*, p. 94), l'attachement de Perpetua à Paulina, devenue sœur Blandine, prend des allures « de passion exclusive et terrestre » (*P.*, p. 193). Nous sommes au seuil de la sublimation en ce qu'elle désigne ce mouvement par lequel la création se nourrit du pulsionnel en vue de façonner une œuvre d'art. En effet, la jonction du charnel et du spirituel se situe précisément dans ce « saut », dans cette zone impensable qui sépare l'âme du corps. Pareillement, c'est dans un saut que le Beau se transubstancialise et devient sublime, réalité davantage essentielle.

La Beauté ambivalente, confrontée à son contraire, n'est ainsi pas seulement le Beau, mais le Sublime. Par cette antinomie, la littérature de Jouve se situe dans une position intermédiaire – elle exalte des valeurs rationnelles et irrationnelles, classiques et baroques, apolliniennes et dionysiaques – où se joue la question fondamentale du rapport de l'âme en tant que siège de la spiritualité et du corps en tant qu'ancrage de l'affectivité. Seulement, une ambivalence ressort d'emblée de l'œuvre de Pierre Jean Jouve. Le lecteur peine à savoir si le Sublime puise son point de départ dans un désordre sensible qu'il s'agirait de domestiquer au moyen des catégories rationnelles ou si, justement, il s'inaugure à partir d'un refus de la raison. Il en va de même pour le rapport analogique qui unit le corps et l'âme : il est impossible de dire si cette analogie résulte d'une spiritualisation de la matière ou d'une matérialisation de l'esprit,

tant les deux instances sont inextricablement mêlées. Sans doute le Sublime jouvien se rencontre-t-il en plusieurs sens.

2. Le motif plastique

Comme l'a démontré Christiane Blot-Labarrère, l'œuvre de Pierre Jean Jouve expérimente, au sein de la matière, une tension entre déballage et endiguement, frémissement et pétrification. La critique explique que le motif de la statue incarne particulièrement cette tension ; elle écrit, à propos d'images statuaires : « ne voit-on pas, à relever ces métaphores, qu'elles participent de la même songerie obsessionnelle, à savoir enfermer dans la dure matière résistante, toute précarité, tout frémissement, toute palpitation »²⁷⁴? Le Beau contient la matière, il lui résiste et la façonne en fonction de critères rationnels. Ainsi faut-il interpréter la statue jouvienne qui, à l'image de l'art antique, connote la perméabilité, les mesures parfaites et harmonieuses. Or, si l'esthétique de Jouve s'appuie sur les critères du Beau, elle s'articule aussi autour de ce qui échappe à sa maîtrise : au désordre et au chaos. En ce qu'elle cherche à enfermer les débordements du sensible dans la matière même, la grande idée de l'œuvre jouvienne est un paradoxe. Elle s'attèle à suggérer un étalement du sensible tout en le délimitant, à endiguer l'inendiguable.

D'abord, *Paulina 1880* exalte la forme et l'harmonie : Paulina, devant son miroir, se trouve « bien formée » (*P.*, p. 33). Ses seins sont décrits en termes plastiques – ils sont « poli[s] comme l'ivoire » - et harmonieusement « contenus » par le miroir (*P.*, p. 33) qui s'assimile alors à un cadre, artifice dessinant les contours d'une représentation. La narration insiste ensuite sur les proportions d'une poitrine « pas trop forte, pas trop lourde, pas trop tendue » (*P.*, p. 33). Par ce procédé, les critères antiques de la Vertu sont motivés. *Meden agan* disaient les Grecs, *In medio virtus* repirent les latins : le Beau, comme le Vrai ou le Bien, sont affaire de mesure, de tempérance. Le sein est, en effet, moulé parfaitement, ni dans l'excès ou dans l'abondance, ni dans la carence ou le déficit, à la manière de l'architecture antique qui est constituée sur le respect scrupuleux du « nombre d'or ». Un écho s'instaure avec la préface aux *Muses romaines et florentines*, texte renié, déjà évoqué dans notre aperçu des œuvres de Pierre Jean Jouve et où

²⁷⁴ BLOT-LABARRÈRE C., « Le motif de la statue dans les romans de Pierre Jean Jouve », dans *Jouve poète de la rupture*, Cahiers Pierre Jean Jouve n°2, textes réunis par LEUWERS D., Lettres Modernes Minard, Paris, 1985, p. 108.

la Beauté est définie à l'aune d'une « question d'ordre et de rapports », rigoureusement construite sur « l'excellence du nombre »²⁷⁵.

Sur le modèle des peintures italiennes de la Renaissance, références explicites, le texte esquisse un véritablement portrait de Paulina en « *madonna* » (P., p. 33), représentation de la Vierge, l'un des grands thèmes chrétiens de la peinture occidentale depuis le Moyen Âge. Cette référence à la « *madonna* », néanmoins commandée par l'atmosphère italienne du livre²⁷⁶, est interpelante à ce stade du récit, plutôt coloré d'une dimension sensualiste. En effet, le « trouble érotique » esquissé dans ce passage est à l'inverse des valeurs de pureté et de chasteté que la Vierge véhicule, celle qui donna naissance au Christ par Immaculée Conception. Les plaisirs du corps et le péché de la chair sont plutôt évoqués ici : « quelle pécheresse je suis » (P., p.26) s'annonce l'héroïne après avoir pris conscience de son pouvoir de séduction auprès des hommes : « quels gentils garçons [...] je les prendrai par les cheveux quand je voudrai » (P., p.26).

Il s'avère que cette représentation ne sert pas des fins de connotation de l'immatérialité, elle s'insère plutôt dans la valorisation d'un sensualisme et d'un ancrage dans la chair. Comme le rappelle Georges Didi-Huberman, la Vierge est, dans la théologie thomiste, assimilée à la « cause matérielle de l'incarnation du Verbe » et ce « au travers de son sang »²⁷⁷. Dans une même mesure, le portrait de Paulina s'incarne dans la matérialité du livre, en témoignent les nombreuses images matérielles, à l'instar de « l'acier », de la « glace » et de la « pierre », soit de ce qui est modelable ou que l'on peut sculpter. À côté de cela, l'incarnation de l'héroïne dans ces pages se fait sur fond d'un coloris rouge rappelant le sang : « le feu », « les flammes », « le désir », « la chaleur ». Le sang symbolise les mouvements de la vie par opposition à la pierre qui immobilise : il est ainsi significatif que Paulina, au couvent des Visitandines, refuse la vie, celle du corps, au moyen de saignées répétées. Significative aussi est cette hypothèse, formulée par l'héroïne, que Zina, femme de Michele, est morte parce que « Paulina lui a retiré son sang » (P., p. 129). En définitive, le portrait du personnage « en *madonna* » est ambivalent. Il présente

²⁷⁵ JOUVE P.J., Préfaces aux « Muses romaines et florentines », dans *Œuvres I, op cit.*, p. 1356.

²⁷⁶ Pour la question de l'Italie dans les romans et la poésie de Pierre Jean Jouve : cfr. le recueil de documents et d'entretiens paru sous la direction de Wanda Rupolo : *Pierre Jean Jouve et l'Italie, Une rencontre passionnée*, Rome, 2007. Sur la question de l'imaginaire italien et plus précisément toscan de Pierre Jean Jouve : cfr. WATHÉE-DELMOTTE M., « La Toscane dans l'imaginaire romanesque jouvien », dans *Pierre Jean Jouve, Poète européen, cahier Pierre Jean Jouve N°1*, Calliopée, coll. « Cahiers Pierre Jean Jouve », Paris, 2009, pp. 97-208.

²⁷⁷ DIDI-HUBERMAN G., « La dissemblance des figures selon Fra Angelico », dans *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen Age, Temps modernes*, tome 98, n°2. 1986, p.777.

une apparence de statue (proportions, froideur et ductibilité de la pierre) capable d'enfermer les soubresauts de la vie (les mouvements et palpitations du corps sous l'effet du sang).

Le roman manifeste un étalement de la chair, assimilé à du sensible qui refuse de se maintenir dans les limites qui lui sont assignées. Cela est perceptible au thème du dévoilement, quelque chose de l'être, chez Jouve, transparait des voiles qui le recouvrent. Encore une fois, les seins, modèles ambigus, figurent cette image puisqu'ils ont beau être recouverts d'un vêtement, ils sont saisissables par l'œil : « je vous enferme, mais dans cette robe de soie d'argent, on peut vous deviner » (*P.*, p. 35). D'un côté, il s'agit de montrer le sensible en tant que réglé et contraint par une forme ; d'un autre, de manifester son débordement. Dans cette perspective, nous sommes davantage du côté du Sublime, d'un dépassement des limites. L'héroïne, effectivement, trouve que « le corset », ustensile de modelage du corps, nuit à sa beauté ou plutôt à son sublime (*P.*, p. 36). Il est impossible d'interrompre l'effervescence du sensible qui change sans cesse, malgré les tentatives d'arrêt et de modelage. La chair, chez Jouve, est inendiguable, à l'instar des mouvements du papillon, porté vers le feu, qui va pourtant le tuer (*P.*, p. 36). Si, la mort de l'insecte parait effective, celle-ci n'est cependant pas montrée. Nous sommes encore une fois devant une métaphore de l'imprésentable.

Un lien entre la matière sensible (le vivant soumis à une effervescence qui échappe à l'entendement) et la forme intelligible (le mort, latent, impassible, mais rationalisable) est instauré dans le roman²⁷⁸. Ces deux éléments entretiennent des rapports contraires : d'une part, la matière souhaite enfermer le sensible ; d'autre part, le sensible refuse de se maintenir dans la matière. Une telle réciprocité est rendue présente par le motif de la statue, souvent utilisé pour qualifier la protagoniste. Lors de la découverte des corps, Paulina, « le visage sans couleur », est « pareille à une statue d'Égypte » (*P.*, pp. 67-68). Cette représentation est quasiment sacrée, Michele « s'agenouille » et « parait prier » devant la jeune fille, « n'osant pas l'atteindre » ; quand le comte, ensuite, la touche, c'est du bout des lèvres et sur les « bras », les « jambes », c'est-à-dire les extrémités du corps (*P.*, p. 68). La beauté de Paulina est pensée selon la logique de la *sacratio* : est dit « sacré » ce que l'on ne peut toucher sans le souiller de la même manière que sont dites « belles » des proportions que l'on ne pourrait pas saisir sans les désorganiser. Paulina en tant que statue répond au canon ; elle offre à Michele, et au lecteur à sa suite, une image du Beau en soi, universel, toujours identique à lui-même :

²⁷⁸ Nous avons déjà observé les rapports de la forme chez Jouve avec la mort en tant que « sens de la fin » et principe de délimitation. Cfr. Notre introduction.

Michele voyait en Paulina l'objet charnel de l'amour. Il voyait Paulina avec cette unique première vision du corps et aussi de l'âme, du corps aimé qui ne s'effacera plus jamais et même pas dans l'au-delà de la mort (*P.*, p. 68).

Si la statue chez Jouve connote la Beauté en tant qu'impassibilité, ce motif renvoie à un autre ordre, inconnu et insaisissable. Indiquant qu'une réalité existe sans parvenir à se concrétiser dans la matière ou à se manifester en tant que telle, la statue rend présent ces au-delà inaccessibles et inconnaisables que sont la métaphysique et le divin. Ainsi, la statue est le signe que notre réalité n'est pas totale, que le monde, tel que nous le percevons, ne coïncide pas avec l'entière de l'être. En cela, elle s'assimile au miroir dont l'envers, d'une part, est inatteignable et qui, d'autre part, prive le sujet d'une observation intégrale de soi.

Selon Michel Foucault, « le reflet dans le miroir », « l'amour » et « le cadavre », sont des images par lesquelles le sujet parvient à situer son corps en un lieu. Dans ces trois cas, le corps, ou du moins la représentation que nous nous en faisons, n'est plus « utopique », au sens où l'entend Foucault, de non limité, absent de tout lieu. Il est, au contraire, situé en un point précis, « enferm[é] comme dans une boîte », « clo[s] », « scell[é] »²⁷⁹. Or, quand Paulina se regarde dans un « miroir », une faille apparaît au sein de la représentation, l'héroïne n'accède pas à une image stable d'elle-même. Au chapitre 11, elle paraît délirer et est en proie à des « tremblements agités » dès qu'elle mire les mesures de son corps (*P.*, p. 33). Au chapitre 117, elle essaye de se suicider devant son miroir après avoir discerné la nature mystérieuse de son être (*P.*, p. 241). Se donner la mort est une manière ultime d'assigner un lieu au sujet en le transformant en cadavre, image des limites de la représentation qui, comme l'écrit Foucault « nous enseigne [...] que nous avons un corps, que ce corps a une forme, que cette forme a un contour [...] bref que le corps occupe un lieu »²⁸⁰. Cette voie se révèle inféconde. Ce suicide est raté puisque Paulina est vivante, le roman enclenche alors un dernier chapitre. Par ce procédé, le lecteur pressent que le corps n'est pas enfermé en lieu, qu'il revient, que le sensible est inendiguable.

Ce que nous venons de montrer à propos du miroir est également pertinent au sujet du motif « statuaire ». Peu avant que n'apparaisse l'ordre divin de tuer, Michele compare Paulina à une « statue » dont elle aurait la « pâleur », « la beauté » et le caractère « muet » (*P.*, p. 226). Ces réalités connotent un enfermement de la vie à l'intérieur d'une matière brute. L'héroïne est « muette », c'est-à-dire privée de langage, faculté qui dote le sujet d'une emprise sur le monde

²⁷⁹ FOUCAULT M., « Le corps utopique », dans *Le Corps utopique suivi de Les Hétérotopies*, postface de DEFERT D., Lignes, Paris, 2009 p. 20.

²⁸⁰ *Ibid.*, pp. 18-19.

à l'instar d'Adam, devenu maître du jardin d'Eden dès lors qu'il nomme les animaux et les plantes. Priver le sujet du langage revient, en outre, à le priver d'initiative, à l'empêcher de dire « je » et d'affirmer sa subjectivité. La couleur aussi, « la pâleur », est l'opposé de l'incarné, plutôt symbolisé par des couleurs vives telles que le rouge de la chair ou du « sang ». Ce qui est pâle est ce qui est exempt de vie, dépourvu d'âme et d'animation²⁸¹. Dire qu'une chose est « belle », enfin, c'est tenter d'enfermer le sujet dans une catégorie. Confondre Beauté et Beau, c'est aliéner le sujet au sein d'une catégorie statique, non ouverte au devenir. Le Beau étant, on l'a vu, l'immobile, le déjà formé.

En assimilant Paulina à une statue, « pâle », « belle » et « muette », le comte souhaite la pétrifier au moyen d'une parole. Dans un même temps, un grand pouvoir est attribué au langage : le Verbe tente d'emprisonner la chose, de la définir. Par-là, il souhaite enclore le sens (l'être de Paulina) au sein d'une forme (la statue). Nous sommes confrontés à la dépréciation classique de l'image ; comme le rappelle Didi-Huberman, celle-ci est « un appât, un leurre, un piège donc [...] elle émeut le vivant avec du mort. Elle exacerbe les facultés sensibles alors qu'elle n'est faite que de matière inerte, insensible »²⁸². L'image, celle que Michele essaye de superposer à l'être de Paulina, se substitue au sensible, en prend l'apparence vivante, chaude et dynamique alors qu'elle n'est faite que de matière morte, froide, statique. Le retour de Michele vers Paulina ne prend pas appui sur la réalité, mais sur un simulacre. Effectivement, il revient parce que l'héroïne lui a envoyé une photo d'elle à quinze ans où apparaît « sa jolie figure d'animal sauvage, sa jeune taille, et tout le feu de l'enfant morte », de l'être qu'elle n'est plus (*P.*, p. 218).

Avec *Paulina 1880*, le sensible se refuse à l'enfermement au sein de l'image. La transformation de Paulina en statue demeure à l'état de tentative, pareillement pour l'enfermement du sens dans la forme. On a cru que le mot était doté d'un pouvoir essentiel, transfigurateur. En vérité, le langage, au travers de cet échec de l'enfermement par la matière, est renforcé dans sa condition d'arbitraire. Paulina tue son amant par un procédé spéculaire qui retourne le regard pétrificateur de Michele contre lui-même. Elle se fait ainsi l'avatar de la méduse ; regard qui avant tout renvoie le regard de l'autre. Le roman montre en effet comment un sujet échappe à l'emprise des catégories linguistiques ou plus précisément au « signifiant du

²⁸¹ Littré donne pour définition de la pâleur : « qui a perdu sa couleur vive et animée », dans LITTRÉ E., *Dictionnaire de la langue française* [en ligne] <https://www.littre.org/definition/p%C3%A2leur>, page consultée le 21 juin 2019.

²⁸² DIDI-HUBERMAN G., *L'image ouverte, op cit.*, p.97.

maître », qui dans l'enseignement de Jacques Lacan, est une manifestation aliénante du lien social²⁸³. La tentative d'enfermement est retournée. Michele est assimilé par Paulina à un « dormeur » qui, un temps, « remue » et palpite (*P.*, p. 233) avant d'être immobilisé à la manière d'une statue en prière : « il était enfoncé, les yeux bien clos, blanc et les mains presque jointes » (*P.*, p. 235). Cette phrase instaure un parallélisme avec celle qui avait été accolée à Paulina. Au motif de « la statue » répond les « mains jointes », à la pâleur répond la blancheur. Par cette mise à mort, Michele est quant à lui pétrifié dans la mesure où il devient un objet silencieux et « calme » que Paulina « contemple » (*P.*, p. 235). Ici encore, le côté faux de l'image ressort au sens où Paulina éprouve « un sentiment bizarre, une sensation fausse » (*P.*, p. 235).

Finalement, un motif, exprimé par Jouve dans *En miroir*, permet de cerner la contradiction harmonieuse instaurée entre le sensible et l'intelligible, la matière et la forme. En effet, l'auteur explique que la spécificité du poète est de connaître un sentiment de dépassement et de désordre découlant de l'observation du monde : il le nomme « l'émerveillement »²⁸⁴. En ce qu'il offre une impression de mystère, de douleur et d'intangibilité, cet affect est dionysiaque. Si « l'émerveillement » est un don, on peut s'y perdre : « comme un nageur épuisé disparaît à la surface des flots » (*EM.*, p. 153). Dès lors que l'affect esthétique jouvien se situe d'emblée du côté de l'imprésentable et de l'incanalizable, le poète établit un lien avec le Sublime, se lançant vers la connaissance de ce qui le « transcende » et de ce qui « dépasse sa volonté » (*EM.*, p. 157). D'entrée de jeu, cet « émerveillement » est indicible et n'est verbalisable qu'au prix d'un travail incessant des mots : « écrire, noircir du papier avec les signes d'une phrase est inquiétant, douloureux, presque toujours, pourtant merveilleux » (*EM.*, p. 156). Un tel travail permet d'approprier la matière, de « l'émerveiller », de la rendre communicable.

En termes mythologiques, on pourrait dire que l'émerveillement se sert de la belle apparence apollinienne en vue de verbaliser la vérité dionysiaque, trouble et chaotique. Apollon, dieu de la lumière et de l'ordre, vient donc seconder Dionysos, dieu de la violence et de la confusion. Nous nous situons aux fondements de l'esthétique de Pierre Jean Jouve. Son œuvre naît au départ d'un imprésentable – abîme ou sommet – qu'il faut présenter au moyen d'un travail de condensation de thèmes au sein d'une langue formellement maîtrisée. Comme

²⁸³ LACAN J., *Séminaire IX : L'identification [1961-1962]*, Association freudienne internationale, Paris, 1996, p. 148.

²⁸⁴ Sur la question de l'émerveillement en contexte narratif : cfr. BOBLET M.H., *Émerveillement et récit au XX^e siècle*, Alain-Fournier, Breton, Dhôtel, Gracq, Germain, José Corti, coll. « Les essais », Paris, 2011.

Jérôme Thélot l'explique dans *Le travail vivant de la poésie*, la poésie moderne, celle de Jouve particulièrement, s'attèle à « verbaliser l'affectivité », c'est-à-dire à rendre compte de ce qui est donné aux sens – substrat « non-verbal » de la parole – au moyen du langage même²⁸⁵. Étendant cette thèse au roman jouvien, il apparaît que les nombreuses métaphores plastiques de *Paulina 1880* servent cette visée. Endiguer, par la langue, l'inendiguable de la parole. Présenter ce qu'il y a d'indicible dans le langage, d'imprésentable dans les représentations.

3. La contradiction sublime

La notion de « contradiction » est la dernière image du Sublime que nous souhaitons analyser dans *Paulina 1880*. La contradiction est, en effet, omniprésente dans le premier roman jouvien, à tel point qu'elle en est le principe structurel. Elle est le noyau de l'imaginaire jouvien, l'image qui cristallise, oriente et organise tous les symboles de sa poétique. Manifestation consciente du « système d'images nécessaire », objet pourtant « inconscient », le mode contradictoire correspond à la manière dont l'auteur perçoit cette « vision obscure, impérative » qui provoque un mouvement épiphanique, celui qui fera advenir une œuvre nouvelle « armée de pied en cap, différant complètement de l'écriture passée » (*EM.*, p. 30). Mettre en évidence et analyser la « contradiction », c'est ainsi souhaiter embrasser d'un regard toute notre recherche et l'élever à un niveau « méta », transcender les images éparses du texte pour rencontrer ce qu'est le Sublime jouvien en soi et ainsi tenter de définir en quoi le point nodal de l'esthétique jouvienne est un souhait de « présenter » ce qui ne peut pas l'être.

Pour ce faire, nous souhaitons utiliser le paradigme du sacré tel qu'il fut énoncé par Rudolf Otto au début du XX^e siècle dans son maître-œuvre intitulé *Le Sacré. L'élément non-rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel* (1917). Comme son nom l'indique, ce traité s'attache à saisir le divin non pas seulement en tant qu'un objet de la raison, c'est-à-dire de ce qui peut être pensé, sans reste, à l'aune des catégories de l'entendement, mais en tant qu'irrationnel, réalité « rebelle à la rationalisation » et qui se tient dans « une obscure profondeur se dérochant non pas à notre sentiment, mais à nos concepts » : il appelle cette face non rationnelle du divin le « numineux »²⁸⁶. Le sacré est étudié par Otto en tant que phénomène esthétique entendu comme affect intuitionné, donné aux sens, le rapprochant par-là du Sublime

²⁸⁵ THÉLOT J., *Le travail vivant de la Poésie*, op cit., p. 15.

²⁸⁶ OTTO R., *Le Sacré. L'élément non-rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, traduction et préface de JUNDT A., Payot, Paris, 1929, p. 93.

auquel il renvoie par analogie. Le Sublime, comme l'écrit Otto, « sert à exprimer le numineux dans l'art » par la suggestion d'un lien avec ce qui dépasse le sujet et qui provoque chez lui un sentiment non analysable²⁸⁷.

Le « numineux » est conçu en tant qu'un « mystère » se manifestant à l'humain par le biais de deux affects : le *mysterium tremendum* et le *mysterium fascinans*. Par rapport au sacré, le premier est un sentiment « répulsif » qui procure une impression « d'horreur indicible » ; le second est davantage « attractif » et est intuitionné par le sujet du côté « d'une splendeur insigne »²⁸⁸. Le *tremendum* provoque un « saisissement [...] indicible qui s'empare de nous », un « effroi mystique » qui réaffirme le statut créé de l'humain, autrement dit sa position inférieure par rapport au sacré²⁸⁹. Le *fascinans* est « l'élément dionysiaque » du numineux, il est un sentiment d'étrangeté, au sens étymologique d'une possession de l'Autre, qui provoque « délire » et « ivresse »²⁹⁰. En un sens, on rejoint la thèse défendue par Edmund Burke au XVIII^e siècle qui explique que le Sublime provoque chez le sujet une terreur délicate, *delightful horror*, sentiment à la fois de délice et de crainte, deux affects qui se contrarient sans s'opposer. Le numineux, comme le Sublime, instaurent une harmonie de contrastes, un lien au cœur des contradictions.

Paulina, dans la caractérisation qui en est faite, possède une propension à ressentir des sensations immédiatement saisies par les sens en tant que contradictoires. Elle a conscience du sacré en tant qu'il affecte son « jeune corps », soumis à la violence naturelle d'un vent qui « l'épouvantait et l'exaltait au plus haut point » (*P.*, p. 21). Dans cette perspective, le vent symbolise la puissance immatérielle, néanmoins puissante du divin tout en étant doté d'un pouvoir transformateur. En effet, il fait passer d'un contraire, en l'occurrence les douleurs du corps, à une autre : les souffrances, sous l'effet du vent, deviennent « belles » et « pures » (*P.*, p. 21). Plus loin dans *Paulina 1880*, l'orage est, une forme hyperbolisée du vent ; il procure un sentiment certes contraire – il donne à voir des « fantaisies sinistres » (*P.*, p. 231) – mais qui échappent davantage au langage. Ainsi, la nuit précédant le meurtre de Michele, « la poitrine de Paulina est gonflée d'une angoisse inexprimable » (*P.*, p. 231) découlant d'un orage

²⁸⁷ *Ibid.*, pp. 103-104.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 72.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 35.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 58.

particulièrement terrible et incapable de se fixer en un lieu : « il n'y a pas d'éclairs. Elle ne voit rien. Le tonnerre s'en va, revient » (*P.*, p. 231).

Notons que le thème du vent est en lui-même ambivalent. Gaston Bachelard exprime cela quand il écrit que « toutes les phases du vent ont leur psychologie. Le vent s'excite et se décourage. Il crie et il se plaint. Il passe de la violence à la détresse »²⁹¹. La symbolique du vent contient effectivement une excitation et un apaisement. C'est exactement de cette manière que les intrigues amoureuses sont ressenties par Paulina. D'abord, elle jouit d'un « absolu bonheur » dans une sorte de symbiose avec les éléments naturels – la « terre », le « lac », les « arbres » (*P.*, p. 69) ; elle est bientôt confrontée à une expérience de la séparation tant avec Michele qu'avec la nature : « les nuages se préparaient. L'orage déchirait le ciel » (*P.*, p. 69). Ces deux sentiments ne sont pas dissociables : ils sont assemblés au sein du terme « panique » (*P.*, p. 70) qui fait référence tant à un état d'union cosmique (« *pan* » signifiant « tout » en grec ancien) qu'à un état de terreur (on parle alors d'une peur panique)²⁹².

Par cette même contradiction sont suggérées les relations sociales de Paulina. Pour son père, elle ressent de « l'effroi et du désir » (*P.*, p. 48), autrement dit un double sentiment à la fois « attractif » et « répulsif ». Il en va de même pour Zina, épouse de Michele, qui attire l'attention de la jeune milanaise alors qu'elle est assimilée à un être « inintéressant » et repoussant : « on raconte qu'elle se cache parce qu'elle est petite est contrefaite » (*P.*, p. 51). Le plus troublant est encore que la mort, celle de son père, comme celle de Zina, est ressentie comme un phénomène irrationnel :

une réalité irréelle s'abattait sur sa conscience. Quelque chose qu'elle n'avait jamais pu prévoir. Elle ne pouvait ni la considérer ni la chasser de sa vue. Elle tremblait [...] l'image d'une figure morte était partout accrochée aux murs, c'était Zina plus son père (*P.*, p.128).

Une analogie avec l'ambiguïté constitutive du sacré est repérée ici. D'abord, le sentiment découlant de la mort de ces êtres s'apparente au divin en ce qu'il demeure inexplicable au moyen des concepts de l'entendement (« une réalité irréelle ») et échappe aux prévisions (« elle n'avait jamais pu [le] prévoir »). Ensuite, ce sentiment est perceptible par les sens (en

²⁹¹ BACHELARD G., *L'air et les songes. Essai sur l'imagination et le mouvement* [1943], Gallimard, Paris, 1990, p. 264.

²⁹² Ces deux sens du mot « panique » sont inhérents à la qualification du dieu « Pan » : à la fois divinité des bergers et des forces naturelles, à la fois dieu de la « foule hystérique », car pouvant faire preuve d'une grande colère. Cfr. « Panique », dans *TLFI*, <https://www.cnrtl.fr/definition/panique>, page consultée le 15 juillet 2019.

l'occurrence « la vue ») et est énonçable au moyen de jugements esthétiques, formulés au départ d'un acte de réception au sein duquel le sujet juge l'objet en fonction de ce qu'il ressent. Enfin, l'usage du mot « tremblement » réfère notamment à l'enthousiasme entendu comme possession par la divinité ou en termes ottoniens par le « numineux ». De la sorte, il devient une manifestation du *tremendum* : sentiment de peur, de terreur en face du surnaturel²⁹³.

Comment dès lors expliquer cette assimilation de la comtesse Zina et de Mario Pandolfini ou du moins de leurs morts à une réalité numineuse ? L'explication se donne d'emblée si l'on se souvient que ce dernier est avant tout un mystère, c'est-à-dire une réalité innommable, voire imprésentable. La mort du père est un « fait inintelligible » (*P.*, p. 106) ; celle de Zina est d'emblée affective. Elle n'est pas médiatisée par l'esprit, elle se donne directement au corps : « tous les poils de mon corps se dressent dans l'horreur et l'épouvantement » (*P.*, p. 133)²⁹⁴. Puisqu'ils possèdent une puissance d'action effective (telle est la signification du mot latin « *numen* »), cependant ineffable, ces personnages sont sacrés. Leur action est présente alors qu'ils sont absents : ce sont des revenants, surtout Zina, dont « l'ombre » visite Paulina pendant la nuit (*P.*, p. 133). Les personnages ne sont pas les seules ressources narratives à être concernés par le mystère et le numineux ; ce sont des thèmes partout présents dans le texte. Nous sommes une nouvelle fois confrontés à une image de la création jouvienne qui est, comme l'a rappelé Éric Dazzan au colloque *Pierre Jean Jouve : dans l'atelier de l'écrivain*, essentiellement mystérieuse ; Jouve quittant l'analyse au moment de la création, car le sens lui échappe²⁹⁵.

Dans cette optique, la contradiction de *Paulina 1880*, bien qu'elle soit le principe même de la création, prend appui sur un hiatus. Nous confrontant au fondement de l'esthétique du Sublime jouvien, nous formulons l'hypothèse que l'obsession pour la présentation de l'imprésentable est conçue à partir d'une conscience aigüe du manque à la base du langage, de l'arbitraire du signe, raison pour laquelle les images de la brisure sont fréquentes dans le roman, à l'instar de ces « ruelles tout à fait semblables à des crevasses entre les maisons » (*P.*, p. 39) ou de ces craquelures dans le parquet de « la chambre bleue » (*P.*, p. 10). Postérieurement au séjour suivi de l'éjection de Paulina hors du couvent de Mantoue, le motif de la brisure devient prégnant. Après « avoir appartenu à Dieu » (*P.*, p. 212), « Dieu se retire » de Paulina (*P.*, p. 213), qui se retrouve seule, en proie à une solitude « affreuse » par laquelle le « doute se glisse

²⁹³ OTTO R., *op cit.*, p. 33.

²⁹⁴ Otto parle de la « chair de poule » comme de la manifestation du surnaturel. *Ibid.*, p. 33.

²⁹⁵ DAZZAN E., « La figure du père dans l'œuvre poétique de Pierre Jean Jouve » dans le cadre du colloque *Pierre Jean Jouve : dans l'atelier de l'écrivain*, Université d'Artois, Arras, le 21 mars 2019.

[...] entre toutes les fissures et les brisures » (*P.*, p. 219). Seulement, ce qu'il fallait détruire est la seule chose qui n'a pas été brisée. L'écran de verre séparant Paulina de son Dieu est maintenu ; le sacré demeure mystère essentiel, mais insoluble (*P.*, p. 217).

La contradiction, dans *Paulina 1880*, n'est pas une pure objection logique ; elle jouit plutôt d'un caractère inanalysable. Il s'agit moins d'une manière de signifier une aporie entre deux réalités que d'insister sur une béance sur laquelle viendraient se greffer leurs rapports. Un certain nombre de signes hypertrophiés sont, pour cette raison, repérable dans le roman ; ils sont comme autant de tentatives de lutter contre l'arbitraire du signe au moyen d'une écriture des analogies. Le texte instaure en effet des liens de ressemblances entre les choses en vue de donner une signification à ce qui en est dépourvu, car fondé ultimement sur une béance. Nous sommes devant un cas « d'épistémè de l'analogie », selon l'expression de Michel Foucault dans *Les mots et les choses*, où il explique qu'à la Renaissance, on pensait que la signification des mots était indiquée par des marques sur les choses²⁹⁶. Le signe n'y étant pas ressenti comme arbitraire, mais comme cratylique, fondé sur un rapport de ressemblance entre les mots et les choses.

Ainsi, lors du bal organisé pour l'entrée de Paulina dans le monde, « les citronniers porte[nt] des lanternes » (*P.*, p. 37). Or, la lanterne n'est jamais qu'une métaphore du fruit du citronnier dont elle partage les qualités objectives : la forme ronde, légèrement allongée et surtout la couleur jaune. Pareillement, quand Paulina s'installe dans sa villa à Arcetri, elle cherche une signification dans l'apparence des choses : « les roses rouges » deviennent le symbole de la présence de « Jésus », les roses « blanches » celui « de la pureté de Marie » (*P.*, p. 208). Plus significativement, un rapport de ressemblance est établi entre les deux voix qui se font entendre à tour de rôle dans la psyché de la protagoniste. Le narrateur explique alors qu'elles sont « contraires, mais non pas ennemies » (*P.*, p. 89). Elles sont contraires parce qu'elles ne se rencontrent jamais, parce qu'elles se donnent la réplique plutôt qu'elles ne se querellent directement. Ces deux voix dialoguent : l'une répond à l'autre en vertu d'un « pacte [qui] les liait entre elles dans la profondeur de Paulina » (*P.*, pp. 89-90). Dans une même mesure doit être interprétée la ressemblance entre Michele et le père Bubbo (*P.*, p. 36), deux êtres aimés de Paulina et qui se répondent, l'un étant identifié du côté du corps, l'autre de l'esprit. « Rien ne s'efface sur le livre de Dieu » (*P.*, p. 133), ces hypertrophies sont le signe que l'univers jouvien fonctionne de manière analogique, étant fondé sur des ressemblances que rien n'abolit.

²⁹⁶ FOUCAULT M., *Les mots et les choses*, op cit., p. 90.

Par ces images, Jouve esquisse un paradoxe au cœur de son texte. D'une part, il fait mine d'établir un lien naturel entre le signifiant et le signifié (cette écriture des analogies où le citron et une lanterne parce qu'il y ressemble). D'autre part, il ne perd pas de vue le statut arbitraire des signes : le mot est certes porteur d'un sens, mais celui-ci est issu de conventions. Pour Jouve, le signe est bâti sur un abîme : il y a une brisure entre les mots et ce à quoi ils réfèrent. L'essence des choses est imprésentable au moyen du langage. L'œuvre d'art seule sinon la poésie permet d'esquisser cette signification essentielle : « la Poésie est établie [...] sur le pouvoir occulte du mot de nommer la chose » disait-il au début d'*En miroir* (EM., p. 8). « Nommer la chose », cependant, ne permet pas de dévoiler son essence : il y a un reste, le mot ne parvient pas à s'y substituer. Cela est mis en scène dans *Paulina 1880* quand l'héroïne « appel[e] Michele de toutes ses forces, en redoutant son retour par une contradiction intime [...] Michele ne pouvait rien, rien, rien » (P., p. 129). Ce « rien » est précisément le Sublime, phénomène qui demeure sur la limite du langage et qui dépasse le sujet.

Par cette ambivalence, Jouve se distingue de la littérature de son temps marquée, selon Foucault, par une remise au jour du « langage en son être : mais non tel qu'il apparaissait à la Renaissance. Car maintenant il n'y a plus cette parole première, absolument initiale par quoi se trouvait fondé et limité le mouvement infini du discours ; désormais le langage va croître sans départ, sans terme et sans promesse »²⁹⁷. Cette posture est celle des surréalistes chez qui le texte devient un espace ludique, un lieu d'expérimentations du langage pour lui-même et en tant que libéré d'une quelconque maîtrise rationnelle.

Étant donné son imaginaire chrétien, Jouve ne conçoit pas une littérature dépourvue de « départ » et de « promesse » soit d'une forme de « Salut ». Le Sublime, en tant que présentation de l'imprésentable, joue ce rôle. Cause formelle (il instaure le mouvement créateur) et cause finale (il est la finalité de la création), le Sublime est à la fois le départ et la fin de *Paulina 1880*. Il incarne le *Fiat lux*, parole divine qui fait advenir l'être en lui assignant d'être conforme à la volonté du Créateur : « que la lumière soit et la lumière fut »²⁹⁸. L'écrivain du Sublime s'élève à l'image de Dieu, il est un petit démiurge, qui reproduit la Création à son échelle et dans l'espace de la littérature. Chez Jouve, grâce au Sublime, « le texte de la littérature » n'est pas un « espace vain »²⁹⁹, comme l'écrit Foucault au sujet des œuvres au XIX^e

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 93.

²⁹⁸ « Genèse 1 ; 1 », dans *La Bible*, *op cit.*, p. 22.

²⁹⁹ FOUCAULT M., *Les mots et les choses*, *op cit.*, p. 93.

siècle : la littérature devient ce lieu essentiel où se fonde le langage et se justifie notre présence au monde.

Conclusion. Jouve, un éthos sublime

« Jouve en cela improbable, mais, après tout, comme la poésie elle-même »

Bonnefoy Y., *L'inachevable : Entretien sur la poésie*, 2003 ³⁰⁰.

Cette étude a montré en quoi le Sublime permet d'expliquer et d'éclairer la fascination de Pierre Jean Jouve pour l'imprésentable telle qu'elle se révèle dans *Paulina 1880*, roman pétri d'un désir d'expérimenter les limites du langage, lors d'une échappée au seuil de la représentation. En vue de préciser le fonctionnement de l'imaginaire jouvien, notre recherche a ainsi cartographié les soubassements d'une esthétique au moyen d'un concept-cadre du Sublime, configuré autour de trois traits définitoires : « force incanalizable », « transgression de la forme » et « contradiction ». Ceux-ci ont été disséminés au sein de deux parties : la première visant à élaborer notre concept-cadre du Sublime ; la seconde souhaitant l'utiliser pour repérer et analyser des signes de l'imprésentable au sein d'un corpus réduit au premier roman de la *Vita nuova* jouvienne.

Afin de définir le Sublime comme « présentation de l'imprésentable », l'introduction de ce mémoire a évoqué quelques problématiques inhérentes à l'utilisation du concept dans l'analyse d'un imaginaire littéraire. Ce dernier étant tributaire d'un ancrage linguistique, le recours au Sublime dans une étude de ce type peut paraître paradoxal, voire aporétique au sens où il incarne une défaite du langage et une déconstruction de l'apparence formelle d'une œuvre. Dans cette perspective, nous sommes parti du constat que la forme ne concerne pas seulement le signifiant conçu comme matière inerte du langage, ce que Jacques Lacan appelle « la lettre » désignant le « support matériel que le discours concret emprunte au langage »³⁰¹, mais aussi ce qui le structure : les ressources littéraires (schémas narratifs, formes poétiques, etc.) et les images. Prenant appui sur ce postulat, notre recherche s'est orientée vers une analyse du

³⁰⁰ BONNEFOY Y., *L'inachevable : Entretiens sur la poésie 1990-2010*, Albin Michel, Paris, 2010, p. 138.

³⁰¹ LACAN J., « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », dans *Écrits*, Seuil, coll. « Le champ freudien », Paris, 1966, p. 49.

Sublime en tant qu'une manifestation de ce qui introduit une turbulence au cœur de la structure et en tant que ce qui fait miroiter les représentations.

Dans le cadre de la première partie de ce mémoire intitulée « Poésie et soupçon de l'imprésentable », notre chapitre liminaire propose un aperçu diachronique des formes et des variations sémantiques qui sont latentes derrière le concept philosophico-rhétorique qu'est le Sublime. De la sorte, nous avons mis en évidence une constellation notionnelle. Le Sublime, en effet, est à la fois concerné par des valeurs apolliniennes (l'élévation, les mesures, la raison) et dionysiaques (les profondeurs, le mystère, l'excès). Il est cependant nécessaire de remarquer qu'apollinien et dionysiaque s'opposent moins qu'ils n'entrent dans un rapport de complémentarité. Ils rejoignent, en cela, l'ambivalence esthétique de la Beauté, partagée entre une identification au Beau (prégnant du côté d'Apollon) et au Sublime (prégnant du côté de Dionysos).

Par la suite, nous avons pu conclure que le Sublime était une jointure entre réalités contraires, nous amenant à préciser les implications métaphysiques de ce concept. En effet, il établit un lien entre le divin et l'humain, le sacré et le profane : la sublimation psychanalytique résonne ici au sens où elle révèle un chemin entre le bas et le haut, entre le vil et le noble, entre le grotesque et le Sublime. Dans la mesure où on observe une résurgence du Sublime à des époques de crise culturelle, il faut caractériser le concept à l'aune d'un type d'affect ressenti devant des phénomènes qui transgressent la *doxa* et qui ébranlent l'intellect de l'humain. Il est ainsi l'un des noms qu'a donné l'humanité aux mystères de la transcendance et à ce qui dépasse l'imaginable, au même titre que l'indicible ou l'imprésentable. À ce stade, les notions d'indicible et d'imprésentable étaient encore ambiguës au sein de notre appareil conceptuel, elles furent différenciées plus en avant, avant l'analyse de *Paulina 1880* proprement dite.

Cet aperçu diachronique nous a permis d'élaborer un cadre conceptuel du Sublime, mis à l'épreuve au sein d'un second chapitre, dédié à l'observation de plusieurs textes poétiques (*Les Noces*, *Sueurs de Sang*, etc.) et de « la *persona* »³⁰² de Jouve, telle qu'elle apparaît dans son autobiographie *En miroir* et ensuite confrontée au témoignage de ses contemporains, à l'instar d'Henry Bauchau. Dans cette perspective, nous nous sommes interrogés sur la signification que donne Jouve à la poésie au sein de différents ouvrages. Nous pouvons conclure de nos

³⁰² Dans la lignée de la psychanalyse jungienne, par « *persona* », nous désignons ici l'identification d'un individu à un « masque social », à une appartenance socialement apparente. Cfr. JUNG C.G., *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Folio, coll. « Folio essais », Paris, 1986.

recherches que la poésie jouvienne entre dans un rapport de résonance avec la tradition du Sublime. Le travail du poète est considéré par Jouve à l'aune d'une acception en creux, la poésie devenant une réalité indéfinissable, sans cesse métamorphosée, dont le contenu est imprésentable.

Une fois ce concept-cadre constitué et mis à l'épreuve, une seconde partie intitulée « *Paulina 1880* au risque du Sublime » s'est attachée à proposer une analyse précise du premier roman jouvien. Dans un premier temps, nous avons mis en évidence le substrat dans lequel ce roman a été rédigé. Il a d'abord été question de la réception de *Paulina 1880*, les contemporains ayant apprécié l'ouvrage, et de sa situation par rapport aux œuvres et aux écrivains des années 1920. Nous avons ensuite observé que ce roman occupait une position singulière au sein de la production poético-romanesque de Pierre Jean Jouve : s'il est le premier roman de la *Vita nuova*, il entérine une synthèse des œuvres qui l'ont précédé, celles-là même qui seront reniées par leur auteur dans la retentissante postface à *Noces*, en 1928. Ce livre, en effet, s'enracine dans la constitution d'une esthétique nouvelle aux alentours de 1925, processus dont on retrouve des échos dans « Des déserts », poème de *Noces*. À côté de cela, *Paulina 1880* annonce les œuvres à venir et plus spécifiquement le cycle romanesque qui se terminera avec *La scène capitale*, en 1935. De la sorte, cette présente étude considère que l'œuvre de Pierre Jean Jouve – en particulier celle qui s'écrit entre 1925 et 1935 – est une, l'essentiel de sa production littéraire étant organisés autour des mêmes thèmes et problématiques.

Avant d'analyser trois images du Sublime dans le premier roman jouvien, nous avons clarifié une ambiguïté conceptuelle, celle qui s'insinue entre l'indicible et l'imprésentable, deux manifestations d'une faille au cœur du langage, mais selon des intensités diverses. Le premier, en effet, fait référence à une réalité à laquelle il manque un signifiant pour la verbaliser sans cesser, toutefois, de répondre à la logique du signe. Le second à une réalité se situant au-delà de l'opposition du signifiant et du signifié ; faisant éclater, par-là, la structure et le fonctionnement du langage. Le Sublime tel qu'il apparaît chez Jouve se situe davantage du côté de l'imprésentable, de ce qui déconstruit le langage de manière radicale et irrévocablement.

Le deuxième chapitre de cette partie porte sur une image précise de l'imprésentable subtilement tissée au cœur de *Paulina 1880* : cette « force incanalizable » présente dès la citation de Sainte Thérèse d'Avila, en exergue de l'œuvre. Au départ des thèses de Genette dans *Seuils*, nous avons utilisé cette référence mystique comme clé de lecture du roman, opérante dans la mesure où elle bénéficiait d'un certain nombre d'échos et de relances tant du côté symbolique (les images et symboles disséminés sur la surface du roman) que du côté des

ressources narratives. Nous avons aussi montré en quoi la signification de cette épigraphe permettait d'expliquer le titre du roman. Dans la mesure où il fait référence à l'acmé du récit – le meurtre de Michele par son amante, en 1880 – le titre fait signe vers un inverbalisable, moment de jonction entre amour et mort, entre présentation et imprésentable.

Le troisième chapitre étudie l'interaction d'images sublimes dans *Paulina 1880*. D'abord, le Sublime est conçu comme une transgression du Beau et de ses traits définitoires. D'une part, il manifeste une tension entre la matière et la spiritualité, deux instances réunies, au sein de *Paulina 1880*, dans un point sublime garantissant l'imprésentabilité de leur union. D'autre part, il relève d'un motif plastique, le premier roman jouvien présente, en effet, un nombre important de références à la sculpture et à la peinture. Nous avons ainsi découvert que ces références plastiques participaient à la symbolisation d'un espace imprésentable où, contrairement aux apparences, la matière est inendiguable et où le sensible ne se laisse pas délimiter par l'intelligible. Ensuite, *Paulina 1880* est organisé autour d'une contradiction, image condensée de la constellation notionnelle qui est contenue dans notre cadre conceptuel du Sublime. Nous avons vu que cette « contradiction » rejoignait celle inhérente au paradigme du sacré selon Rudolf Otto, à la fois objet de peur et de fascination, de répulsion et d'attraction avant de nous apercevoir que ces deux affects étaient également opérants pour éclairer d'autres manifestations de l'imprésentable telles que la mort et l'envers du miroir.

Alors, nous avons situé le point nodal du Sublime jouvien. Il s'agit, pour l'auteur de *Paulina 1880*, de se situer par rapport à la source du langage : lieu toujours manquant, à jamais inaccessible. Dans cette perspective, la littérature de Jouve est une image du *Fiat lux*, parole originelle qui, selon Genèse, crée le monde à partir du néant. En définitive, présenter l'imprésentable revient à évoquer ce geste essentiel qu'est la création, image de l'origine divine du monde, qui commence dès lors qu'une réalité ontologique advient par l'écriture. Le Sublime, ne permet pas de répondre à la question heideggérienne « pourquoi donc y a-t-il de l'étant et non pas plutôt rien ? »³⁰³ parce qu'il l'incarne véritablement. C'est l'arrivée de « l'étant » en lieu et place du « rien » qui est sublime. Cette arrivée est mystérieuse, on ne peut rien en dire, à l'image de cette « absolue création » que décrit Jouve dans *En miroir* : « il n'y a pas de poésie s'il n'y a pas absolue création [...] tout autour de cette création, comme un nimbe permanent, le mystère doit demeurer » (*EM.*, p. 8).

³⁰³ HEIDEGGER M., *Introduction à la métaphysique*, op cit, p.13.

Si nous sommes au terme de ce mémoire, nous sommes conscient que notre recherche gagnerait à être approfondie sur au moins deux aspects. Le reste de la production romanesque de Pierre Jean Jouve mériterait d'être analysée à l'aune de notre concept-cadre du Sublime. Nous pensons à un récit en particulier : « Dans les années profondes », celui-là même qui relate les tribulations amoureuses de Léonide et d'Hélène de Sannis. En effet, un certain nombre d'éléments communs avec *Paulina 1880* laissent présager qu'une même fascination pour l'imprésentable est latente dans ce texte. L'amour est considéré comme une force incanalizable, il est un « énorme afflux »³⁰⁴ intrinsèquement lié à la mort, conçue comme « abîme »³⁰⁵. Nous pouvons aussi poser l'hypothèse qu'une série d'échos à des personnages et à des *topos* de *Paulina 1880* sont tissés dans le récit d'Hélène : la chambre de la femme aimée est « bleue »³⁰⁶, un personnage de « débauché »³⁰⁷, Pauliet, rappelle la morale érotique de *Paulina 1880*, dans la mesure où il s'adonne aux plaisirs des sens en vue d'expérimenter la mort. L'hypothèse d'une prégnance du Sublime au cœur de « Dans les années profondes » est d'autant plus évidente que le terme y est cité à plusieurs reprises. En effet, il caractérise un affect ressenti en face d'Hélène de Sannis, personnage mystérieux qui laisse un sentiment « sublime, et créateur » dans l'esprit de Léonide³⁰⁸.

Une autre manière de continuer notre recherche serait de s'intéresser plus spécifiquement à l'éthos de Pierre Jean Jouve, c'est-à-dire à une image de lui-même, véhiculée au travers de son discours³⁰⁹. La posture institutionnelle et le positionnement médiatique du poète devraient aussi être étudié, ce dernier ayant pour habitude de s'identifier à des figures de l'imprésentable telle la mystique de Jean de la Croix, de Catherine de Sienne et de Thérèse d'Avila. Aussi, de nombreux témoignages des visiteurs de Jouve insistent sur certains objets entourant le poète dans son bureau rue Antoine Chantin à Paris. Yves Bonnefoy parle à ce sujet d'un « atelier », lieu de création par excellence, que Jouve avait décoré au moyen d'objets symboliques :

la grande longue table superbe, le bahut gothique, la Vierge de bois à dire vrai peu plaisante, le grand livre illustré par John Martin posé en bout de table, *l'Alice* de

³⁰⁴ JOUVE P.J., « Dans les années profondes », *op cit.*, p. 229.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 226.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 243.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 226.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 258.

³⁰⁹ En ce qui concerne la notion d'éthos, nous nous référons aux travaux de Dominique Maingueneau notamment dans « Problèmes d'éthos », article déjà cité, publié au sein de la revue *Pratiques* n° 113-114, Paris, 2002.

Balthus caché dans la chambre voisine, peu d'objets, encore moins d'images, mais très voulus, très aimés, gardés immobiles dans une quotidienneté solennelle, avec le maître des lieux derrière sa machine à écrire, faisant face à son visiteur³¹⁰.

La correspondance paradoxale de l'érotisme et du mysticisme, les motifs du secret, du mystère, du sacré : tous ces éléments bénéficient d'une importance capitale pour l'imaginaire jouvien et sont représentés jusque dans l'intimité matérielle du poète. La sulfureuse *Alice* de Balthus, représentation d'une jeune femme nue, devant son miroir, le sexe et le sein apparents, procure à son spectateur un sentiment mêlé d'attraction et d'effroi. La Vierge de bois, parce qu'elle symbolise l'incarnation du divin dans la matière rappelle aussi l'ambivalence du Sublime.

Ainsi, Jouve s'identifie tant du côté du profane que du sacré. Dans cette perspective, l'éthos que s'est constitué le poète confine au mystère et oscille entre différents pôles contradictoires. La posture auctoriale de Pierre Jean Jouve est structurée par les mêmes symboles que son esthétique : une continuité est par-là instaurée entre vie et écriture, tous deux étant sublimes puisqu'ils se configurent à partir de ce qui est au-delà du langage, de ce qui est imprésentable.

³¹⁰ BONNEFOY Y., *op cit.*, pp. 131-132.

Annexe 1. Quelques clés de *Paulina 1880*

Paulina 1880 s'ouvre sur un prologue intitulé « Chambre bleue » qui est composé de deux chapitres. Le premier est le théâtre d'une description fournie de cette chambre, située dans la villa *Il Gioiello* à Arcetri, lieu réel où Galilée est mort en 1642. Le second se focalise sur certains objets de la chambre, à l'instar « d'un cahier à couverture jaune portant ce nom : Visitation » avant d'évoquer une « forme jeune et désirable, et défunte », ombre de Paulina Pandolfini (*P.*, p. 12).

Née en 1849, Paulina Pandolfini est la dernière enfant de Lucia Carolina et de Mario Giuseppe Pandolfini, riche bourgeois italien. Rapidement veuf, ce dernier entoure Paulina de son étroite surveillance, bientôt relégué par son fils, Cirillo. Partageant son temps entre Milan où elle est contrainte aux conventions dans la maison de son père et Torano où elle jouit d'une certaine liberté, Paulina grandit au croisement de deux influences délétères. D'une part, la jeune fille est soumise à une exigence de pureté, découlant de son éducation catholique, mais aussi d'un certain attrait pour le mysticisme. D'autre part, elle est travaillée par une « extraordinaire passion » (*P.*, p.17) et lutte contre une tentation sensualiste qui flatte ses sens. Ce croisement est structurel pour le développement psychologique de l'héroïne, laquelle organise le monde à l'intersection de la religion et de l'éros. Deux événements de sa jeunesse sont, à cet égard, essentiels. D'abord, Paulina noue un lien très fort avec un chevreau qu'elle identifie à « l'Agneau divin » (*P.*, p. 23) avant de le sacrifier de sa main ; ensuite, elle se complait dans l'observation des « supplices des saints » (*P.*, p. 25), saisis sur le mode d'une entente paradoxale du mysticisme et de l'érotisme.

Alors qu'elle est âgée de dix-neuf ans, Paulina se prépare à entrer dans le monde lors d'un bal donné chez des amis : les Lanciani (*P.*, p. 35). Cet événement éveille de « douteux désirs » (*P.*, p. 34) dans sa conscience. Ils sont rapprochés d'un épisode de la *Divine Comédie* : l'histoire d'amour de Paolo pour Francesca, la femme de son frère, idylle qui se terminera par la mort des amants, sous les coups de Malatesta, l'époux trahi. Cette référence, à ce moment de l'histoire, est d'une actualité frappante. Paulina s'éprend, en effet, d'un ami de son père, Michele Cantarini, riche comte italien marié à une femme malade : la comtesse Zina. Les deux personnages deviennent amants lors d'une nuit de l'été 1869 et se lancent dans une relation adultérine, clandestine et intense. Pendant près de deux années, Paulina et Michele mènent une vie soumise à une ordonnance secrète : ils se rencontrent la nuit, à l'insu de tous et miment

l'indifférence le jour, aux apparences du monde. Peu à peu, le souci religieux de la jeune fille est redoublé : elle devient obsédée par le péché de la chair, prie abondamment et rencontre son confesseur, le père Bubbo, qui lui refuse l'Eucharistie (*P.*, p. 92).

Progressivement, Paulina ressent une profonde culpabilité inhérente à son union à Michele. En mai 1873, la mort de Mario Giuseppe Pandolfini amplifie ce sentiment et bouleverse l'héroïne au plus haut point (*P.*, p. 105). Le père de Paulina est mort alors qu'il ne sait rien de l'union honteuse de sa fille avec un homme marié. De ce fait, la faute est rendue irréparable. À partir de ce moment, la vie de l'héroïne est soumise à un dualisme de plus en plus intolérable ; elle souhaite à la fois être pure devant Dieu et entretenir sa passion dans les bras de son amant : « il y avait son sensuel amour et il y avait Dieu. Elle ne voulait rien renoncer, ni de l'un, ni de l'autre » (*P.*, p. 116). Soumise à cette alternative, Paulina est au seuil de la folie.

En mai 1875, un nouvel événement bouleverse les amants : la femme de Michele décède à son tour, deux ans après Mario Giuseppe Pandolfini. La dernière barrière sociale étant tombée, le comte demande Paulina en mariage, qui refuse pour cause d'un sentiment profond de culpabilité. Avec l'aide de son directeur de conscience, elle entame un noviciat à la Visitation de Mantoue où elle sera nommée Blandine. Souhaitant apaiser sa conscience grâce à la rigueur et à la monotonie d'une vie monastique, Paulina écrit le trouble qui l'habite dans un journal. Celui-ci recense alors les tribulations mystiques de l'héroïne ainsi que sa rencontre fantasmée avec le Divin. En vue de maintenir un lien avec Dieu, Paulina se blesse au moyen d'un couteau. Ces pratiques sont réprochées par la supérieure de la Visitation, la mère de Marie-Marguerite de Civezza, qui offre un « bon ange » à la novice : sœur Perpetua, qui est chargée de la détourner de pratiques hétérodoxes.

Contre toute attente, Blandine ne prononce pas ses vœux et est exclue de la Visitation en raison d'un « rayonnement pernicieux de sensualité » (*P.*, p. 196) susceptible de se répandre dans le couvent. La novice reprend alors son nom de baptême et part vivre dans un village des collines florentines. Dans ces lieux, Paulina essaye vainement de renouer un lien avec Dieu, lequel se refuse catégoriquement. Elle envoie alors une photo d'elle à Michele, mentionnant son adresse pour qu'il vienne la rejoindre. Le comte arrive à la Villa *Il Gioiello* en juin 1880, Paulina en est bouleversée. Alors qu'ils recommencent leurs relations nocturnes, le divin se manifeste à l'héroïne, lui demandant de tuer cet homme. Immédiatement, elle achète un revolver et abat son amant lors d'une nuit d'orage, puis tente de se suicider à son tour, en vain, cependant.

En conséquence de ce meurtre, Paulina passe onze années en prison et est graciée le 15 juin 1891, date à laquelle elle se retire dans la solitude de Settignano, « un village vide et clair près de la forêt de Vincigliata » (*P.*, p. 245). Menant une vie d'humble paysanne, elle change une nouvelle fois de nom et se fait appeler Marietta. Le roman s'achève sur une visite, celle d'un certain Mario, voyageur énigmatique qui semble familier de Marietta. L'héroïne, devenue âgée, confie enfin à Mario s'en remettre à Dieu, n'attendant plus rien de la vie si ce n'est d'être « jugée comme tout le monde » (*P.*, p. 252).

Sources et références bibliographiques

Corpus littéraire et œuvres de Jouve

- JOUVE P.J., *Paulina 1880* [1924], Le livre de poche, Paris, 1964.
- JOUVE P.J., *Le Monde désert* [1927], Le livre de poche, Paris, 1968.
- JOUVE P.J., *Noces*, Au Sans Pareil, Paris, 1928.
- JOUVE P. J., *Hécate* [1928] suivi de *Vagadu* [1931], Gallimard, coll : « L’imaginaire », Paris, 2010.
- JOUVE P.J., *La scène capitale* [1935], Gallimard, coll. « L’imaginaire », Paris, 1982.
- JOUVE P.J., *Tombeau de Baudelaire* [1942], Seuil, Paris, 1958.
- JOUVE P.J., « De la révolution comme sacrifice », préface aux *discours de Danton*, Egloff, coll. « Le cri de la France », Fribourg, 1944.
- JOUVE P. J., *En miroir* [1954], 10/18, 1972.
- JOUVE P. J., *Les noces* suivi de *Sueur de sang*, préface de Starobinski J., Gallimard, coll. « NRF », Paris, 1966.
- JOUVE P.J., *Œuvre I et II*, édition paru sous la direction de Starobinski J., Mercure de France, Paris, 1987.

Biographies et témoignages

- BAUCHAU H., *Pierre et Blanche. Souvenirs sur Pierre Jean Jouve et Blanche Reverchon, Textes rassemblés et présentés par Anouck Cape*, Acte sud, Arles, 2012.
- BONNEFOY Y., *L’inachevable : Entretiens sur la poésie 1990-2010*, Albin Michel, Paris, 2010.
- BONHOMME B., *Pierre Jean Jouve. La quête intérieure. Biographie*, Adens, Bruxelles, 2008.
- LEUWERS D., *Pierre Jean Jouve ou la naissance d’un poète*, Klincksieck, Paris, 1984.

Monographies et études

- BERTON J., *La musique et la forme dans l’œuvre poétique de Pierre Jean Jouve*, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque des lettres modernes », Paris, 2017.

- BLOT-LABARRÈRE C., « Pierre Jean Jouve et l'Italie », publié au sein des *Anales de la Faculté de Lettres et de Sciences humaines de Nice*, n°15, 1971, pp. 69-71.
- BLOT-LABARRÈRE C. et PIC M. (dir.), *Jouve baroque – Jouve et Donnadieu, documents inédits, cahier Pierre Jean Jouve n°9*, Lettres Modernes Minard, Paris, 2016.
- BONHOMME B., *Jeux de la psychanalyse : initiation, images de la femme dans l'écriture jouvienne*, Lettres modernes Minard, coll :« Archives des lettres modernes », Paris, 1994.
- BONHOMME B., MASSON J.Y. (dir.), *Jouve poète européen, Cahiers Pierre Jean Jouve n°1*, Calliopée, coll. « Cahiers Pierre Jean Jouve », Paris, 2009
- BONHOMME B. (dir.), *Intégrités et transgression de Pierre Jean Jouve, Cahier Pierre Jean Jouve n°2*, Calliopées, coll. « Cahiers Pierre Jean Jouve, Paris, 2010.
- BOUNOURE G., *Pierre Jean Jouve, entre abîmes et sommets*, Fata Morgana, Paris, 1989.
- CASTELAIN M., « "Hécate" dans l'œuvre romanesque de Pierre Jean Jouve », communication pour le séminaire doctoral interdisciplinaire : « Réception de l'Antiquité : figures ambiguës : le sexe – la mort », Université de Lille Nord de France, 2014, document accessible en ligne pour les membres UCLouvain, <http://dial.uclouvain.be.proxy.bib.ucl.ac.be/pr/boreal/object/boreal:159573>, page consultée le 8 juin 2019.
- CATOËN D., *Enjeux littéraires de la transtextualité biblique et de la religion dans les discours romanesques de Pierre Jean Jouve*, thèse de doctorat présentée à l'Université d'Artois, Arras, 2009.
- CATOËN D. (dir.), *Pierre Jean Jouve – vivre et écrire l'entre-deux, Cahiers Pierre Jean Jouve n°3*, Calliopées, coll. « Cahiers Pierre Jean Jouve », Paris, 2015.
- CATOËN D. et al., *Colloque internationale Pierre Jean Jouve, dans l'atelier de l'écrivain*, Université d'Artois, Arras, 23, 24 et 25 mars 2019.
- CONORT B., *Pierre Jean Jouve. Mourir en poésie*, Septentrion, coll. « Perspectives », s.l., 2002.
- HIMY-PIÉRY L., *Pierre Jean Jouve. La modernité et ses possibles*, Classiques Garnier, Paris, 2014.
- LEUWERS D. (dir.), *Jouve poète de la rupture, Cahiers Pierre Jean Jouve n°2*, Lettres modernes Minard, Paris, 1985.

- LEUWERS D. et al., *Europe*, n°907-908 : *Pierre Jean Jouve. Psychanalyste et écrivain*, Paris, novembre-décembre 2004.
- LOUIS-LAMBERT J.P., WATHEE-DELMOTTE M., « Jouve « poète » : portrait diffracté » dans *L'écrivain, un objet culturel*, sous la direction de MERTENS D., et WATTHÉE-DELMOTTE M., Édition Universitaire de Dijon, coll : « Ecritures », 2012.
- LOUIS-LAMBERT J.P., *Les Stigmates de Lisbé. Une fiction détective dont Pierre Jean Jouve est le héros*, Les Belles Lettres, coll. « Essais », Paris, 2017.
- MASSON J.Y., « Le chant raisonnable des anges. Quelques réflexion sur la place de la musique dans la poésie de Pierre Jean Jouve » sur le Site Pierre Jean Jouve, https://www.pierrejeanjouve.org/Jouve-Lectures/Auteurs-M/Jouve-Lectures-Masson/Jean-Yves_Masson-Le_Chant_raisonnables_des_anges.html, page consultée le 5 mars 2019.
- MICHA R., *L'œuvre de Pierre Jean Jouve*, Le cahier du Journal des poètes, coll. « séries-essais », Bruxelles, 1940.
- MICHA R., *La scène capitale de Jouve*, La maison du poète, Bruxelles, 1942.
- MICHA R., *Pierre Jean Jouve, Série poète d'aujourd'hui n°48*, Seghers, Paris, 1956.
- PIC M., *Le désir monstre. Poétique de Pierre Jean Jouve*, Félin, coll. « Les marches du temps », Paris, 2006.
- POIRIER J., *Littérature et psychanalyse. Les écrivains français face au freudisme (1914-1944)*, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Figures libres », Dijon, 1998.
- PORCHER T., *Pour une typologie de la littérature du secret : Mystère et sens dans l'œuvre romanesque de Pierre Jean Jouve*, thèse de doctorat présentée à l'Université de Paris III Sorbonne-Nouvelle en 2009.
- RIGUET M., « L'œuvre jouvienne : une mise en forme de l'informe », mars 2015 sur le site [Pierrejeanjouve.org](http://www.pierrejeanjouve.org), http://www.pierrejeanjouve.org/Jouve-Jeunes_chercheurs/Jouve-Jeunes_chercheurs-Marine_Riguet.html, page consultée le 21 avril 2018.
- RIGUET M., « Pierre Jean Jouve et la mort comme "expérience-limite" », dans *Alkemie. Revue semestrielle de littérature et philosophie*, Classique Garnier, Paris, 2016.
- RUPOLO W., *Le roman comme refoulement théâtral*, Lettres Moderne Minard, coll. « Thesoteque », Paris, 1998.

- RUPOLO W., *Pierre Jean Jouve et l'Italie*, Edizioni di Storia et Letteratura, Rome, 2007.
- SABLE L., *Pierre Jean Jouve, une poétique du secret. Étude de Paulina 1880*, L'Harmattan, coll : « Structures et pouvoirs des imaginaires », Paris, 2008.
- SANZENBACH S., *Les romans de Pierre Jean Jouve. Le romancier en son miroir*, Vrin, Paris, 1972.
- STAROBINSKY J., *La Beauté du monde. La littérature et les arts*, Gallimard, coll : « Quarto », Paris, 2016.
- WATHEE-DELMOTTE M., « L'Initiation chez Pierre Jean Jouve : sous le signe d'Hermès et d'Aphrodite » sur le Site Pierre Jean Jouve [https://www.pierrejeanjouve.org/Jouve-Lectures/Auteurs-W/Jouve-Lectures-Wathee-Delmotte/Myriam_Wathee-Delmotte-Hermes et Aphrodite.html](https://www.pierrejeanjouve.org/Jouve-Lectures/Auteurs-W/Jouve-Lectures-Wathee-Delmotte/Myriam_Wathee-Delmotte-Hermes_et_Aphrodite.html), page consultée le 15 février 2018.
- YERSIN V., « Blaise Cendrars et Pierre Jean Jouve », dans *Pierre Jean Jouve aux ALS, revue des archives littéraires suisses*, coll : « Quarto », Genève, 2004.

Références théoriques et essais

- AGAMBEN G., *Homo Sacer, le pouvoir souverain de la vie nue*, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », Paris, 1997.
- ARENDDT H., *La condition de l'homme moderne* [1958], Calmann-Lévy, Paris, 2008.
- BACHELARD G., *L'air et les songes. Essai sur l'imagination et le mouvement* [1943], Paris, Gallimard, 1990.
- BATAILLE G., *L'érotisme*, Minuit, Paris, 1957.
- BLANCHOT M., *L'espace littéraire*, Gallimard, coll. « NRF », Paris, 1955.
- BRUN J., *La nudité humaine*, Fayard, Paris, 1973.
- DERRIDA J., *La dissémination*, Seuil, coll. « Point », Paris, 1972.
- DELEUZE G. et GUATTARI F., *L'anti-Œdipe*, Minuit, coll. « Critique », Paris, 1972.
- DELEUZE G., *Le pli*, Minuit, coll. « Critique », Paris, 1988.
- DIDI-HUBERMAN G., « La dissemblance des figures selon Fra Angelico » dans *Mélanges de l'école française de Rome. Moyen Age, Temps modernes*, Tome n°98, n°2, 1986.

- DIDI-HUBERMAN G., *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Gallimard, coll. « Le temps des Images », Paris, 2007.
- FOUCAULT M., *Histoire de la folie à l'âge classique* [1961], Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1972.
- FOUCAULT M., *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* [1966], Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1993.
- FOUCAULT M., « Le corps utopique » [1966], dans *Le corps utopique suivi de Les Hétérotopies*, postface de DEFERT D., Lignes, Paris, 2009.
- HEIDEGGER M., *Être et Temps* [1927], Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », Paris, 1982.
- HEIDEGGER M., *Introduction à la métaphysique* [1953], traduit de l'allemand et présenté par Gilbert Kahn, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1967.
- HEIDEGGER M. *Chemins qui ne mènent nulle part* [1962], Gallimard, Coll. « Tel », Paris, 2016.
- HEINICH N., *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », Paris, 2005.
- KANT E., *Critique de la faculté de juger* [1790], traduction par RENAUT A., Flammarion, coll. « GFlammarion », Paris, 2015.
- KLOSSOWKI P., *Le bain de Diane* [1956], Gallimard, coll. « Blanche », Paris, 1980.
- La Bible*, traduction œcuménique, Le cerf, Paris, 2004.
- MARX W., « Paul Valéry "le moins freudien des hommes" » dans COMPAGNON A, SURPRENANT C., *Freud au collège de France 1885-2016*, sur OpenEditionBooks, <https://books.Openedition.org/cdf/5709#bodyftn38>, page consultée le 13 décembre 2018.
- NIETZSCHE F., *La vision dionysiaque du monde*, Allia, coll. « Petite collection », Paris, 2004.
- NIETZSCHE F., *La naissance de la tragédie* [1972], Flammarion, coll. « GFlammarion », Paris, 2015.
- OTTO R., *Le sacré. L'élément non-rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel* [1917], traduction et préface de JUNDT A., Payot, Paris, 1929.

-QUENEAU R., « Préface à Bouvard et Pécuchet »[1947], reprise dans *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, Paris, 1950.

-SANDRAS M., *Idées de la poésie, Idées de la prose*, Classiques Garnier, coll. « études littéraires des XX^e et XXI^e siècles », Paris, 2016.

-BENJAMIN W., « L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique », dans *Œuvres III*, Folio, coll. « Folio classiques », Paris, 2000, p. 278.

Sublime

- BAUMGARTEN A. G., *Esthétique, précédée des Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de la métaphysique*, traduction, présentation et notes par PRANCHÈRE J.Y., L'Herne, coll. « Bibliothèque de philosophie et d'esthétique », Paris, 1988.

- BURKE E., *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du Sublime et du Beau*, présentation et notes de SAINT-GIRONS B., Vrin, Paris, 2009.

- HUGO V., « Préface à Cromwell », dans *Cromwell*, chronologie et introduction de UBERSFELD A., Flammarion, coll. « Garnier-Flammarion », Paris, 1968.

-LACOUÉ-LABARTHE P., « Sublime » dans *Encyclopédia Universalis* [En ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/sublime-philosophie/>, page consultée le 13 octobre 2018.

-LYOTARD J.F., *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Galilée, coll. « Débats », Paris, 1988.

-LYOTARD J.F., *Leçons sur « L'Analytique du Sublime »*, Klincksieck, coll. « Continents philosophiques », Paris, 2015.

-MAROT C. (dir.), *La littérature et le Sublime*, Presse Universitaire du Mirail, coll. « Essais de littérature », Toulouse, 2007.

- NANCY J.L. et al., *Du Sublime* [1988], Belin, coll. « Belin poche », Paris, 2009.

- PSEUDO-LONGIN, *Du Sublime*, traduction, présentation et notes de PIGEAUD J., Payot, Paris, 1993.

-SAINT GIRONS B., *Fiat lux. Une philosophie du Sublime*, Quai Voltaire, coll. : « République des Lettres », Paris, 1993.

-SAINT GIRONS B., *Le Sublime. De l'Antiquité à nos jours*, Desjonquères, coll : « Littérature et idées », Paris, 2005.

-SAINT GIRONS B., « Sublimation et indiscipline » à la Cité Internationale Universitaire de Paris, Conférence donnée le 28 janvier 2019, enregistrement de la séance disponible sur le site de la Fondation Heinrich Heine, <https://www.maison-heinrich-heine.org/manifestations-culturelles/2019/janvier/sublimation-et-indiscipline>, page consultée le 21 février 2019.

-SANGOUARD-BERDEAUX C., *Au plus haut point. Réinvention du Sublime au XXe siècle (Breton, Bataille et Blanchot)*, Classiques Garnier, Paris, 2018.

-SCHIFFER D. S., *Philosophie du dandysme. Une esthétique de l'âme et du corps (Kierkegaard, Wilde, Nietzsche, Baudelaire)*, Presse Universitaire de France, coll : « Intervention philosophique », Paris, 2008.

-SCHIFFER D. S., *Le dandysme, dernier éclat d'héroïsme*, PUF, Paris, 2010.

-SCHIFFER D. S., *Du beau au sublime dans l'art. Esquisse d'une métaesthétique*, Édition l'Age d'Homme, édition Académie Royale des Beaux-Arts, Ecole supérieure des Arts de la ville de Liège, Lausanne, 2012.

Psychanalyse

-FREUD S., *Introduction à la psychanalyse* [1917], Payot, Coll. « Petite bibliothèque Payot », Paris, 1981.

-FREUD S., « L'inquiétante étrangeté et autres essais » [1919], traduit par Bonaparte M. et Marty E., dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, coll. « Idées », Paris, 1971.

-FREUD S., « Au-delà du principe du plaisir » [1920], dans *Essais de psychanalyse*, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », Paris, 1963.

-FREUD S., *Trois essais sur la théorie sexuelle*, traduction de Blanche Reverchon-Jouve [1923], Gallimard, coll. « Idées », Paris, 1962.

-JUNG C.G., *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Folio, coll. « Folio essais », Paris, 1986.

-LACAN J., *Séminaire, L'identification* [1961-1962], Association freudienne internationale, Paris, 1966.

-LACAN J., « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », dans *Écrits* Seuil, coll. « Le champ freudien », Paris, 1966.

- LACAN J., *Séminaire*, Livre XX [1972-1973], Seuil, coll. « Encore », Paris, 1975.
- LAPLANCHE J. et PONTALIS J.B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, coll. « bibliothèque de psychanalyse », Paris, 1988.
- LEKEUCHE P., « Pulsions, sublimation, création », version revue et corrigée [novembre 2009] d'une conférence prononcée au *Congrès international de l'Association du Szondi*, Louvain-la-Neuve, Juillet 2019.
- PORGE E., *La sublimation, une érotique pour la psychanalyse*, Eres, coll. « Poche », Paris, 2018.

Théorie, analyse et histoire littéraire

- AQUIEN M., *Dictionnaire de poétique*, Le livre de Poche, Paris, 1993.
- BAKHTINE M., *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1970.
- BARONI R., *L'œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 2009.
- BARTHES R., *Le plaisir du texte*, Seuil, coll. « Points-essais », Paris, 1973.
- BARTHES R., *Le bruissement de la langue*, Seuil, coll. « Point essais », Paris, 1984.
- BOBLET M.H., *Émerveillement et récit au XXe siècle, Alain- Fournier, Breton, Dhôtel, Gracq, Germain*, José Corti, coll. « Les essais », Paris, 2011.
- BOURDIEU P., *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, coll. « Libre examen », Paris, 1992.
- BRUNEL P., *Apollinaire entre deux mondes. Le contrepoint mythique d'Alcool. Mythocritique II*, PUF, coll. « Écriture », Paris, 1997.
- CITTON Y., *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?* Édition Amsterdam, Paris, 2007.
- CITTON Y., *L'avenir des humanités, économies de la connaissance ou culture de l'interprétation*, La découverte, Paris, 2010.
- DEBLANDER M., « Deux cavaliers de l'orage : une érotique du secret », dans *Les Lettres romanes (73, 1-2) : Les manipulations multiples chez Albert Camus*, Brepols, Turnhout, 2019.

- GENETTE G., *Figure II*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1969.
- GENETTE G., *Figure III*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1973.
- GENETTE G. et TODOROV T. (dir.), *Littérature et réalité*, Seuil, coll. « Points », 1982.
- GENETTE G., *Seuils*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1987.
- GRACQ J., *Lettrines*, Éditions Corti, Paris, 1967.
- JOUVE V., *L'effet-personnage dans le roman*, Presses Universitaire de France, Paris, 1992.
- JOUVE V., *La poétique du roman*, Cedes, coll. « Campus lettres », Paris, 1997.
- LACOUÉ-LABARTHE P. et al., *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1978.
- MAINGUENEAU D., « Problème d'éthos », dans *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°113-114, Paris, 2002.
- MAINGUENEAU D., *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- MALLARMÉ S., « Crise de vers » dans *Divagations* [1897], p. 221, sur Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626855p/f3.image.r=Mallarm%C3%A9%20divagations>, page consultée le 8 juin 2019.
- NOGUEZ D., « Etc. ou les silences du récit » [1978] dans *Etudes françaises* n°14 (1-2), sur Erudit.org, <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/1978-v14-n1-2-etudfr1687/036670ar/>, page consultée le mardi 23/10/2018.
- PICARD M., *La lecture comme jeu*, Minuit, coll. « Critique », Paris, 1986.
- TADIÉ J.Y., *Le roman au XX^e siècle*, Belfond, Coll. « Agora », Paris, 1990.
- TADIÉ J.Y., *Le récit poétique*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1994.
- THÉLOT J., *La poésie précaire*, PUF, coll. « Perspectives littéraires », Paris, 1997.
- THÉLOT J., *L'immémorial. Étude sur la poésie moderne*, Encre marine, Paris, 2011.
- THÉLOT J., *Le travail vivant de la poésie*, Encre marine, Paris, 2015.
- VALÉRY P., *Variétés III, IV et V*, Gallimard, Coll. « Folio essais », Paris, 2002.

WATTHÉE-DELMOTTE M., *Littérature et ritualité, Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, Peter Lang, coll. « Comparatisme et société n°11 », Bruxelles, 2010.

Textes littéraires

- BAUDELAIRE C., *Les Fleurs du mal* [1857], Librairie Générale française, Paris, 1973.
- BAUDELAIRE C., *Mon cœur mis à nu* [1887] Librairie Charpentier, Paris, 1965.
- CHAR R., *Fureur et mystère* [1948], Gallimard, coll. « NRF », Paris, 1967.
- CHAR R., *Recherche de la Base et du Sommet* [1955], Gallimard, coll. « NRF », Paris, 1965.
- MAETERLINCK M., *Œuvres I. Le réveil de l'Âme*, édition établie et présentée par GORCEIX P., Éditions complexes, Bruxelles, 1999.
- MAETERLINCK M., *Le Trésor des humbles* [1896], Les Impressions nouvelles, coll. « Espace Nord », Bruxelles, 2012.
- MAETERLINCK M., *Pelléas et Mélisande* [1898], Les Impressions nouvelles, coll. « Espace Nord », Bruxelles, 2012.
- RIMBAUD A., *Correspondances*, présentée par LEFRÈRE J.J., Fayard, Paris, 2007.
- Sainte Thérèse d'Avila, *Vie de sainte Thérèse écrite par elle-même* [1588], édition française de 1847, p. 163, sur Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6227768d/f167.item.r=dard>, page consultée le 3 juin 2019.
- Sainte Thérèse d'Avila, *Méditations après la communion et pensées sur l'amour de Dieu*, traduction d'Arnault d'Andilly [1670], texte présenté et annoté par Mercedes Allendesalazar, Million, Grenoble, 2001.

TABLE

Avant-propos	2
Introduction. Qu'est-ce qu'un imaginaire du Sublime ?	5
Première partie. Poésie et soupçon de l'imprésentable chez Pierre Jean Jouve	15
CHAPITRE PREMIER. UNE TRADITION : LE « CADRE CONCEPTUEL » DU SUBLIME	
A. Au prisme du Sublime.....	15
B. Beau apollinien, Sublime dionysiaque.....	17
C. Vers la sublimation psychanalytique.....	20
D. Une métaphysique du Sublime.....	23
E. Le Sublime : un éthos en temps de crise.....	25
CHAPITRE II. MISE À L'ÉPREUVE D'UN CADRE CONCEPTUEL : « POÉSIE ART DU FAIRE »	
A. De l'origine du faire jouvien	29
B. Jouve et Valéry par contrastes : rupture et continuité.....	32
C. Non-fixité formelle et signification de l'indicible.....	34
D. Poésie, désir et (re)-territorialisation	36
E. Une érotique érigée en métaphysique ?	38
Partie II. <i>Paulina 1880</i> au risque du Sublime	40
CHAPITRE PREMIER. UNE SORTIE REMARQUÉE	
A. Une situation singulière.....	40
CHAPITRE II. LES INTRATEXTUALITÉS	
A. En amont : les œuvres reniées, permanence et ruptures.....	45
B. <i>Toscanes</i> et <i>Voyage sentimental</i> : deux intermédiaires.....	48
C. En aval : <i>Noces</i> , conversion et reniements.....	52
E. Vers <i>Paulina</i> , « Des déserts » (1925).....	57

CHAPITRE III. LES INTERTEXTUALITÉS

A. « Les alliés substantiels ».....	62
B. Le modèle maeterlinckien.....	66

CHAPITRE IV. UNE HYBRIDITÉ GÉNÉRIQUE

A. Le récit poétique.....	69
---------------------------	----

CHAPITRE V. UNE MISE EN ŒUVRE DE L'IMPRÉSENTABLE

A. La faille dans le langage.....	72
B. Formes de l'incanalizable	75
1. Dans le sillage de Sainte Thérèse d'Avila	75
2. L'exergue comme commentaire du texte	79
3. L'exergue comme commentaire du titre	87
4. La force du récit	90
C. Transgression : suffisance et insuffisance du Beau	97
1. Beau spirituel, Sublime matériel.....	97
2. Le motif plastique	111
3. La contradiction sublime	117
Conclusion. Jouve, un éthos sublime	124
Annexe 1. Quelques clés de <i>Paulina 1880</i>.....	130
Sources et références bibliographiques	133

