



HAL
open science

Pour une typologie de la littérature du secret : mystère et sens dans l'oeuvre romanesque de Pierre Jean Jouve

Titaua Porcher

► To cite this version:

Titaua Porcher. Pour une typologie de la littérature du secret : mystère et sens dans l'oeuvre romanesque de Pierre Jean Jouve. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2009. Français. NNT : 2009PA030086 . tel-00771450

HAL Id: tel-00771450

<https://theses.hal.science/tel-00771450v1>

Submitted on 8 Jan 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE- PARIS III

**École doctorale de littérature générale et comparée
ED 120**

T H È S E de DOCTORAT

présentée et soutenue publiquement le 9 octobre 2009 par

Mademoiselle Titaua Porcher

Pour une typologie de la littérature du
secret :
Mystère et Sens
dans
l'œuvre romanesque
de Pierre Jean Jouve.

Directrice de thèse :

Madame Sylvie ANDRÉ

JURY

**Madame Béatrice Bonhomme
Monsieur Jean Bessière
Monsieur Daniel Leuwers**

À Maeva, Loïc, Tea et Anuata



« En sorte qu'il n'y a pas poésie s'il n'y a pas absolue création, et que, tout autour de cette création comme un nimbe permanent, le mystère doit demeurer. Création et mystère forment le trésor de la Poésie ».

(En Miroir. Journal sans date)

Abréviations utilisées dans cette étude

- ADP : *Apologie du poète*
BR : *Beau Regard*
CC : *Aventure de Catherine Crachat*
DLAP : *Dans les Années profondes*
EM : *En Miroir*
H : « *Hécate* »
HS : *Histoires sanglantes*
MC : *Matière céleste*
MD : *Le Monde désert*
Mé : *Mélodrame*
N : *Les Noces*
ND : *Notes et documents*
P : *Paulina 1880*
Pr : *Proses*
SC : *La Scène capitale*
SS : *Sueur de sang*
V : « *Vagadu* »

Les références de pages renvoient aux *Œuvres complètes* de Pierre Jean Jouve, Tomes I et II de l'édition du Mercure de France, établie et présentée par Jean Starobinski et publiée en 1987.

SOMMAIRE

Introduction	p.7
Première partie	
TOPOLOGIE DU MYSTÈRE	
A- Les espaces naturels	p.25
1- La nature et le sens	p.27
2- Nature vive et "numineux"	p.36
3- Les lieux d'ombre	p.41
4- L'ombre bienfaisante: la "Ténèbre divine"	p.49
B- L'être dans l'espace	p.53
1- L'être comme source d'espace	p.53
2- L'être comme représentation spatiale	p.61
3- La terre d'élection: le <i>templum</i>	p.66
4- Le <i>templum</i> comme espace oraculaire	p.72
Deuxième partie	
L'ÉCRITURE DU MYSTÈRE	
A- Les effets de brouillage	p.83
1- Au seuil du roman: les titres	p.83

2- La superposition des codes de lecture	p.91
3- L'élision des temps forts et la généralisation de l'asyndète	p.96
4- Révélation et ignorance	p.102
5- La voix du narrateur	p.109

B- La "déréalisation" du récit p.113

1- Récit de rêve, récit rêvé	p.113
2- Surréalisme et surréalité	p.120
3- Le personnage symbole	p.131
4- La "déréalisation" du récit et le mythe de la rencontre amoureuse	p.139
5 "Dans les Années profondes", récit fantastique ou récit mythique?	p.145

Troisième partie
 MYTHES ET
 MYSTÈRE

A- Les références mythiques et leur "pouvoir d'irradiation" p.158

1- La beauté de Méduse	p.161
a. La Gorgone	p.161
b. "La mort dans les yeux"	p.166
c. Chevelure méduséenne et mystère féminin	p.170
d. S. Freud et "das Medusenhaupt"	p.174
2- Hécate	p.181
a. La déesse des enchantements	p.182
b. La "mort dans la vie"	p.186
c. La déesse chtonienne	p.190
3- Catherine et le Minotaure	p.194
a. Ariane	p.195
b. La perte de repères spatio-temporels	p.199
c. Le Minotaure et la quête	p.203
4- Paulina et Jacques de Todi: le reflet de Narcisse	p.209
a. La dualité	p.210

b. La scène du miroir	p.213
c. Le désir de soi	p.218
d. La quête de l'unité	p.222
B- Synthèses. Au cœur du mythe, Eros et Thanatos	p.229
1- Pulsion de vie, pulsion de mort	p.229
2- La femme et la mort	p.235
3 La réversibilité des valeurs symboliques ou la "pensée du chiasme"	p.242
Quatrième partie	
MYSTÈRE, MYSTIQUE ET	
SACRÉ	
A-Phénoménologie religieuse	p.253
1- Le sacré	p.253
2- "Le pur et l'impur"	p.257
3- "La violence et le sacré"	p.264
B- Poésie et mystique	p.271
1- Jacques et Paulina: deux mystiques ou deux poètes?	p.271
2- Les symboles de lumière et la déréliction	p.279
3- L'art comme figuration de l'absence	p.287
a. Portrait de l'artiste en personnages	p.287
b. Absence et sublimation	p.291
Conclusion	p.298
Bibliographie critique sur l'œuvre de Pierre Jean Jouve	p.314
Bibliographie générale	p.325
Index des notions et des œuvres de l'auteur	p.329

Introduction

Le premier contact avec le roman jouvien s'apparente à une violente commotion : une chose obscure, capitale vient de nous être révélée par un mode de transmission qui ne relève pas du rationnel mais qui serait plutôt de l'ordre de la résonance. Une onde de choc nous parvient de cette terre mythique à l'orée du plus intime et de l'universel, qui émerge et s'épanouit en un questionnement. Ce roman nous ouvre des perspectives sans jamais les refermer sur un sens qui viendrait en figer le mouvement : une équivoque demeure comme un point d'orgue, précieusement entretenue par une impulsion qui nous surprend, qui nous effraie même par sa capacité à aller loin au bout d'elle-même. Gaston Bachelard avoue ne pas avoir cessé de trembler en lisant *Paulina 1880* : tout y est révélé, mais rien n'y est élucidé. L'auteur n'est là que pour nous permettre de voir et les images restent en suspens, comme une invitation à lire "à rebours " cette oeuvre énigmatique.

Dès les premières publications, les critiques ont relevé cet au-delà du texte. En 1926, Jean Paulhan écrivait à propos de *Paulina 1880* :

« Paulina n'a cessé d'agir en moi par ce qui en elle n'est pas à comprendre¹ ».

De fait, aucun mot plus que le mot « mystère » ne paraît correspondre tant à l'auteur, qui se définit comme un « personnage secret », qu'à son oeuvre, reniée pour une partie, et autour de laquelle s'est progressivement formée une aura. L'obsession du mystère qui se manifeste dans l'ensemble de la production littéraire, aussi bien sur le plan thématique que sémiotique ou structurel, apparaît comme une invitation à nous y intéresser. Elle correspond à une perception singulière des choses, à une façon de saisir dans le réel l'intuition d'une réalité sous-jacente au monde visible. Elle apparaît dans une littérature qui agit comme un révélateur de l'invisible au sens photographique du terme, c'est-à-dire qui laisse apparaître l'image latente de l'« autre univers ». De tous les romans de l'auteur, il émane une aura mystérieuse liée d'abord à leur fonction heuristique. L'appel de sens que constitue chacun de ces récits voire l'appel *du* sens se fait par un mode opératoire ouvert, spéculatif qui induit gloses et interprétations. Pierre Jean Jouve semble toujours taire quelque certitude secrète, quelque révélation interdite, quelque vision sacrée qui nous parvient fugitivement, comme intuitivement. Par ailleurs, la présence continuellement suggérée de l'invisible et l'atmosphère surréelle prennent une teinte mystique car la fonction qu'il attribue au mystère est une fonction sacrée. Le mystère est donc à entendre à plusieurs niveaux : c'est d'abord, au sens le plus direct, ce qui ne peut être expliqué par l'esprit humain dans la nature ou dans les destinées humaines ; c'est l'inconnaissable, l'insondable. C'est aussi ce qui donne l'impression du mystérieux, c'est-à-dire ce qui, par son caractère inattendu, menaçant, étrange, irréel ou fantastique, exerce un attrait, une répulsion ou un charme. L'auteur ne cède pourtant pas au « mystère

¹ Pierre Jean Jouve, *Lettres à Jean Paulhan 1925-1961*, Lettre de Jean Paulhan du 24 février 1926, collection « Correspondances de Jean Paulhan », édition Claire Paulhan, 2006, p.34.

facile », celui qui flatte l'imagination du lecteur d'une manière superficielle. « On peut toujours faire mystérieux en n'expliquant pas », écrit Julien Green dans son journal, « l'art consiste à rejeter le mystère derrière l'explication² ». De fait, au-delà des procédés d'écriture et de l'atmosphère générale des romans, le mystère est lié à une présence inexplicable dissimulée au cœur de la forêt, aux pressentiments ou au caractère insolite de certaines manifestations qui unissent l'âme aux « choses muettes ». C'est aussi le pur mystère de la transcendance, qui renoue avec les « Mystères », enseignements secrets expliqués aux seuls initiés. Dans *En Miroir, journal sans date*, l'auteur explique avoir découvert la poésie sur le mode de la reconnaissance à travers Mallarmé surtout, « parce qu'il était obscur, parce qu'il ne disait pas, et qu'il resplendissait³ ». C'est donc par le biais de cette obscurité qu'il dit être « entré en poésie » par une forme d'appropriation du texte, devenu la trame de sa propre histoire, et c'est elle encore qui définit et magnifie la création littéraire autour de laquelle, « comme un nimbe permanent, le mystère doit demeurer » :

« Création et mystère forment le trésor de la poésie⁴ ».

De ce caractère énigmatique est née l'idée d'une oeuvre difficile d'accès. Même si pour Jean Starobinski, « il ne s'agit pas, en fait, de la difficulté intrinsèque de cette oeuvre, mais de l'effort qu'elle exige du lecteur pour se laisser complètement appréhender⁵ », il faut bien reconnaître que la critique l'a souvent accueillie comme une oeuvre « difficile ». Comme le souligne Pascal Nouveau dans son article sur « la réception des romans de Jouve⁶ », dans les années 30, l'horizon

² Green, Julien, *Journal*, Tome 1, *Les Années faciles* (1926-1934), in *Oeuvres Complètes*, Pléiade, p. 225.

³ *En Miroir*, p.1063.

⁴ EM, p. 1056.

⁵ Starobinski, Jean, *Pierre Jean Jouve poète romancier*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1946, p.17.

⁶ Nouveau, Pascal, « L'accueil critique des romans de Pierre Jean Jouve » in *Pierre Jean Jouve 5*, La Nouvelle Revue française, 1996, p. 171.

d'attente de la critique vis-à-vis du roman se construit encore principalement autour de la rationalité:

« Pour les journalistes de cette époque, un roman était bon quand le récit en était vraisemblable, la composition et les caractères des personnages rationnels et quand la vision du réel qu'il offrait était conforme à une certaine convention, sécurisante, édulcorée. La composition se devait d'être ainsi le fidèle reflet d'une société idéalement ordonnée. Un roman 'mal composé', situé qui plus est dans un monde imaginaire, irrationnel ou onirique, c'était alors une mise en cause du réel, de l'ordre, du présent⁷ ».

Certes, le propos semble ignorer le Dadaïsme, le Surréalisme émergent et les diverses avant-gardes artistiques qui ont initié la dissolution de la rationalité dans l'art. L'auteur lui-même dans *En Miroir. Journal sans date* nous donne un aperçu intéressant du bouillonnement artistique dans lequel se trouvait Paris après la guerre :

« Or, je me trouvais, à Paris, devant un ahurissant désordre des choses de l'art ; le tohu-bohu qui suivit cette première guerre bouleversait toutes les perspectives. La gloire d'Apollinaire prenait appui sur sa mort ; elle était escortée d'imitations douteuses. Avec Dada, au firmament montait aussi Rimbaud. C'était à la veille du Surréalisme et chacun parlait de Lautréamont. La peinture cubiste s'installait, et la musique mélangeait salades et cabrioles⁸ ».

Pourtant, en 1926, au moment de la parution du premier roman de l'œuvre « officielle » de P.J. Jouve, *Paulina 1880*, la mise en scène de personnages troubles dominés par des instances irrationnelles, est vécue comme un écart par rapport à la norme du roman dans la mesure où la facture de l'œuvre reste « classique » : d'abord, il s'agit toujours d'un

⁷ Nouveau, Pascal, *op. cit.*, p. 168-169.

⁸ EM, p. 1068.

roman, de personnages tangibles, « caractérisés », et qui affrontent des événements. Ce ne sera plus le cas pour *Vagadu*, publié en 1931. *Paulina 1880* ne participe pas à cette grande vague de récits qui fleuriront dans l'entre-deux-guerres, dont le caractère souvent expérimental, onirique, parfois déconstruit, signent l'avant-garde. P.J. Jouve conserve l'enveloppe romanesque et revendique la préservation de la forme comme médiateur privilégié de l'émotion. Il écrit dans un chapitre intitulé « l'Inconscient et la forme » de son « journal sans date » :

« Cinéma, peinture abstraite et musique concrète n'ont plus aucun rapport avec l'œuvre d'art- plus d'émotion car il n'y a plus de forme, et plus de forme puisque le mécanisme étranger remplace stupidement la force tragique de limite que l'homme écoutait en soi⁹ ».

Rien de plus conventionnel que l'histoire de *Paulina 1880*, qui pourrait s'inscrire dans la continuité des grands romans du siècle bourgeois. L'auteur explique les raisons personnelles qui l'ont amené à ne pas céder aux sirènes de la liberté et des avant-gardes, et à conserver un cadre formel :

« Dès lors ce qui devait m'attirer, pour que je pusse franchir mon propre obstacle, me repoussait en même temps. J'apercevais bien des signes de liberté et de profondeur ; je les refusais, par liberté et désir de vraie profondeur. Ma naïveté naturelle me disait que le jeu était faux, que l'on trichait. Tant de talent gâté me produisait l'effet d'un poison¹⁰ ».

Sans doute faut-il lire ici une attaque peu déguisée d'André Breton et de ses amis dont les jeux, « drolatiques » relèvent, selon l'auteur d'une profondeur factice.

⁹ EM, p. 1125.

¹⁰ EM, p. 1068

Aussi, dans un cadre traditionnel, la composition romanesque qui accompagne le cheminement intérieur des personnages jouviens apparaît auprès du public et des journalistes comme une énigme. Les motivations profondes des personnages ne sont pas explicites. Ce mystère, inconfortable, y est accueilli comme une insuffisance. Henri Dérieux écrit en 1926 dans « Le Divan » à propos du personnage de Paulina :

« Dans cette frénésie sensuelle, faut-il voir les transports de la passion ou le délire de la fièvre ? La fixité, la dilatation de ces pupilles n'est-elle pas celle que donne l'usage des stupéfiants ? Ce trouble, je l'ai ressenti à la première lecture et j'ai douté des qualités esthétiques de l'oeuvre¹¹ ».

Et pourtant, ce premier roman est mieux accueilli que ne l'est *Le Monde désert*, publié l'année suivante, en 1927, et dont les personnages sont critiqués parce qu'ils n'offrent eux non plus, aucun point de convergence avec les personnes « réelles ». André Thérive écrit dans « L'Opinion » :

« Ces gens-là du *Monde désert*, n'offrent aucune action normale, aucune réaction plausible à la vie ».

Et même Robert Kemp, qui attendait beaucoup de ce second roman, souligne :

« ... deux des personnages de *Le Monde désert* (...) ne se comprennent jamais l'un l'autre ; et ni l'un ni l'autre ne voit clair en soi-même. Cela rend la seconde partie du livre tout à fait agaçante. En s'appliquant, en faisant des recoupements, nous arriverions sans doute à démêler leurs psychismes. Mais il ne semble pas que le jeu en vaille la chandelle. Ce

¹¹ Dérieux, Henri, « Le Divan », avril 1926, cité par Pascal Nouveau, *op. cit.*, p. 171.

sont encore des hallucinés et des demi-fous¹² ».

Certains critiques comme Paul Alexandre, plus tard, souligneront la rareté de la sensation engendrée par le texte jouvien qu'il est « dangereux d'essayer de décomposer¹³ ». Jean Starobinski, enfin, écrit à propos de l'œuvre tout entière :

« Il y a des œuvres qui mettent au défi l'exégèse, - non qu'elles soient obscures, mais parce qu'elles gardent toujours leur mystère entier, irréductible à toute tentative d'élucidation. Telle est la *poésie* de Pierre Jean Jouve. (Je parle ici de poésie, sachant pourtant que Jouve est romancier et essayiste, et que nul plus que lui ne répugne à la confusion des genres. Mais de ces romans et de ces essais la source première est toujours poésie, ou volonté poétique)¹⁴ ».

Dans les années 60, il semble qu'en dépit de nombreuses marques de reconnaissance, dont l'exposition Pierre Jean Jouve à la Bibliothèque littéraire Pierre Doucet et l'attribution à l'auteur de la Médaille d'Or de la Société Dante Alighieri de Florence en 1960, l'image de P.J. Jouve soit toujours celle d'un poète plus que d'un romancier et si son style est salué par la plupart des critiques, l'auteur est considéré comme navigant à contre-courant des croyances de l'époque, dominées par l'idée de liberté. On salue pourtant l'actualité de *Paulina 1880*, et l'intérêt grandissant pour la psychanalyse, en apportant une « clé » de lecture aux romans, les rend plus accessibles aux lecteurs.

P.J. Jouve s'est passionné pour la psychanalyse dont il assimile la découverte à celle d'un « continent intérieur ». Sa seconde femme, Blanche Reverchon, a été en contact avec Sigmund Freud dont elle a

¹² Thérive, André, « L'Opinion », 19 février 1927 et Robert Kemp, « La Liberté », 24 février 1927, cités par Pascal Nouveau, *op. cit.* p. 175.

¹³ Starobinski, Jean ; Alexandre, Paul ; Eigeldinger, Marc, *Pierre Jean Jouve, poète et romancier*, Neuchâtel, La Baconnière, 1946, p. 58.

¹⁴ *ibid.*, p. 16. Notons que le critique prend lui-même la peine de préciser qu'il entend par « poésie » toute l'œuvre de Jouve, dont « la source est toujours poétique, ou volonté poétique ».

traduit, conseillée par Bernard Groethuysen et avec l'aide de son mari, les *Trois essais sur la théorie sexuelle* en 1923. Le parcours de *Vagadu* et les références de certaines *Histoires sanglantes* ne peuvent être compris que dans ce cadre-là. Au moment de la parution de *Hécate*, en 1928 et de *Vagadu* en 1931, la psychanalyse s'est progressivement inscrite dans le quotidien du lettré de l'entre-deux-guerres, et c'est sans doute pour cela, comme l'explique Pascal Nouveau, que *La Scène capitale* est mieux accueillie en 1935 que ne l'est *Hécate* en 1928¹⁵. Parmi la critique jouvienne, Christiane Blot-Labarrère, la première, fonde son analyse de l'œuvre de P.J. Jouve sur l'une des pierres angulaires de l'œuvre freudienne : le couple antagoniste Éros-Thanatos, qu'elle articule autour de la notion de faute¹⁶. Ces deux pulsions, pulsion de vie et pulsion de mort, postulées par S. Freud, et dont la liaison contradictoire assure une stabilité dynamique à son système, sont pour elle les deux impulsions fondamentales qui, « nouées ensemble » dans la notion de faute, témoignent de l'univers intérieur jouvien et éclairent certaines constellations symboliques récurrentes. Aziz Allame les lie, lui aussi, à des questions esthétiques et met en lumière l'importance d'Éros comme « stratégie d'écriture » à replacer dans une perspective générale opposant unité et scission¹⁷. Toujours sous l'angle de la psychanalyse, d'autres ouvrages critiques ont mis en lumière la place fondamentale occupée par la femme dans l'œuvre de Jouve, et plus particulièrement, les liens complexes liant le sujet à la figure maternelle. Parmi eux, les travaux de Martine Broda¹⁸ ou de Sylvie Poza¹⁹ situent la problématique centrale des romans de Jouve autour du noyau pré-oedipien constitué par la dyade mère-enfant.

¹⁵ Nouveau, Pascal, *op. cit.*, p. 181.

¹⁶ Blot Labarrère, Christiane, *Relation de la faute, de l'Eros et de la mort dans l'œuvre romanesque de Jouve*, publication des Annales de la faculté des lettres d'Aix-en-Provence, Travaux et mémoires, n°18, 1961.

¹⁷ Allame, Aziz, *Les stratégies de l'écriture et leurs rapports à l'imaginaire dans l'œuvre de Pierre Jean Jouve*, thèse de Doctorat, Université de Provence (Aix-Marseille I), Aix en Provence, 1994.

¹⁸ Broda, Martine, *Jouve*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1981.

¹⁹ Poza, Sylvie, *Lecture critique des romans de Pierre Jean Jouve. Narcisse à la recherche de lui-même*, Minard, Paris, 1994.

L'idée du péché, liée au fait d'exister, remonte à la naissance, séparation insatisfaisante d'avec la mère engendrant notamment pour Martine Broda le développement du fantasme du meurtre de la mère ou de son substitut, équivalant à une naissance, cette fois réussie.

En réduisant l'inconnu au connu, ce type d'analyse ne participe-t-il pas de ce que Gilbert Durand nomme « une herméneutique réductive » ?

« Le défaut essentiel de la psychanalyse de Freud, écrit-il, c'est d'avoir combiné un déterminisme strict qui fait du symbole un simple effet-signe avec une causalité unique : l'impérialiste libido²⁰ ».

Autrement dit, une chose étant le masque d'une autre, il suffit de connaître le jeu des correspondances, applicable à l'infini, pour décoder l'énigme d'une oeuvre qui révèle alors sa nature claire et univoque. Or, quelque chose d'essentiel résiste farouchement à cette lecture pourtant nécessaire à la saisie du texte jouvien. Béatrice Bonhomme²¹, qui utilise elle aussi les outils offerts par la psychanalyse et notamment les nuances de taille apportées par C.G. Jung, montre combien les jeux sur le langage, en masquant et dévoilant à la fois l'inconscient, dépassent la psychanalyse. La force de P.J. Jouve réside dans ce qui se montre et échappe à la fois. Ainsi la femme, figure centrale, se superpose-t-elle à l'écriture, « à la fois offerte et indéchiffrable » en incarnant l'« abîme de la distance »²². Sa puissance, elle la tient surtout de son corps, objet de fascination que Géraldine Lombard détaille minutieusement au regard de la poétique du romancier-poète. L'appel des gouffres du moi doit ainsi se lire comme une voie d'accès à la réalité la plus profonde, la plus intime de l'être, dans une démarche qui exclut absolument toute systématisation.

²⁰ Durand, Gilbert, *L'Imagination symbolique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, p. 49.

²¹ Bonhomme, Béatrice, *Jeux de la psychanalyse, initiation, images de la femme dans l'écriture jouvienne.*, *Les Archives des Lettres Modernes*, Minard, 1994.

²² *ibid.* p. 6.

« J'avoue un état de secret, écrit P.J. Jouve dans *En Miroir. Journal sans date*. Il faut entendre par là que je reconnais le lieu profond de l'oeuvre faite, l'endroit où elle s'alimente et vit, qui n'est à aucun degré un lieu commun²³ ».

Ce lieu profond, intime, Simonne Sanzenbach²⁴ et Daniel Leuwers²⁵ en ont scruté la matière en portant leur travail critique sur les rapports entre l'œuvre et le parcours biographique de l'auteur. Reconsidérant les écrits reniés, Daniel Leuwers les a réintégrés comme les différentes étapes d'un cheminement intérieur dominé par un puissant désir de rupture, à l'origine notamment des « conversions » de 1924, « Vita Nuova » l'amenant à renier son œuvre antérieure, et de 1936, renoncement définitif au genre romanesque. L'auteur évoque et commente dans son « journal sans date » la première « conversion » de 1924, telle qu'il l'avait décrite pour la première fois dans la Postface de *Noces* en 1928 :

« Cet ouvrage 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...²⁶ »

Cette dynamique de rupture, consistant à « rejeter, en bloc, tout ce qu'[il] avai[t] écrit et publié jusqu'alors » et qui inaugure le roman « jouvien », est donc liée pour l'auteur à une métamorphose : le converti donne désormais un sens sacré, rituel à son ouvrage. Bien entendu, en homme qui aime à rompre et défaire ce qui a été fait, il diminuera la portée du terme de « conversion » : « Conversion est

²³ EM, p. 1057.

²⁴ Sanzenbach, Simonne, *Les romans de Pierre Jean Jouve. Le romancier en son miroir*, Vrin, Paris, 1972.

²⁵ Leuwers, Daniel, *Jouve avant Jouve ou la Naissance du poète*, Paris, Klincksieck, 1984.

²⁶ EM, p.1072.

moins important que révélation²⁷ », écrit-il rétrospectivement. Pourtant, le fait est qu'il s'ouvre à l'œuvre de roman par le biais de cette conversion à l' « Idée religieuse ». Le mot « idée », en prenant ses distances avec le religieux que l'auteur n'épouse pas complètement, signifie pour P.J. Jouve le fait de « se tourner vers » des « valeurs spirituelles de poésie », dont il reconnaît « l'essence chrétienne²⁸ ». De fait, cette tension vers la sacralité, qui ne prend forme que dans et par la pratique littéraire, Muriel Pic en a souligné la place centrale²⁹. Cette troisième voie interprétative du mystère jouvien, après la psychanalyse et le parcours biographique, intègre l'une des dimensions essentielles de l'œuvre : la quête du sacré. L'homme est par nature divisé entre le « feu de la chair et la blancheur du ciel », qui, paradoxalement, se nourrissent l'un l'autre. Plus forte est la culpabilité du désir, plus fort l'élan charnel et, *a contrario*, nulle spiritualité ne peut être envisagée sans ancrage dans le corps. Cette étonnante synergie minutieusement montrée notamment par Daniel Leuwers ou par Béatrice Bonhomme pose la question des liens très particuliers établis par Jouve entre l'inconscient et la spiritualité. Par ailleurs, la quête du sacré monopolise d'autres modes discursifs. Cette « agglutination » concourt pour Muriel Pic à une œuvre « au désir monstre en ce qu'elle n'hésite pas à coupler Dieu, l'inconscient, l'atonalisme, et le mythe³⁰ » .

Le défi paraît donc de taille, démesuré peut-être, de vouloir tenter de saisir l'insaisissable et de circonscrire le non-circonscribable. Vouloir percer le mystère dans l'œuvre romanesque de Pierre Jean Jouve, n'est-ce pas, pour reprendre la métaphore de Pierre Emmanuel « peler l'oignon pour trouver l'oignon » ? L'insaisissable Protée ne risque-t-il pas de se métamorphoser au moment d'être saisi ? « L'œuvre de P.J. Jouve se laisse malaisément transcender ; elle veut que l'on transcende avec elle, et non pas en dehors d'elle (...) il faut s'en

²⁷ EM, p. 1073.

²⁸ *ibid.*

²⁹ Pic, Muriel, *Le Désir monstre*, éditions du Félin, 2006.

³⁰ *ibid.*, p. 28.

remettre, pour la définir, à l'effort le plus humble de la sympathie et d'un certain mode de communion³¹ », nous dit encore Jean Starobinski. Le mot mystère lui-même ne nous invite-t-il pas, par son étymologie, à nous taire ? Le mot grec « mustérion », qui signifie « mystère », « chose secrète », « cérémonie religieuse secrète » vient du verbe « muo » qui veut dire « fermer la bouche », « joindre les lèvres pour se taire ou pour exprimer un son sourd », la première règle de l'initié ou « myste » étant de se porter garant du silence sur les mystères religieux qui lui ont été révélés par hiérophanie³². Par ailleurs, l'auteur nous rappelle qu'« il n'y a pas une œuvre de quelque importance qui veuille vraiment livrer son fond, et expliquer son but avec son origine³³ ». Nous braverons donc cet interdit et nous interrogerons sur le mystère jouvien dans ses rapports avec le sens. Nous nous demanderons quel est le sens du mystère pour P.J. Jouve et quels liens le mystère et le sens entretiennent. Le mystère ne perd-il pas son essence en progressant vers l'élucidation et, en même temps, n'est-ce pas la présence d'un sens caché qui fonde la notion même de mystère ?

Nous avons choisi de prendre pour corpus le cycle romanesque jouvien officiel, c'est-à-dire tous les romans non reniés par P.J. Jouve en 1928. Nous n'avons donc pas intégré à notre étude *La Rencontre dans le carrefour*, rédigé en 1911, *Hôtel-Dieu, récits d'hôpital en 1915* et le manuscrit « La Journée de Florence », écrit en 1921, que l'auteur a confié à Andrée Chapelier, sa première épouse, et qui n'a jamais été édité. Nous suivons en cela le choix de l'auteur qui a décidé de « retirer du domaine intellectuel par acte de volonté » les œuvres antérieures à « la crise de 1922-1925³⁴ », inaugurant ainsi sa « Vita Nuova ». Si ces premiers récits contiennent déjà en germe certaines des grandes thématiques privilégiées de l'auteur comme le désir charnel ou l'absence dans *La Rencontre dans le carrefour*, la mort dans *Hôtel-*

³¹ *ibid.*

³² Lalande, A, *Vocabulaire technique et critique de la Philosophie*, Paris, PUF, 1956.

³³ EM, p. 1057.

³⁴ EM, p. 1072.

Dieu, ils constituent néanmoins des œuvres de jeunesse manifestant surtout les influences des maîtres à penser du jeune P.J. Jouve et les préoccupations de l'époque. Par ailleurs, la critique jouvienne a largement montré que, de *Paulina 1880* à *La Scène capitale*, l'ensemble du cycle romanesque jouvien constitue un parcours, comprenant des effets d'écho entre les personnages qui réapparaissent parfois d'un roman à un autre, pour aboutir, avec « Dans les Années profondes », à la fin du roman. L'auteur s'en explique :

« Je n'ai plus écrit de roman après *La Scène capitale*. Toute recherche de sujet s'est terminée par un refus intérieur; toute considération sur 'l'art du roman' aboutit à des conclusions négatives. (...)

Il est probable que l'explication vraie est à rechercher dans la substance même de la dernière œuvre, par la culpabilité qui l'avait engendrée, dont elle s'est nourrie, et qu'elle a laissée derrière elle. (...)

Mais 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 et d'autres problèmes. J'aimerais assez que cette explication fût également vraie³⁵ ».

Par ailleurs, une autre question se pose quant au corpus et à l'appellation « roman ». Si la forme de certains récits appelés « romans » par l'auteur les identifie bien comme tels, il n'en va pas de même pour le diptyque de *La Scène capitale* qui se compose d'un ensemble de récits parfois très courts intitulé « Histoires sanglantes », ressemblant plus à des nouvelles, et du récit « Dans les Années profondes ». L'auteur explique pourquoi il considère que l'ensemble constitue un roman :

« LA SCÈNE CAPITALE comprend deux récits. On a rarement aperçu que les deux récits, pour composer un seul roman, présentent le même

³⁵ EM, p. 1103.

thème dans deux différents systèmes, deux atmosphères et deux écritures³⁶ ».

Nous respecterons donc, la terminologie de l'auteur et désignerons cet ensemble sous le terme de « roman ».

Pour tenter de répondre à la question des liens entre « mystère » et « sens », nous prendrons appui sur les apports de la phénoménologie qui ont peu été utilisés pour éclairer le roman jouvien et qui pourtant, nous semble-t-il, sont aptes à le laisser lire sous un jour nouveau. Pour Maurice Merleau-Ponty comme pour P.J. Jouve, en effet, l'expérience sensible est le lieu originaire de la vérité. La « chair » étant centre de connaissance, c'est en elle que se font les opérations qui sous-tendent la vision mais échappent à la réflexion. Dans son « journal sans date », l'auteur définit la poétique en opposition avec « l'ascèse, qui réprime le corps » :

« Mais la poétique suit le chemin inverse. Elle exprime le moi et l'essence en vue de les faire passer dans l'être corporel³⁷ ».

Pour l'auteur, en effet, le processus de symbolisation prend naissance dans le corps:

« Le symbole c'est : une chose pour une autre ; le signe d'un objet pour l'étendue énorme d'un affect corporel. Le symbole, d'après Malinowski, est la 'modification de l'organisme humain qui permet la transformation de la poussée physiologique en une valeur culturelle'. À l'origine, un morceau du corps est transféré par l'affect sur un mobile, transfert qui ne s'effectue pas sans détachement d'éléments secondaires en cours de route, afin de provoquer des correspondances, ou des ambiguïtés³⁸ ».

³⁶ EM, p. 1095.

³⁷ EM, p.1144.

³⁸ EM, p. 1143.

Or, cette idée du corps comme « racine du symbolisme », on la retrouve de façon récurrente dans le discours de M. Merleau-Ponty et plus particulièrement dans son cours au Collège de France intitulé, de manière significative : « Nature et logos : le corps humain³⁹ ». L'auteur y développe l'idée d'un symbolisme primordial, originel, générateur de rêves, qui prend racine dans le corps :

Les thèmes de l'*Umwelt*, du schéma corporel, de la perception comme mobilité vraie (*Sichbewegen*), popularisés par la psychologie ou la physiologie nerveuse, expriment tous l'idée de la corporéité comme être à deux faces ou à deux 'côtés' : le corps propre est un sensible et il est le 'sentant', il est vu et il se voit, il est touché et se touche...⁴⁰ ».

Nous accueillerons le mot « sens » comme « l'idée ou l'ensemble d'idées intelligibles que représente un signe ou un ensemble de signes⁴¹ », soit comme synonyme de « signification ». Mais nous l'accueillerons également dans son rapport avec le corps, le mystère étant une réalité perceptible par l'entremise des cinq « sens », et le sens étant « faculté d'éprouver les impressions que font les objets matériels⁴² ». M. Merleau-Ponty écrit à propos de l'homme percevant le monde :

« Mais, puisqu'il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps⁴³ ».

³⁹ Merleau-Ponty, Maurice, *Résumés de cours. Collège de France, 1952-1960*, Paris, Gallimard, 1968, p.171-180.

⁴⁰ *ibid.*, p. 177.

⁴¹ *Le Petit Robert*, édition de 1990.

⁴² *ibid.*

⁴³ Merleau-Ponty, Maurice, *L'Oeil et l'Esprit*, op. cit., p. 19.

Chez P.J. Jouve, de la même façon, le corps apparaît comme le « lieu » du rapport au monde, le centre de la rencontre avec l'univers face auquel l'homme renouvelle son étonnement. Le sens du mystère a donc aussi partie liée avec la « connaissance intuitive, spontanée », sensible chez tous les personnages du roman jouvien qui ont le sens du mystère. Il semble, enfin, que les deux hommes se soient particulièrement intéressés à la visibilité. Elle est pour eux le lieu privilégié du dévoilement du sens et en même temps d'un au-delà de ce sens. M. Merleau-Ponty pose, de façon théorique, le phénomène de visibilité comme apte à révéler simultanément et de façon interactive l'en-soi et le monde puisque le visible ne se réalise qu'à travers l'homme qui le perçoit. À l'inverse, la nature n'est pas « matière », elle est « l'autre côté de l'homme », c'est-à-dire qu'elle est, elle aussi, « chair⁴⁴ ». Or, P.J. Jouve, avec ses outils de romancier, laisse apparaître une perception personnelle de la visibilité qui rejoint celle du penseur de la phénoménologie. Les diverses représentations de la nature, notamment, avec tout « l'envers de la visibilité » qu'elles contiennent, nous permettront de le montrer. Nous utiliserons également les matériaux psychanalytiques freudiens mais aussi jungiens qui apparaissent comme des outils incontournables pour saisir les ombres de l'univers de P.J. Jouve. S. Freud, parce qu'il est à l'origine de toute la matière psychanalytique utilisée par notre romancier-poète et que ce sont ses théories qui ont nourri l'inspiration de l'auteur, et C.G. Jung parce qu'il semble plus proche encore de la vision jouvienne de l'inconscient, notamment dans l'idée de faire émaner le sens du sacré et la pulsion érotique d'une source commune. Nous rappellerons à ce sujet les très éclairants travaux de Béatrice Bonhomme qui a depuis longtemps mis en rapport les théories de C.G. Jung et l'œuvre de P.J. Jouve.

Nous nous efforcerons dans un premier temps d'établir une topologie du mystère en dévoilant les lieux qui contiennent un secret et nous invitent à y découvrir un sens. Dans un deuxième temps, nous

⁴⁴⁴ Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, tel Gallimard, réédition d'un ouvrage paru dans la « Bibliothèque des Idées » en 1964, p. 322.

nous pencherons sur les procédés stylistiques utilisés par l'auteur pour rendre compte de ce mystère cette fois au niveau de la trame romanesque. Puis, le processus de symbolisation prenant vie dans le corps, nous verrons comment les « émergences⁴⁵ » mythiques et le symbolisme qu'elles déploient nous éclairent sur les mystères de l'inconscient poétique jouvien et nous donnent l'occasion d'accéder aux structures de son imaginaire. « L'image symbolique est la transfiguration d'une représentation concrète par un sens à jamais abstrait », écrit Gilbert Durand, « le symbole est donc une représentation qui fait apparaître un sens secret, il est l'épiphanie d'un mystère⁴⁶ ». Enfin, nous verrons dans une dernière partie comment les mystères de l'inconscient rejoignent chez P.J. Jouve, les mystères du sacré.

⁴⁵ Le terme d' « émergence mythique » est emprunté à Pierre Brunel dans « Mythocritique, théorie et parcours », PUF, 1^{ère} édition : 1992, p. 61.

⁴⁶ Durand, Gilbert, *L'Imagination symbolique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 13

Première partie
Topologie du mystère.

A- Les espaces naturels

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles.
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*

(Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, 1861.)

Le terme d' « espace » est ambigu. Il désigne, en littérature, au sens le plus concret, l'organisation des noirs et des blancs. Puis, dans une perspective trouvant en partie son origine dans la science, il peut aussi désigner une représentation abstraite, illimitée et homogène, permettant de décrire tout ce contient l'univers. Enfin, selon une définition fondamentalement opposée à la précédente, il sert à définir un milieu vécu, limité et non homogène, où la perception localise les objets et où s'exercent les mouvements. Nous utiliserons le mot selon cette dernière définition et notre étude portera sur les différents lieux en tant qu'ils sont perçus et représentés perçus, la représentation de l'espace ayant ceci de fondamental qu'elle révèle une vision du monde et avec elle la subjectivité de celui qui voit. Selon une lecture phénoménologique, l'espace se lit comme le lieu d'une rencontre entre un décor, celui de l'univers, et la conscience qui le perçoit, c'est-à-dire, pour reprendre les termes de M. Merleau-Ponty, entre « l'extrême objectivisme » et « l'extrême subjectivisme » :

« La rationalité, écrit-il, est exactement mesurée aux expériences dans lesquelles elle se révèle⁴⁷ ».

Cette pensée qui s'affranchit des clivages traditionnels entre le sujet et l'objet, le corps et l'esprit, le visible et l'invisible induit une réflexivité de l'espace, en même temps qu'une connivence entre pensée, lieu et langage. Nous nous intéresserons donc à la représentation du lieu comme jeu de miroirs révélant un certain regard qui à son tour reflète une façon d'être au monde. Car le regard n'est pas ici uniquement synonyme de perception visuelle : il englobe toutes les perceptions précipitées, condensées dans l'oeil par cette aptitude spécifiquement humaine de « traduire toute sensation et toute trace perceptive en thèmes visuels⁴⁸ ». « Avant d'apprendre à parler, chacun de nous a vu. Et c'est du regard que procède la parole. Nous tirons de notre relation visuelle avec le monde les matériaux de nos opérations mentales », nous dit Bernard Noël⁴⁹. C'est d'autant plus vrai que chez P.J. Jouve, voir ne suppose pas une attention particulière au monde, il est une façon d'exister par lui. On comprendra alors l'importance de l'étude de la représentation des lieux puisque nous serons conduits par une « topo-analyse », à considérer l'identité à partir du lieu et de ce que Michel Collot nomme « l'inconscient spatial ».

Dans un premier temps nous étudierons les liens entre l'espace et le mystère. Nous verrons l'énigme que constitue la « vague et menaçante » nature et plus particulièrement certains lieux naturels dans leur rapport à un sens. Puis nous verrons que certains autres, ceux-là construits, révèlent l'essence de certains personnages dont ils constituent le *templum*.

⁴⁷ Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, collection « tel », p. XV.

⁴⁸ Durand, Gilbert, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1^{ère} édition 1969, Bordas, 1992, Dunod, p.475.

⁴⁹ Noël, Bernard, *Journal du regard*, Paris, P.O.L., p. 75.

1- La nature et le sens .

Dans le roman jouvien, l'espace visible se double d'un invisible au statut ambigu : à la fois de l'ordre d'un sens, immanent au sensible, et d'une présence qui échappe au(x) sens. Les espaces naturels, plus particulièrement, ne sont jamais neutres; tantôt observateurs muets des actes humains, tantôt conspirateurs actifs, ils ne laissent jamais de faire sentir leur présence à l'homme par un souffle chaud sur son épaule, un imperceptible mouvement dans le jeu de leurs ombres ou la pesanteur d'un regard scrutateur au sein de leur immensité. P.J. Jouve suscite l'impression que la nature est habitée par des forces indéfinissables et inquiétantes. Rappelons que le mot « nature » désigne l'ensemble de la réalité matérielle considérée comme indépendante de l'activité et de l'histoire humaines, l'ensemble de l'univers en tant qu'il est le lieu, la source et le résultat de phénomènes matériels. Elle désigne dans le monde des sciences de la nature à partir de Képler et Newton l'ensemble de tous les phénomènes organiques et non organiques, dans la mesure où ils sont l'objet d'une expérience sensible et d'une recherche rationnelle. Le mot vient du verbe *nasci*, (naître), dont le concept de « Mère Nature » porte encore la marque. Chez P.J. Jouve, la nature comporte la même ambiguïté que la mère, tantôt objet de fascination, tantôt de terreur. Les éléments, animés

d'une vie secrète, observent l'homme « avec des regards familiers » et se font complices de son destin. Creuset du mystère, la nature est identifiée à un arrière-plan du monde, à un espace inconnaissable dont l'être ne peut que pressentir l'existence. Le bonheur ressenti par Léonide lors de la première journée passée auprès d'Hélène de Sannis, s'assimile à une perte de repères telle qu' on ne savait plus « qui avait commencé ni ce qu'il y avait derrière, dans la vague et menaçante Nature⁵⁰ ». Elle est liée par l'adverbe « derrière » à un au-delà du monde, à la frontière du monde visible mais également, si l'on prend l'adverbe dans le sens figuré de « ce qui est derrière un phénomène : ce qui le motive sans que ce lien soit connu », à une entité manipulatrice tirant les ficelles d'un monde qui n'apparaît plus alors que comme le reflet d'une autre réalité invisible et omnipotente. Cette transcendance, pourtant immanente, fonde la représentation d'un espace naturel « à double fond », « l'autre effrayant paysage » débordant sur la partie visible de l'espace pour le faire basculer. Cette réalité invisible affirme d'ailleurs sa suprématie sur l'autre et accrédite l'affirmation de Novalis citée dans « Vagadu » :

« Nous sommes plus liés à l'invisible qu'au visible⁵¹ ».

Mais la nature est également « vague⁵² », confuse et incertaine, non pas simplement parce qu'elle contient un secret que l'homme ignore, mais parce qu'elle est d'essence trouble. Une forme de tension est donc à relever dans la représentation de la nature, à la fois manipulatrice et donc animée par des motivations profondes et « vague », c'est-à-dire du côté de l'informe et du confus. Les « profonds échos » qui émanent de ce lieu matriciel s'apparentent toujours à une invitation à ressentir avec le plus d'acuité possible le secret enfoui au cœur de ses ténèbres. Et bien entendu, pour P.J.Jouve,

⁵⁰ „Dans les Années profondes“, p.981.

⁵¹ *Vagadu*, p.793.

⁵² DLAP, p.981 .

ressentir n'est pas déchiffrer ni comprendre au sens intellectuel, puisque c'est l'insondable qui est générateur d'émotion. Ce qui est profondément bouleversant dans le val aux « formes fraîches et rêveuses » de la Bondasca pour le jeune Léonide, c'est l'énigme qu'elles contiennent :

« ... il y avait entre le mur brûlé par le soleil, l'herbe en désordre et la fenêtre abandonnée, un tel secret, que je me sentais m'émouvoir aux larmes⁵³ ».

Cette énigme qui transcende le paysage en fait une oeuvre à lire, une oeuvre aux sens multiples et dont le décryptage exégétique se poursuit indéfiniment. L'essence mystérieuse de la Bondasca est une source infinie : le « rapport » de ces régions contient « quelque chose d'inépuisable et de mystérieux. Il a une qualité qui ne parvient pas à son terme⁵⁴ ». Pour Jouve, et ce n'est pas le seul paradoxe que nous rencontrerons au cours de cette étude, l'inépuisable est parfait. L'oeuvre de roman se clôt sur le départ de Léonide qui inaugure sa naissance à la poésie et ses derniers mots seront :

« Là -je le sus plus tard- s'était ouverte pour moi une source parfaite, c'est-à-dire inépuisable⁵⁵ ».

Le mot « parfait » veut dire « qui a atteint sa plénitude », « qui répond totalement à une norme idéale » ; il comporte donc l'idée d'achèvement, de finitude, de complétude et devrait logiquement s'opposer à cette « qualité qui ne parvient pas à son terme », incomplétude infinie. Or, pour P.J. Jouve, c'est justement l'inachèvement qui signe la perfection. Le chef d'oeuvre jouvien est forcément un chef d'oeuvre qui ouvre sur des perspectives infinies, tout

⁵³ DLAP, p.962.

⁵⁴ DLAP, p.961.

⁵⁵ DLAP, p.1050.

comme, dans *Le Monde désert*, le mot laissé par Jacques de Todi avant de mourir, et que Baladine relit indéfiniment sans en épuiser le sens :

« Un autre mot pour moi, écrit avant, peut-être au moment de sa première fuite, était plein de choses intimes et sensuelles excessivement tendres, avec des bizarreries ; mystérieux, si interrompu que je n'en ai pas encore découvert tout le sens aujourd'hui. Cependant ce papier, il ne se passe pas de jour sans que je le relise⁵⁶ ».

Le mystère est l'essence même de la beauté par ce qui dans sa nature, échappe à la connaissance et parce qu'il laisse ainsi ouvert le champ des possibles. C'est donc l'énigme de la « qualité qui ne parvient pas à son terme » que le paysage d'Hélène comporte qui lui confère son caractère sublime.

Son secret affleure parfois sous forme de signes, comme des invitations à déchiffrer son énigme. Les chiffres notamment jalonnent le parcours initiatique du personnage et donc celui du lecteur, comme une invitation à percevoir l'univers à travers un décodage numérolgique. P.J. Jouve s'est beaucoup intéressé à Gérard de Nerval, qu'il considère comme l'un de ceux qui l'ont amené à la littérature, et l'on peut considérer cette vision comme un héritage de l'auteur d'*Aurélia*. En arrivant dans le cimetière de Sogno, Léonide heurte une plaque de fer tombale indiquant les chiffres 3 et 7 :

« La plaque que j'avais heurtée, c'était le numéro :37- le chiffre de l'homme, le chiffre de la femme⁵⁷ ».

Plus tard, lorsqu'il rencontre l'énigmatique Pauliet, il apprend qu'Hélène a 43 ans. Le jeu des chiffres 43 et 17, correspondant à leur âge respectif, présente, là encore, le chiffre de l'homme et celui de la

⁵⁶ *Le Monde désert*, p.350.

⁵⁷ DLAP, p. 963.

femme. L'écho qu'ils engendrent dans l'âme du jeune homme apparaît comme le signe numéraire d'un ordre du ciel :

« Pourquoi elle et pourquoi moi, ainsi placés et frappés ? Mais je sentais la puissance des décrets et j'évaluais toutes les choses réelles à la suite de cette première violence de nature. La double naissance n'était-elle pas toujours là, sensible ? L'aimais-je parce qu'elle était née si longtemps avant moi ? Devait-elle aimer les hommes nés bien des années après elle ? Bien des années après elle, n'était-ce pas comme l'enfant qu'elle n'avait pas eu ? Ah, pouvais-je aller plus loin dans l'âme et dans le corps, dans la destinée d'Hélène ? Je me répétais les chiffres : 43 – et 17⁵⁸ ».

Léonide investit sémiotiquement le nombre auquel il attribue une essence propre, un sens, une vertu –au sens étymologique- particulières. La portée des nombres qu'il rencontre n'est plus arbitraire, contingente mais induit un sens augural: leur présence annonce la liaison avec la femme maternelle en même temps qu'elle l'inscrit dans une totalité cosmique. Dans le récit « La Victime », on retrouve ces mêmes chiffres. Pour rendre la vie à Dorothée, le sorcier Simonin dessine à travers une danse « lourde et bizarrement déséquilibrée » plusieurs symboles féminins. Or, le sorcier, qui concentre « sa pensée sur les équivalents ou images sexuelles de ces lettres », trace sur le sol les chiffres « 4 », « 3 », et « 7 » :

« 3 signifie l'homme, l'amour et la vie

4 signifie la mort

7 signifie la femme (c'est l'homme plus la mort)

La femme est la réunion de tout, de l'amour, de la mort, donc de la faute, en un Nombre⁵⁹ ».

⁵⁸ DLAP, p.1012.

⁵⁹ HS, p. 926.

Le surinvestissement du nombre relève d'une approche mythique de sa portée. Alors que dans la pensée logique, le nombre possède une fonction et une signification universelles, il apparaît, pour la pensée mythique, comme « le véhicule du sens spécifiquement religieux ». Ernst Cassirer écrit au sujet du nombre :

« (...) c'est lui qui attire tout ce qui existe et tout ce qui est immédiatement donné, ce qui est simplement 'profane', dans le processus mythique et religieux de la 'sanctification'. Car ce qui de quelque manière participe du nombre, ce qui révèle en soi la figure et la force d'un nombre précis, ne mène plus, aux yeux de la conscience mythique et religieuse, une existence indifférente : cet être a acquis au contraire une signification toute nouvelle⁶⁰ ».

L'union entre l'homme et la femme est ainsi sacralisée par ces nombres qui ancrent leur rencontre dans le grand livre du cosmos.

L'univers serait ainsi un grand ouvrage à déchiffrer. Pourtant, et c'est l'une des particularités du roman jouvien, il nous demeure mystérieux même lorsque la signification de ses signes nous est donnée. Dominique Viart voit entre l'écrivain et l'usage qu'il fait des signes un rapport paradoxal :

« Soit en effet il commente les signes qu'il met en place, et dès lors ceux-ci sont au service d'une démonstration, relégués au rang d'instruments romanesques. Soit il présente les signes sans les commenter et ceux-ci constituent alors la substance même du roman, acquérant *ipso facto* une place centrale et déterminante dans l'économie romanesque, mais aussi une certaine obscurité ».

Le critique poursuit son analyse en présentant un P.J. Jouve troublé par ce choix :

⁶⁰ Cassirer, Ernst, *La Philosophie des formes symboliques*, tome 2 la pensée mythique, Les Editions de Minuit, p. 174.

« Son sens de l'art romanesque le poussait dans la seconde voie, alors que toute sa volonté d'être compris pour ce qu'il avait à dire le requérait vers la première⁶¹ ».

Cette fine analyse du double usage du signe semble mettre de côté le fait que cette contradiction est entièrement assumée, digérée et que P.J. Jouve, en romancier des tensions contradictoires, adopte cette dichotomie et l'intègre au cœur du roman. Le jeune Léonide s'exclame:

« Ah, il y a des millions de choses que nous voyons et que nous ne voyons pas. Il y a mille signes ! et nous sommes insensibles aux signes ».

Il semblerait à première vue que l'on retrouve ici la vision baudelairienne des « Correspondances » selon laquelle le monde est un espace lisible, déchiffrable, et que l'homme traverse en aveugle. Mais cette exclamation se clôt sur une dernière précision qui vient rendre cette idée plus complexe. Léonide s'écrie en effet, toujours à propos des signes :

« Et nous sommes aveugles les ayant compris et vus⁶² ».

Paulina, après avoir tué son amant, « *comprendait* enfin ». Mais cette compréhension débouche sur une énigme « plus haute et plus ténébreuse⁶³ ». Le tort d'une sémantisation de l'espace naturel, c'est de laisser croire qu'il se constitue comme un système de signes et de transformer l'appel à la lecture en un sens précis qu'il n'y aurait plus qu'à cueillir. L'espace n'est pas fait de signes préétablis, pour reprendre

⁶¹ Viart, Dominique, « Pierre Jean Jouve : Inconscient, Spiritualité et Fiction », *Nord* n°16, décembre 1990, p. 59.

⁶² DLAP, p.1032.

⁶³ P, p. 210.

l'expression de Michel Collot, il *fait* signe ; il n'a pas de signification définie, il est un appel de sens et comporte pourtant quelque chose qui échappe à la connaissance. Certes, l'univers nous convie à une lecture exégétique de sa trame mais le doute demeure et le lecteur du monde reste libre. La fonction du poète (au sens général du terme) n'est ainsi pas de percer le mystère de l'univers mais de le représenter en « libérant » les symboles qu'il contient. P.J. Jouve écrit dans *En Miroir*:

« Je considérais aussi que la libération des symboles les plus secrets devait aboutir à l'ouvrage, à la mise en oeuvre entièrement consciente, et sans laquelle il n'y avait pas d'art du tout⁶⁴ ».

Le symbole est donc affirmé comme objet premier, préexistant, secret à « libérer », et non pas finalité. Par ailleurs, on retrouve dans cette affirmation la tension entre la mise en forme consciente et ordonnée et la réalité mouvante et mystérieuse. La forme, la limite, la raison s'opposent à la force de l'informe, de l'illimité, du devenir et il semble bien que le projet jouvien joue de cette distance et la dépasse. La montagne de la Bella Tola telle qu'elle est décrite au début du *Monde désert* est assez représentative de cette tension : elle apparaît telle un « triangle confus accroché au ciel obscur comme un drôle de signe⁶⁵ ». La géométrisation du paysage ne tend pas ici à en faire un espace circonscrit et simplifié ; elle est une invitation à voir l'espace naturel comme lisible en même temps que sont réaffirmés son caractère « trouble » et « confus ». On remarquera que la référence au « drôle de signe » est introduit par une comparaison, qu'elle émane donc d'une subjectivité qui s'affirme comme telle en établissant des correspondances : le monde n'est donc pas un signe, il est *comme* un signe. On trouve chez P.J. Jouve l'idée développée par M. Merleau-Ponty de l'« entrelacement » du sensible et du sens, du visible et de

⁶⁴ EM, p.44.

⁶⁵ MD, p.235.

l'invisible: le sens est dissimulé dans le visible, qui n'est lui-même qu'un mode de représentation du sens, l'essence des choses et leur perception relevant d'une « parenté profonde ». La perception est « ce qui m'assure d'un inaperçu (d'un caché-révéle : transparence, empiètement) »⁶⁶, l'être étant gonflé de non être ou de possible. Aussi le sens n'est-il pas « ce qu'il est seulement », il est par définition inépuisable.

⁶⁶ Merleau Ponty, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, op. cit., p.269.

2- Nature vive et « numineux ».

La nature s'affirme comme le creuset du mystère parce qu'elle abrite un arrière-plan du visible dont l'être ressent l'existence à travers les vibrations mystérieuses qu'elle laisse échapper. Ses modes de représentation et les descriptions qu'elle génère chez P.J. Jouve en font une image vivante du sacré tel que R. Otto le définit : le pressentiment d'un « arrêton », quelque chose d'ineffable, d'« englobant » vécu à travers le « sentiment du numineux » ou *numinosum*, sentiment de dépendance à l'égard d'une force non maîtrisable. Rudolf Otto la rattache donc à une structure émotionnelle *a priori*, à une intuition de la présence de quelque chose de tout autre (« ganz andere ») qui échapperait aux conditions profanes de l'expérience⁶⁷. Ainsi peut-on relever l'influence et les interférences des éléments de la nature comme autant de signes du sacré. Les nombreuses métaphores anthropomorphiques font de la nature une entité vivante, pensante, dynamique. Le ciel « concentr(e) toutes ses forces avant le soir⁶⁸ » ; les nuages « se prépare(nt) pour l'orage⁶⁹ ». L'intentionnalité inscrite dans le sémantisme des verbes qui définissent ces mouvements les élève au

⁶⁷ Otto, Rudolf, *Le sacré*, PB Payot, 1969.

⁶⁸ *La Scène capitale*, p.971.

⁶⁹ MD, p.62.

statut d'actes pensés et réfléchis. En outre, les éléments naturels entretiennent des correspondances muettes les uns avec les autres. Dans *Le Monde Désert*, un concert cosmique se fait entendre dans le ciel où l'éclat de certaines étoiles est si intense qu'elles paraissent craquer et qu'à ce craquement, « un autre craquement répond dans les parois du chalet où le sapin est travaillé par le froid⁷⁰ ». Une communication musicale s'établit donc entre les espaces stellaire et terrestre, qui, « comme de longs échos qui de loin se confondent », suggère la profonde unité des éléments naturels. Dans la même description, c'est l'élément marin qui prête sa densité au ciel à travers la très baudelairienne image des étoiles, « parcelles de purs rayons insaisissables » qui « nagent sans bruit ». « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent » selon un rite qui semble exclure l'homme. Dans « Vagadu », les accords entre le ciel et la terre ne se font plus sur le mode musical mais sur le mode pictural, la forêt et le ciel s'épanouissant en une harmonie de couleurs étrangement assorties :

« La forêt étincelante et noire et le ciel tremblant et gris se répondaient étrangement bien, et tout, en même temps, semblait avoir été coulé ensemble, le ciel et la terre, comme de l'or⁷¹ ».

Les accords profonds qui fondent cette harmonieuse fusion cosmique nous montrent une nature cohérente, autonome qui donne aux hommes l'impression d'être tantôt un guide bienveillant, tantôt une présence menaçante. Ainsi donne-t-elle parfois l'impression aux êtres qu'elle les épie. Au moment où elle lève la tête, Catherine constate, au sortir d'un rêve, que la lune l'observe. Les nombreux hypallages font des éléments naturels des ombres actives glissant sur les pas des vivants par une forme de mimétisme discret. Ils suivent les hommes jusque dans leurs pensées profondes comme les lointains de la Bondasca qui se moulent sur l'état de rêverie de Léonide et se font

⁷⁰ MD, p.235.

⁷¹ V, p.797.

« aussi durs et aussi rêveurs qu'en Espagne⁷² ». Dans certains cas, ils peuvent même servir de guide et les aider à trouver leur voie comme la lumière de la lune qui guide le jeune Léonide sur le sens de ses actes :

« À la lumière de la lune méditante je comprenais ce que je voulais faire. Je comprenais ce qu'il fallait faire⁷³ ».

L'ensemble des éléments s'unissent parfois pour constituer une entité unique dont les êtres perçoivent le souffle chaud. Dans « La Victime », l'air subtil qui entoure Dorothee est comparé à « l'haleine de la vie » et le « souffle chaleureux et tendre » que Léonide ressent sur le visage à l'« émanation d'une chair⁷⁴ ». Le décor naturel semble hanté par une présence invisible, souvent inquiétante, à l'affût des mouvements humains. La sacralité se lit alors dans le sentiment du « *mysterium tremendum* » -mystère qui fait frissonner- et du « *mysterium fascinans* » -mystère qui fascine- qu'il génère chez les personnages. Dans la forêt qu'elle traverse en compagnie de Fanny Felicitas, Catherine a l'impression que les choses tremblent, que « l'ombre » marche avec elle⁷⁵. Cette présence invisible qui épie, poursuit les êtres au moment où ils sont le plus vulnérables semble alors animée d'intentions malveillantes. Sans la voir précisément, ils en ressentent les influences. Pour Jacques qui espère la venue du soleil, seul dans la montagne, l'attente nourrit l'angoisse qu'une présence « méchante et invisible⁷⁶ » ne l'observe. Catherine ressent la même impression face aux paysages de Bavière qui font naître en elle l'idée que « la nature est une bête obscure et orageuse⁷⁷ ». Enfin, les parois de la Bella Tola constituent une telle oppression pour Jacques au moment où il s'enfuit, qu'il lui semble qu'une véritable course-poursuite

⁷² DLAP, p. 1019.

⁷³ DLAP, p. p.1019.

⁷⁴ SC, p. 963.

⁷⁵ *Aventure de Catherine Crachat*, p.589.

⁷⁶ MD, p.240.

⁷⁷ CC, p.581.

s'engage entre elles et le jeune homme qui, dans son train, s'efforce de leur échapper :

« Les hautes parois des montagnes arides sur le ciel gris ne bougent presque pas, tandis que le train roule à leur base : elles ne veulent pas lâcher Jacques. Jacques coupe et coupe. Les montagnes recommencent⁷⁸ ».

Finalement, la libération du jeune homme est confirmée par le constat qu' « à six heures, la montagne est déjà loin ».

Tout porte à croire que c'est son propre rapport à la nature que P.J. Jouve transpose ici, et ce rapport s'apparente à ce que M. Merleau-Ponty nomme « phénomène de réversibilité ». Il écrit dans *L'Oeil et l'Esprit* :

« Le peintre vit dans la fascination. Ses actions les plus propres - ces gestes, ces tracés dont il est seul capable, et qui seront pour les autres révélation, parce qu'ils n'ont pas les mêmes manques que lui- il lui semble qu'ils émanent des choses mêmes, comme le dessin des constellations. Entre lui et le visible, les rôles inévitablement s'inversent. C'est pourquoi tant de peintres ont dit que les choses les regardent, et André Marchand après Klee : *Dans une forêt, j'ai senti à plusieurs reprises que ce n'était pas moi qui regardais la forêt. J'ai senti certains jours, que c'étaient les arbres qui me regardaient, qui me parlaient... Moi j'étais là, écoutant... Je crois que le peintre doit être transpercé par l'univers et non vouloir le transpercer*⁷⁹... ».

Ce phénomène consiste, pour le sujet voyant, à apparaître, à se faire visible, au même titre qu'une chose. Puisque dans tout acte de sentir le sentant est sensible, il revient dans le champ dont il est le foyer, à titre

⁷⁸ MD, p.284-285.

⁷⁹ Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la Perception*, p. 31.

de chose sentie :

« Dire que le corps est voyant, curieusement, ce n'est pas dire autre chose que : il est visible⁸⁰ ».

Aussi la même chose se trouve-t-elle « là-bas au cœur du monde » et « ici au cœur de la vision », « la même ou, si l'on y tient, une chose semblable, mais selon une similitude efficace, qui est parente, genèse, métamorphose de l'être en sa vision. C'est la montagne elle-même qui, de là-bas, se fait voir du peintre, c'est elle qu'il interroge du regard⁸¹ ». L'homme ne peut ainsi percevoir et se percevoir qu'en tant qu'il est perçu : il n'acquiert la connaissance qu'au contact du monde extérieur qui le reconnaît et lui renvoie son regard et son toucher au point de lui donner l'impression qu'il le perçoit. Selon un terme original emprunté à Paul Claudel qui, dans son « Art poétique », marie « naissance » et « connaissance » dans une pensée de la coexistence généralisée⁸², M. Merleau-Ponty désigne le fait que le sujet de la sensation est à la fois actif et passif par l'idée d'une puissance qui *co-naît* à un certain milieu d'existence⁸³ ». Chez P.J. Jouve, les êtres co-naissent à la nature. Ils sont toujours tributaires dans leur perception de la nature, de ce que M. Merleau-Ponty nomme leur « chair » qui impose un axe de symétrie entre l'homme et le monde. Cette inscription du lieu dans la chair se déploie notamment dans l'investissement symbolique des lieux d'ombre, reflets de l'inconscient.

⁸⁰ Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, collection « tel », 1993, p. 327.

⁸¹ Merleau-Ponty, Maurice, *l'Oeil et l'Esprit*, p. 28

⁸² Ce rapprochement entre Claudel et Merleau-Ponty apparaît dans l'article d'Emmanuel de Saint-Aubert, « La 'co-naissance', Merleau-Ponty et Claudel, in *Merleau-Ponty aux frontières de l'invisible*, textes réunis par Marie Cariou, Renaud Barbaras et Etienne Bimbenet, Milan, Associazione Culturale Mimesis, 2003, p.249-258.

⁸³ Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la Perception*, p. 245.

3- Les lieux d'ombre

Parmi les éléments de la nature, tous les espaces ne sont pas traités de la même façon : certains lieux particuliers vont condenser le mystère au sein de leurs ténèbres tandis que d'autres l'excluent : les lieux d'ombre, parce qu'ils abritent l'invisible et l'illimité, présentent un contraste frappant avec les lieux lumineux, par nature limitants. Les paysages d'ombre, ce sont les forêts, toujours noires et profondes, les paysages de nuit, les lacs aux eaux lourdes et épaisses. Ce sont des condensés de mystère, dont ils figurent le caractère insondable et indéfini. Ils transportent avec eux l'ombre, liée à l'intériorité, à « l'état d'être dedans et non plus dehors⁸⁴ ». Dans son sens le plus concret comme dans son sens figuré, l'ombre joue donc un rôle de première importance dans le décodage de l'imaginaire jouvien, de sa métaphysique et de ses préoccupations esthétiques. L'ombre n'est jamais chez P.J. Jouve une simple absence de lumière ; elle est l'essence du mystère en s'imposant, si on nous autorise cette formule paradoxale, comme la présence d'une absence. La fascination pour les espaces d'ombre vient de l'incapacité de voir, suscitant chez le spectateur une activité intense d'investigation. Max Milner, qui a étudié

⁸⁴ H, p.632

cette pulsion d'investigation dans son rapport avec ses racines inconscientes, écrit :

« L'interdit portant sur le regard déclenchant un désir proportionnel de voir ce qui est caché, l'obstruction totale que provoque l'absence de visibilité représente, logiquement, la situation limite dans laquelle le désir de voir atteint son point extrême d'activation⁸⁵ ».

L'obscurité est alors ressentie comme un désir, comme une tension vers ce qu'éventuellement elle cache. C'est en quelque sorte un « rien » qui s'offre à la vue, mais un rien qui résonne comme un appel et qui contient toutes les potentialités : l'infini, l'illimité, le Tout.

La forêt surtout est dense, effrayante ; elle apparaît comme un piège qui se déploie sur l'ensemble du paysage et emprisonne les hommes dans ses rets. Le silence des sapins noirs renforce son mystère, la brièveté de leur action opère comme un piège implacable :

« Les sapins obscurs, inertes, se refermèrent⁸⁶ ».

Dans « La Fiancée », l'image du piège décrit cette fois l'action soudaine du lac après que Joseph se fut jeté dans ses profondeurs ténébreuses :

« Un coup de tonnerre éclata. Klang ! Joseph entra dans le lac qui tout de suite se referma⁸⁷ ».

La forêt est si dense qu'elle en devient plurielle dans le récit « Dans les Années profondes », où ce sont « les forêts » qui tombent sur le village comme la nuit. Avec leurs zones d'ombre et leurs coins cachés, ces lieux sont une image allégorique de l'âme et de ses recoins

⁸⁵ Milner, Max, *L'Envers du Visible*, Seuil, 2005, p. 235.

⁸⁶ MD, p.237.

⁸⁷ SC, p.841.

pulsionnels inconscients. « L'inconscient est toujours représenté sous un aspect ténébreux, louche ou aveugle⁸⁸ », nous dit Gilbert Durand. Et de fait, l'humus de la forêt, composé de feuilles en putréfaction, ses odeurs, rappellent la mort. Aussi est-elle toujours associée à un destin tragique. A la fin de « La Fiancée », où elle reflète les angoisses et les obsessions de Joseph, ce sont ses grands sapins de deuil qui guident les pas du jeune homme vers le lac mortuaire. Dangereuse et magique, elle est une figure emblématique essentielle du roman jouvien. On la retrouve dans la poésie d'une description de rêve dans « Vagadu » :

« ...la forêt, la belle forêt revenue après un long temps d'oubli, était noire, bientôt verte, dans une épaisseur sans fin... ».

Sa couleur matérielle s'épaissit, animée par la force souterraine de la pulsion de mort.

De façon plus implacable encore, l'eau, noire et sombre, est une invitation à rejoindre les rives de la mort. Jacques de Todi, Elisabeth Hohenstein, Joseph, Gribouille, se suicident tous en se jetant dans l'eau et c'est au bord d'un lac que Fanny Felicitas choisit de se donner la mort. La définition que donne G. Bachelard de l'eau d'Edgar Poe s'applique merveilleusement à celle de Jouve : en tant que doublet substantiel des ténèbres, elle est dite « superlativement mortuaire » ; elle « s'ophélise » en devenant une invitation directe à mourir :

« L'eau est l'*élément* de la mort jeune et belle, de la mort fleurie, et, dans les drames de la vie et de la littérature, elle est l'*élément* de la mort sans orgueil ni vengeance , du suicide masochiste⁸⁹. »

Pour Jacques sur le point de plonger, comme pour tous les personnages du roman jouvien, l'eau assume une double symbolique . Elle est à la

⁸⁸ Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p.101.

⁸⁹ Bachelard, Gaston, *L'Eau et les rêves*, Paris, Corti, 1942, p.98.

fois l'image matérielle de la mort elle-même et celle du seuil, du lieu de passage. Elle s'apparente à la porte dont elle épouse les traits:

« La porte à franchir est étroite. La porte dure et abjecte est étroite. Elle n'est pas vraie⁹⁰ ».

Pour Gribouille, l'appel de l'eau se fait par le biais d'une voix qui monte de la surface noire et qui lui dit « la même chose que ce que Gribouille pens(e) » :

« Cette voix était noire, sombre et mielleuse, disait des tendresses à Gribouille, malgré qu'Ernest, à ce moment-là vît réellement le danger⁹¹. »

À la fin de « La Fiancée », le lac aux eaux noires devient l'image symbolique de la pulsion de mort à travers l'emploi d'un référent mythologique : la présence des sirènes noires « qui ont les seins et les reins noirs⁹² » évoque le chant irrésistible et fatal, et dont le caractère mortifère, ici redoublé par les épithètes baudelairiennes, prend un tour pléonastique. Ce lac, qui ressemble au « lac de sang hanté de mauvais anges » des « Phares » de Baudelaire évoque aussi le Léthé : il efface la mémoire individuelle et la noie dans sa matière primitive.

Aussi assiste-t-on à une valorisation des ténèbres, de la nuit, de l'ombre, révélatrices chez l'auteur d'une fascination pour l'in-visible dans le sens que donne M. Merleau-Ponty à ce terme, c'est-à-dire « contrepartie secrète » du visible. Visible et invisible ne seraient donc pas deux niveaux de réalité différents mais un seul :

⁹⁰ MD, p.343.

⁹¹ HS, p.874.

⁹² HS, p.841.

« Ceci veut dire finalement que le propre du visible est d'avoir une doublure d'invisible au sens strict, qu'il rend présent comme une certaine absence⁹³ ».

Cette fascination pour ce qui se dérobe à la vue et suscite le désir aboutit chez P.J. Jouve à la représentation paradoxale des ténèbres comme densité lumineuse, notamment à travers la figure de l'oxymore. Ainsi voit-on dans la nuit jouvienne la forêt « étinceler de noirceur ». La valorisation de la ténèbre, qui apparaît à travers le verbe « étinceler », confère ici à la noirceur les qualités d'une matière précieuse comme l'or. Cette noirceur, qu'elle définisse les forêts sombres, les eaux épaisses et profondes, les méandres de l'inconscient humain ou la « mort divine », est toujours vivante, irisée et dense. Novalis chantait dans ses *Hymnes à la nuit* la suprématie de la nuit dont le règne est éternel. Prémantiques et romantiques, Goethe, Hölderlin dont P.J. Jouve a traduit les poèmes et bien sûr Baudelaire soulignaient le bien-être qu'apporte la « Sainte-pénombre » et oeuvraient à une valorisation du deuil et du tombeau. La nuit est, dans la mesure où elle n'offre aucun obstacle à la vue, l'espace de l'infini, de l'éternité. La densité de ses ténèbres se mesure à la richesse de sa matière :

« La lumière a son temps, qui lui fut mesuré ; mais le royaume de la Nuit est hors le temps et l'espace.⁹⁴ ».

L'ombre est donc liée à une mort qui n'est pas synonyme de fin, mais ouverture et renouveau. Pour les personnages, de l'autre côté des « eaux noires » se trouve l'unité. Pour Jacques qui a souffert toute sa vie de se sentir séparé d'avec le reste du monde et divisé, meurtri par les élans contradictoires qui l'animent, la mort est promesse de fusion, réponse à une attente ontologique et métaphysique. Pour Gribouille,

⁹³ Merleau-Ponty, Maurice, *L'Oeil et l'Esprit*, p. 85.

⁹⁴ Novalis, *Hymnes à la Nuit*, traduction et présentation d'Armel Guerne, Gallimard, 1975, p.123.

« d'un côté il y avait la vie, la faute perpétuelle, l'ignominie, de l'autre côté le mystère de la liberté⁹⁵. » En signifiant ce retour à la nuit matérielle matricielle, à l'informe et au trouble, l'eau noire, nourrie du mystère de la mort, ouvre le champ des possibles et donne accès à l'infini. Elle est ainsi l'eau originelle, l'eau maternelle qui exauce enfin le rêve de fusion : c'est l'eau qui « agglutine », réconcilie. On ne sera donc pas surpris de voir la noirceur associée à la femme notamment à travers le mythe de la « femme noire ». Épanouie par les forces souterraines de la mort, cette eau noire s'épaissit, prend la consistance du sang et devient la source de mort régénératrice que l'on trouve dans le poème « Noir retour à la vie » de *Matière céleste* :

Si les ombres sont plus profondes que du sang
Ou si le sang est beaucoup plus profond que l'ombre

Qu'il fait noir aux limites de ton rouge sang
C'est ici qu'on entre dans la vierge nuit
C'est ici qu'elle déchaîne ses lumières
Fourmillante d'espace et d'espace et de nuit
C'est ici qu'elle fait tomber ses fracas
Manteaux et nudités profondes

C'est ici que tout naît et se lève et adore
En néant dans le Rien et le Non de la nuit⁹⁶ ».

Selon l'expression de Béatrice et Georges Formentelli, cette *mare tenebrum* a la « paradoxale consistance d'une matière en travail⁹⁷ ». En étant le « Rien et le Non de la nuit », elle devient le lieu où tout se crée. Essence du mystère et des potentialités de la vie, elle

⁹⁵*Histoires sanglantes*, p.874.

⁹⁶*Matière Céleste*, « Noir retour à la vie », p. 293.

⁹⁷ Béatrice et Georges Formentelli, « La couleur chez Jouve : substance et dualisme » in *Pierre Jean Jouve 2*, p.140.

est noire comme l'encre à partir de laquelle toute œuvre à venir peut s'écrire. Au moment de passer de l'autre côté du miroir liquide et d'atteindre les rives de la mort, Gribouille perçoit l'eau devant lui « noire comme de l'encre » : cette eau est aussi celle de l'inspiration poétique. Ses ténèbres constituent « l'espace même de toute dynamisation paroxystique, de toute agitation ». On pensera ici à Gilbert Durand qui écrit :

« La noirceur, c'est l'*activité* même, et toute une infinité de mouvements est déclenchée par l'illimitation des ténèbres dans lesquelles l'esprit quête aveuglément le *nigrum, nigrius nigro* ⁹⁸ ».

Cette « activité » de la noirceur l'assimile à un espace fécond. Sa densité et son caractère infiniment mystérieux en font la source poétique par excellence. Gaston Bachelard qui rappelle « l'unité vocale de la poésie et de l'eau » explique la profonde unité entre l'eau et le Verbe puisque l'eau est :

« (...) la maîtresse du langage fluide, du langage sans heurt, du langage continu, continué, du langage qui assouplit le rythme, qui donne une matière uniforme à des rythmes différents⁹⁹ ».

L'eau noire apparaît donc comme une métaphore sans égale de la création littéraire selon P.J. Jouve. Cette eau enténébrée, tout comme la nuit, devient la matérialité de la mort et de l'inspiration. Cette eau est avant tout fondamentalement liée à la liberté de l'écriture : elle laisse apparaître des formes mais jamais ne les fige, comme le visage sans figure qui hante les eaux du *Monde désert*. La figure féminine est alors envisagée comme « expression solide d'une rêverie de puissance et de culpabilité universelles¹⁰⁰ ». La *mare tenebrum* s'assimile aussi à

⁹⁸ Durand, Gilbert, *op. cit.*, p.99.

⁹⁹ Bachelard, Gaston, *L'Eau et les rêves*, p. 178.

¹⁰⁰ EM, p.1130

l'image du sang nourricier, la « matière aimantée, mystérieuse, à laquelle toute pensée revient, la source, la raison de vouloir¹⁰¹ ». Cette liquidité épaisse est également celle du sperme, les deux symboliques étant liées l'une à l'autre :

« Quand le sang presse sur le corps, il lui enlève sa mollesse, c'est le désir¹⁰². »

L'eau noire, eau de mort, devient ainsi eau de vie. L'eau, comme tous les lieux d'ombre, engendre une symbolique mutable : son aspect négatif change de polarité et se « charge » positivement. L'ombre dense et mystérieuse devient une ombre bienfaisante.

¹⁰¹ *Paradis perdu*, p.20-21.

¹⁰² *ibid.*

4- l'ombre bienfaisante : la « Ténèbre divine ».

Aussi voit-on associés le domaine de l'ombre et celui d'une entité qui demeure hors de toute prise, qui, par sa perfection, ne peut même être appréhendé comme objet : Dieu. Dans *Paulina 1880*, c'est la noirceur de l'espace invisible qui définit la présence divine. « L'infinie présence de Dieu » y est décrite comme « sans contours, sans forme, sans réalité, un immense ciel tout noir empli par Lui jusqu'aux bords¹⁰³ ». Comme le souligne Max Milner, en dépit de la phobie platonicienne de l'ombre, on trouve chez certains premiers chrétiens la célébration de la Ténèbre divine. Non que Dieu soit lui-même ténèbres : il brille d'un éclat auquel rien ne peut se comparer, mais à cause de cette incomparabilité même, par suite de cette distance jamais comblée, ce n'est qu'en tant que ténèbre qu'il peut être appréhendé. On trouve ainsi chez le Pseudo-Denys l'évocation de « cette Ténèbre dont c'est trop peu dire d'affirmer qu'elle brille de la plus éclatante lumière au sein de la plus noire obscurité, et que, tout en demeurant elle-même parfaitement invisible, elle emplit de splendeurs plus belles que la beauté les intelligences qui savent fermer les yeux¹⁰⁴ ».

¹⁰³ P, p.160.

¹⁰⁴ Pseudo-Denys l'Aéropagite, *Œuvres complètes*, traduction, préface, notes et index de Maurice Gandillac, Paris, Aubier, 1998, p.179-180.

Max Milner explique ce paradoxe en partie par « la rencontre entre les textes bibliques (...) et une dialectique tendant à éliminer de l'Un toutes les qualifications qui en limitent l'infinité :

« Plotin ouvrait la voie à une méthode de définition de l'Un par retranchement de ce qu'il n'est pas, nommée *aphairesis* (ou *apophasis* si l'on faisait porter l'accent sur l'impossibilité consécutive de donner un nom à cet Un)¹⁰⁵ » .

On retrouvera, plus tard, chez saint Jean de la Croix que, rappelons-le, l'auteur a beaucoup pratiqué, le même recours à l'image de l'aveuglement pour expliquer que l'éclat de l'être divin dépasse les possibilités d'appréhension de l'esprit humain :

« De là résulte que, pour l'âme, cette lumière excessive que lui donne la foi est obscure ténèbre, parce que le plus vainc et annihile le moins, de même que la lumière du soleil annihile toutes les autres lumières, si bien qu'on ne voit pas de lumières quand celle-ci luit et vainc notre puissance visuelle : elle aveugle, elle prive de la vue plutôt qu'elle ne la donne, parce que sa lumière est disproportionnée et excessive par rapport à la puissance visuelle¹⁰⁶ ».

Par ailleurs, rappelons que pour Edmund Burke, la notion d'obscurité joue un rôle prépondérant dans l'idée du sublime. Contrairement à l'idée des classiques qui tenaient le sublime pour un paroxysme du beau, E. Burke souligne l'impression d'oppression inhérente à l'obscurité et donc au sublime. Le sublime de l'obscurité vient du sentiment d'insécurité que ce « rien » procure à l'homme quant à sa situation précise dans l'espace :

¹⁰⁵ Milner, Max, *L'Envers du Visible*, p. 41.

¹⁰⁶ Saint Jean de la Croix, *Montée du Carmel*, II, 9, traduction de Max Milner in *L'Envers du Visible*, p.48-49.

« Pour rendre une chose terrible, l'obscurité semble généralement nécessaire. Lorsque nous connaissons toute l'étendue d'un danger, lorsque nous pouvons y habituer nos yeux, une grande partie de l'appréhension s'évanouit¹⁰⁷ ».

Selon une approche phénoménologique avant l'heure, ce sentiment serait à mettre en rapport avec un phénomène physiologique : l'effort imposé aux muscles dilatateurs de la pupille qui font des efforts constants pour recevoir la lumière :

« Les corps noirs, qui ne réfléchissent presque aucun rayon, sont pour la vue autant d'espaces vides dispersés parmi les objets visibles. Lorsque l'œil rencontre un de ces vides, après avoir été tenu dans un certain degré de tension par les couleurs environnantes, il jouit d'un relâchement soudain, et il en sort tout aussi subitement par un effort convulsif¹⁰⁸ ».

E. Burke rattache donc l'angoisse provoquée par le noir à la perte de repère visuel et à la déception des attentes du sujet quant à sa situation dans l'espace. Il rejoint le concept de mystère en tant qu'il ne désigne que ce qui est caché, c'est-à-dire ce qui n'est pas manifeste, ce qui n'est ni conçu, ni compris. L'expérience de l'obscurité est « une expérience du vide, la constatation d'une absence là où on attendait une présence¹⁰⁹ ». On retrouvera donc dans la confrontation au noir et à Dieu le sentiment du *mysterium tremendum*, « mystère qui fait frissonner la créature » demeurée interdite en présence de « ce qui est, dans un mystère ineffable, au-dessus de toute créature¹¹⁰ ». Comme l'explique R. Otto, il ressort clairement de plusieurs passages de l'Ancien

¹⁰⁷ Burke, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Vrin, 2^{ème} édition, 1998, p. 103.

¹⁰⁸ *ibid.*, p.192.

¹⁰⁹ Milner, Max, *op. cit.* p. 155.

¹¹⁰ Otto, Rudolf, *Le Sacré*, p. 28.

Testament que la colère de Javeh n'a originairement aucun lien avec les attributs moraux :

« Elle 's'enflamme' et se révèle mystérieusement 'comme, dit-on, une force cachée de la nature'¹¹¹ ».

Cette colère divine ne serait en effet rien d'autre que le « tremendum » lui-même, qui s'exprime par analogie.

Enfin, le renoncement aux sens, l'ascétisme privatif qui caractérise le trajet vers Dieu se définit chez les grands mystiques comme « ténèbre ». Chez saint Jean de la Croix, le renoncement aux sens (ou nuit des tendances) et celui de la raison (ou nuit de l'entendement) aboutissent à la nuit mystique. Renoncer aux sensations visuelles ou auditives mais aussi aux opérations intellectuelles aboutit à une nuit de la connaissance, ou *agnôsia*, dont P.J. Jouve fait l'éloge comme moyen d'atteindre la connaissance ultime. Il écrit notamment dans *Mélodrame* :

« J'ignore. Et tellement j'ignore, que je sais.
Je touche en ignorant de touche si cruelle
Que ma science détruit même ces palais
Construits par moi dans mon ignorance farouche¹¹² ».

A ces ténèbres symboliques s'associe donc une pratique mystique : le dépouillement intérieur de celui qui renonce à tout savoir, à tout moyen de vision et d'intelligibilité. L'opacité du but de l'ascension et la conviction qu'il est inaccessible aboutissent à une adéquation entre la quête et l'objet de la quête : trouver Dieu consiste à le chercher sans cesse.

¹¹¹ Otto, Rudolf, *op. cit.*, p. 35.

¹¹² *Mélodrame*, p. 1022.

B- L'être dans l'espace.

*« Elle rayonnait. Elle se dressait
immense comme le noyau du monde,
la Matrice »*

(Blaise Cendrars, « Paysage charnel »).

1-L'être comme source d'espace

Chez P.J. Jouve, nous l'avons vu, le monde n'est révélé qu'en tant qu'il est perçu : il s'épanouit ou se rétracte au rythme d'un clignement d'yeux. Jacques de Todi, qui observe le paysage de sa chambre, voit l'Alpe dans sa fenêtre disparaître avec ses ombres du soir, puis redevenir *vraie*¹¹³. « Je suis la source absolue », écrit M. Merleau-Ponty, pour lequel la réalité de monde n'est assurée que dans la mesure où elle trouve un écho dans l'espace intérieur de l'entité qui la perçoit. Il écrit dans *L'Oeil et l'Esprit* :

« L'espace est en soi, ou plutôt il est l'en soi par excellence, sa

¹¹³ MD, p.243. C'est nous qui soulignons.

définition est d'être en soi. Chaque point de l'espace est et est pensé là où il est, l'un ici, l'autre là, l'espace est l'évidence du où¹¹⁴ ».

Cette conception de l'espace semble correspondre à celle de notre auteur pour lequel il s'agit de traduire un *ressenti* de ce monde. L'espace apparaît à la conscience qui le perçoit comme une matière aux reflets changeants, aux formes modelables selon l'oeil qui en sculpte les contours, dans la mesure où « orientation, polarité, enveloppement sont en lui des phénomènes dérivés, liés à ma présence¹¹⁵ ». Dans la *Phénoménologie de la perception*, M. Merleau-Ponty, dont le but est de « relier la perspective idéaliste, selon laquelle rien n'est que comme objet pour la conscience, et la perspective réaliste, selon laquelle les consciences sont insérées dans le tissu du monde objectif¹¹⁶ », souligne la dépendance mutuelle du monde et de la conscience : d'un côté, le monde n'est qu'en tant qu'il apparaît à la conscience ou est vécu par elle, et, de l'autre, la conscience n'a de vie, de perception ou de pensée que dans l'horizon du monde. Le corps, réceptacle des mécanismes qui sous-tendent toute opération perceptive, devient ainsi « un autre sujet au-dessous du moi, pour qui le monde existe avant que je sois là et qui y marquait ma place »¹¹⁷. Ce n'est donc pas le sujet épistémologique qui effectue la synthèse des sensations, c'est le corps, qui est le lieu où se font les opérations qui sous-tendent la vision mais échappent à la réflexion :

« Mais, puisqu'il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps¹¹⁸ ».

¹¹⁴ Merleau-Ponty, Maurice, *L'Oeil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 47.

¹¹⁵ *ibid.*

¹¹⁶ Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la Perception*, p. 489.

¹¹⁷ *ibid.*, p. 294.

¹¹⁸ Merleau-Ponty, Maurice, *L'Oeil et l'Esprit*, p. 19.

Dans « La Fiancée », Joseph, bouleversé par la vision de sa fiancée dansant avec le Tambour-Major, se glisse dans la maison de Marie où il espère, en même temps qu'il le redoute, la trouver. Bien qu'il soit venu « plus de cent fois » chez elle, il ne reconnaît pas les lieux à la place desquels il « eut devant les yeux quelque chose d'épais et d'obscur¹¹⁹ ». La perception de la *res extensa* a été modifiée par l'état émotionnel dans lequel le sujet se trouve. De façon plus frappante encore, ce phénomène se produit pour Catherine Crachat au moment où elle commence à consulter le docteur Leuven. Les ondes de choc intérieures provoquées par sa première séance psychanalytique induisent une distorsion dans sa perception du réel. Même son univers le plus familier, celui de son appartement lui semble avoir subi une transformation :

« Catherine le cœur serré reconnaissait mal l'endroit, son endroit. Tout avait été remplacé sur les murs, les meubles avaient été déformés. Sûrement l'on avait refait la tapisserie en son absence¹²⁰ ».

Il est changé parce que sa configuration, ses contours, ses formes semblent différents, mais surtout parce que l'impact émotionnel qu'il a sur elle et sa portée sémiotique sont autres :

« Le cabinet n'était pas seulement en désordre, par l'effet d'objets qui traînent, comme il arrive lorsqu'il y a des bas à terre et une éponge sur le piano ! La signification du cabinet était changée. (...) L'effet était *autre*¹²¹ ».

C'est sans doute dans ce sens qu'il faut comprendre le geste décisif de Jacques de Todi, qui veut se supprimer comme cause de tout ce qu'il voit et parce qu'il est la source et le réflecteur du monde de douleur

¹¹⁹ SC, p. 832-833.

¹²⁰ CC, p. 611.

¹²¹ CC, p. 611.

qu'il a sous les yeux.

Les couleurs subissent elles aussi certaines variations plus ou moins importantes selon les états émotionnels de l'être qui perçoit et du sens qu'il lui attribue ou qu'elle lui *rend*, au sens où la chambre de Paulina *rend* une sonorité bleue. Aussi les couleurs sont-elles interchangeable, du moment que leur « rendu » est signifiant. Dans *Le Monde désert*, la vallée est « d'un gris d'acier ou d'un bleu trop fort¹²² ». Le lecteur pourra faire son choix entre les deux couleurs du moment que le *sens* de la couleur choisie reste le même et que le contraste avec les « immenses tâches roses » est conservé. De nombreuses études ont pris pour objet les couleurs dans la littérature jouvienne¹²³, révélant ainsi la place particulière qu'elles occupent chez le romancier-poète. Toutes ces études révèlent qu'elles sont elles aussi un appel au décodage herméneutique et que leur portée symbolique participe au mystère à l'œuvre dans le roman. Les couleurs apparaissent comme des traductions des mouvements psychiques, des modes d'expression de l'émotivité des êtres et mettent à jour la profonde symbiose entre la nature et les mystères de l'inconscient.

Au-delà de leur portée symbolique, considérons-les avec Kandinsky, non pas comme un revêtement externe, mais comme une manière d'apparaître de la chose, ou comme le dit M. Merleau-Ponty, une « chair du monde » qui dépasse le langage :

¹²² C'est nous qui soulignons. MD, p. 255.

¹²³ Voir notamment « La couleur chez Jouve : substance et dualisme » de Béatrice et Georges Formentelli in *Pierre Jean Jouve 2* ; « Le blanc comme aspect d'une poétique de la rupture dans Paulina 1880 par Hédia Abdelkefi, « L'Ombre et la lumière dans l'écriture de Paulina 1880 » de Lucie Desbordes in *Pierre Jean Jouve 6*, Revue des Lettres modernes, Paris Minard, 2001 ; « Les couleurs dans l'œuvre romanesque de Pierre Jean Jouve : une symphonie en clair-obscur », de Géraldine Lombard, « Une cosmogonie des mots de couleur dans la poésie de Pierre Jean Jouve », de Takayuki Ozaki, in *Pierre Jean Jouve 4*, Jouve et ses curiosités esthétiques 2, Revue des Lettres modernes, Paris, Minard, 1992 ; « Une cosmogonie des couleurs dans la poésie de Pierre Jean Jouve », de Takayuki Ozaki, in *Pierre Jean Jouve 3*, Jouve et ses curiosités esthétiques, Revue des Lettres modernes, Paris, Minard, 1988 ; Christiane Blot-Labarrère « Le bleu et le noir dans Paulina 1880 de Pierre Jean Jouve », *Annales de la Faculté des Lettres et sciences humaines de Nice*, n°2, 1967.

« Chaque teinte, sans doute, finira un jour par trouver aussi à s'exprimer dans le mot matériel qui lui convient. Mais jamais le mot n'arrivera à l'épuiser tout entière. Toujours quelque chose lui échappera. Les mots ne sont et ne peuvent être autre chose que des allusions aux couleurs, des signes visibles et tout extérieurs¹²⁴ ».

De fait, la couleur dépasse le monde visible des objets pour atteindre ce que Jean-Jacques Wunenburger nomme une « phénoménalité spermatique », véritable matrice de la perception de tous les objets :

« La couleur est même ce qui constitue la profondeur, parce qu'elle confère à l'objet fini, déterminé, pris dans la forme, une ouverture sur l'infini, l'indéterminé, l'informe, qui fonde l'effet de présence même¹²⁵ ».

L'auteur reprend l'expression de Max Loreau qui parle de « sensation colorante » lorsqu'il évoque « l'événement où se produisent, d'un seul et même mouvement, la sensation et la couleur ; l'avènement dans lequel, surgissant l'une et l'autre ensemble, elles se séparent et viennent au jour du profond de leur attachement¹²⁶ ».

Ne s'agit-il pas ici de la « sonorité bleue » rendue par la chambre de Paulina, hypallage fondant en une résonance unique la sensation et la couleur ? La couleur n'y est plus ici une modalité de la visibilité, une « signalétique superficielle¹²⁷ », mais une invitation à déchiffrer ce qui dépasse la donnée visuelle. Aussi a-t-elle partie liée avec la « surréalité suprasensible » évoquée encore par Jean-Jacques Wunenburger :

¹²⁴ Kandinsky, Wassili, *Du Spirituel dans l'Art et dans la Peinture en particulier*, Gonthier, méditations, p. 137.

¹²⁵ Wunenburger, Jean-Jacques, « La 'Chair' des Couleurs : Perception et Imaginal » in *Merleau-Ponty aux Frontières de l'Invisible*, *op. cit.*, p. 45.

¹²⁶ *op. cit.*, p. 45.

¹²⁷ *op. cit.*, p. 44

« (...) la couleur surgie des profondeurs peut nous donner à sentir une sorte de surréalité suprasensible, comme si la coloration émanait cette fois de quelque niveau de réalité inaccessible aux sens. La perception de faits colorés nous fait alors insensiblement pénétrer dans une sphère spirituelle qui dépasse en ampleur, en amplitude, le seul donné sensoriel. Ma conscience n'est pas seulement en relation avec ce qui apparaît ici et maintenant. La charge de sens de la couleur opère un précipité psychique, qui m'élève au-dessus de l'empirique, qui me charge de pensées, certes évanescentes, nomades, mais qui ne sont pas induites par la seule matérialité physique. La couleur a donc bien un effet méta-physique, en ce qu'elle libère en moi une dimension supra-spatiale et m'ouvre sur un horizon phénoménal supra-sensible¹²⁸ ».

Cette « charge de sens » portée par la couleur permet également de comprendre le « vert violet le gris jaune et le blanc tout rouge » d' *Ode*¹²⁹. La portée sémiotique surpasse la matérialité de la couleur dont la représentation est bouleversée par l'effet produit. Cet effet méta-physique est notamment porté par la couleur bleue, omniprésente couleur spirituelle du roman jouvien ouvrant le champ aux projections de l'imaginaire. « Plus le bleu est profond, nous dit Kandinsky, plus il attire l'homme vers l'infini et éveille en lui la nostalgie du Pur et de l'ultime suprasensible¹³⁰ ».

La sensation liée à la couleur nous permettrait alors de nous détacher des limites du monde objectif et de saisir les médiations suprasensibles de l'Absolu :

« Bref, les couleurs 'imaginables' nous font prendre conscience que notre réalité physique n'est qu'une partie du tout du réel, qu'elle n'est qu'une réverbération d'un autre monde, plus vrai, plus inaccessible à

¹²⁸ *op. cit.*, p. 46.

¹²⁹ *Ode*, « Nef », p. 795.

¹³⁰ Kandinsky, Wassili, *Du spirituel dans l'Art et dans la Peinture en particulier*, p. 149.

nos sens corporels, où le réel, libéré de sa matérialité, est plus proche de son origine, et donc de l'inconditionné primordial¹³¹ ».

D'où sans doute l'impression de faux rendue par certains paysages qui prennent l'apparence d'un tableau :

« C'était un paysage peint, un tableau véritable, à midi, que ces clôtures de pierres grises, le vert émaillé de fleurs, et les neiges étincelantes au fond¹³² ».

La surréalité du paysage représenté le définit comme représentation. Il est là pour « signifier » la chose représentée. De même, au pays de « La Fiancée », comme au pays d'Alice, toutes les choses sont « grandes et très colorées¹³³ ». La simplification du trait pictural, l'explosion des couleurs tranchées, parfois criardes rappellent la peinture expressionniste où le ressenti prime sur l'exactitude du trait et où la représentation est subordonnée à l'univers mental et à la vision intérieure. Le paysage, simplifié à l'extrême, n'apparaît plus que comme une image d'Epinal où, « sur le vert des forêts on avait peint le gris d'un village ancien ». L'emploi de l'article défini déterminant la couleur grise typifie le paysage représenté, qui devient un cliché aux couleurs familières.

C'est donc dans les ténèbres psychiques de sa propre destinée que l'homme évolue et la trame que lui soumet l'univers est celle qui l'habite. Le monde est pour P.J. Jouve un « théâtre fabuleux où le décor lui-même est phénomène de l'âme développé en figure cosmique¹³⁴ » . En dépassant la dichotomie cartésienne entre la *res extensa* et la *res cogitans*, le roman jouvien se situe au point d'intersection de l'être et de l'univers. Là, ils forment une unité indivise en accord avec les

¹³¹ Wunenburger, Jean-Jacques, *op. cit.* . p. 47.

¹³² DLAP, p. 963.

¹³³ SC, p.825.

¹³⁴ Starobinski, Jean, « La Mélancolie d'une belle Journée », Paris, *La Nouvelle Revue française*, 1^{er} mars 1968, p. 394.

rythmes cosmiques qui sont aussi ceux de l'inconscient. Âme et univers sont tissés dans la même matière obscure et ténébreuse. L'auteur écrit dans son « journal sans date » :

« Univers : l'extérieur comme l'intérieur, la pensée comme la rêverie et tout l'instinct, hier et demain, ce qui est défini et ce qui ne saurait être défini¹³⁵ ».

Les limites entre intériorité et extériorité sont dépassées, la conscience s'étendant aux dimensions d'un pays vaste et mystérieux tandis que l'univers devient conscience.

¹³⁵ EM, p. 1055.

2- L'être comme représentation spatiale.

Aussi les êtres sont-ils désignés à leur tour comme des espaces : Le comte Cantarini est appelé « homme-donjon » et le petit Charles Stoebli, frais comme une « source dans un vallon de mousse », a « la bonté de la terre ». Il est fait de la même matière que l'Alpe au-dessus de la forêt¹³⁶. L'être se trouve pris dans le tissu de l'espace avec lequel il *fait corps*. Les hypallages décrivant le val de la Bondasca aux « formes fraîches et rêveuses » contribuent à nourrir cette perméabilité entre les êtres et le paysage italien. La femme-pays, entité typiquement baudelairienne, superpose les courbes sinueuses de son corps aux méandres de la géographie. Dorothée et bien sûr Hélène, « belle et profonde comme un vallon », sont à elles seules des pays. Leur corps se décline selon les contours de la terre à laquelle elles appartiennent et qui apparaît comme un prolongement de leur espace corporel : les collines d'Hébron et leurs sinuosités dessinent les bras, les seins, le mont de Vénus et les pieds de Dorothée à travers le déploiement poétique d'images anthropomorphes :

« A droite et à gauche de Dorothée se trouvaient les collines de l'Hébron, parfumées et sans végétation aucune, qui semblaient défier le

¹³⁶ MD, p. 272.

soleil, dans la pureté de leur forme ; tant elles éclairaient, par leur masse polie et nacrée, que terminait une double cime rose et granuleuse, plus vulnérable peut-être ou que les granulations rendaient honteuse d'une douce honte. Plus loin les plaines avec leurs soubresauts naturels, plus loin les terres que l'on atteint que rarement, une éminence très duveteuse, puis les lieux importants comme les temples des Indes chaudes entourés de miasmes mortels. Et à l'horizon les doigts de ses pieds, galets découverts par la mer, sur un rivage de soie¹³⁷ ».

De la même façon, le corps d'Hélène est fait de la même matière que la terre de Sogno qu'elle hante :

« Après quelques temps d'hésitation la forme parut se dégager de la matière du paysage et l'habiter¹³⁸ ».

Son « haut-lieu », comme celui de toutes les femmes de la littérature jouvienne, c'est son sexe, condensé de mystère en même temps que mode de connaissance. Ce sexe se définit, lui aussi, selon une modalité spatiale intéressante: il est le « fond » de l'être. Dans « La Fiancée », Joseph, qui ne connaît pas les « endroits » de Marie, finit par entrevoir dans une vision fugitive et cauchemardesque que son « fond » est frisé¹³⁹. Le fond, c'est à la fois ce qui est situé dans l'espace le plus reculé, le moins accessible, et en même temps ce qui se cache derrière les êtres, leur vérité telle qu'elle n'apparaît pas extérieurement, et que l'on qualifie de « bon » ou de « mauvais ». Les expériences sexuelles antérieures de Joseph, qui s'écrivent comme une marche « dans le poil noir des filles », lui découvrent la terre de la femme, qui est la terre du péché. La chevelure, magnétique doublet du

¹³⁷ HS, p.904.

¹³⁸ DLAP, p. 964.

¹³⁹ HS, p.833.

sexe d'Hélène, «symbole de la puissance d'Eros¹⁴⁰ » qui redouble sa portée symbolique en présentant en son cœur un organe aux tons violacés, « quelque chose de très rouge », exerce un charme magique « vers des jouissances de l'âme, ou du corps, jamais soupçonnées¹⁴¹ », tel que l'approcher signifie pour Léonide accéder à un espace sacré infini :

« Le lieu de la Chevelure était bien plus vaste que le pays de ces montagnes¹⁴² ».

Y pénétrer s'apparente à une incursion dans la densité odorante d'une forêt :

« (...) j'entrais dans les cheveux. Par la phrase, j'étouffais sous les odeurs, les parfums âcres, naturels, sexuels, les émanations, les senteurs, comme d'un animal. Je me voyais partout entouré de ces poils immenses et ténébreux qui étaient chez elle plus immenses, plus ténébreux que sur aucun autre corps de femme, et qui avec des volutes, des nœuds, sous les épingles de fer, trahissaient la force de son secret et de son être¹⁴³ ».

Puis le choc du baiser de la chevelure donne à Léonide la sensation d'une chute :

« Il me sembla que je tombais (...) ¹⁴⁴ »

De fait, ce lieu bien plus vaste que le pays d'Hélène, permet d'accéder à une dimension spatiale supérieure : c'est un « monde au-dessus du

¹⁴⁰ Eideldinger, Marc, in *Pierre Jean Jouve poète et romancier*, À la Baconnière, Neuchâtel, 1946, p. 116.

¹⁴¹ DLAP, p. 979.

¹⁴² DLAP, p. 974.

¹⁴³ DLAP, p. 975.

¹⁴⁴ DLAP, p.991.

monde¹⁴⁵ ». On reconnaîtra ici encore l'influence de Baudelaire et de son poème « La Chevelure », dans lequel on trouve déjà l'idée d'un univers contenu dans la chevelure de la femme aimée, idée relayée par le poème en prose « Un hémisphère dans une Chevelure ». Le poète écrit :

« Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse
Dans ce noir océan où l'autre est enfermé¹⁴⁶ ».

On y trouve également la charge érotique étroitement liée à l'expérience mystique, révélatrice de l'altérité fondamentale de la femme.

En retour, le paysage subit les fluctuations des pulsions érotiques des personnages. Il semble que le désir que ressent Léonide pour Hélène, s'étende à la « terre d'Hélène ». Des effluves de chair s'échappent des fentes des maisons¹⁴⁷ ; le « désir » et le « don » s'étendent aux montagnes elles-mêmes qui « s'empourprent¹⁴⁸ » et c'est l'univers tout entier qui se trouve en état d'érection dans le pays d'Hélène dont les crêtes montagneuses aux « poitrines d'argent » laissent apparaître la reine des lieux... « entre deux mamelons d'herbe ». La vision de l'herbe « pressée comme une toison, comme une chevelure », se tordant « avec douceur contre la pierre¹⁴⁹ » prend, elle aussi, une dimension érotique. Cet état généralisé d'érection conduit à l'instant paroxystique d'une illumination orgasmique ayant pour objet la chevelure :

« Je constatai alors mon propre état érotique. Enfin, la beauté, l'harmonie, l'érection du monde se terminèrent dans une illumination,

¹⁴⁵ DLAP, p.992.

¹⁴⁶ Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, collection « Bibliothèque de La Pléiade », édition de 1975, Gallimard, p. 26.

¹⁴⁷ SC, p. 850.

¹⁴⁸ MD, p.274.

¹⁴⁹ DLAP, p. 962.

qui me montra comme cause de tout cela, rayonnante ainsi que l'auréole d'un saint, à travers le vent et la chaleur, d'une substance ou argentée ou noire ou violette : la Chevelure¹⁵⁰ ».

Puisqu'il voit et se meut, le corps, nous dit encore M. Merleau-Ponty, « tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps¹⁵¹ ».

Or, certains lieux plus que d'autres, des lieux « construits » cette fois, entretiennent avec les êtres qui les hantent ou qu'ils hantent des liens obscurs, secrets, magiques. Ils ne s'assimilent pas à une réalité extérieure préexistante et arbitraire, mais se définissent comme un attribut du personnage lui-même, un prolongement de son être dans l'espace. Ces lieux, nous les nommerons d'après l'expression de Jean-Yves Tadié dans *Le Récit poétique*, leur *terre d'élection* ou *templum*¹⁵².

¹⁵⁰ DLAP, p.966.

¹⁵¹ Merleau-Ponty, Maurice, *L'Oeil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p.19.

¹⁵² Tadié, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, Collection Tel, 1994, p.61.

3- La terre d'élection : le *templum*

Jean-Yves Tadié écrit dans *Le Récit poétique* :

« Étudier les décors de ce type de récit (...), c'est montrer comment la récurrence des mêmes décors privilégiés, arrachés à la masse amorphe du lexique et du monde, exprime un sens caché. (...) le récit poétique, qui (au contraire des romans réalistes pour lesquels tous les lieux se valent parce que l'idéal est d'en entreprendre l'inventaire) affirme l'excellence de certains endroits, rêve de certains ici, ou là-bas, qui enferment la plénitude de l'être et de l'existence (...) Le lieu pris dans la –ou les- pages de description a un nom, un sens premier qui, et c'est là le propre du récit poétique, prend une signification seconde : c'est-à-dire que le signe devient symbole¹⁵³ ».

Dans le roman jouvien, une relation intime, secrète, nécessaire se noue entre les forces inconscientes de certains personnages et la configuration spatiale de leur terre de prédilection, les faisant apparaître comme deux manifestations d'une même entité. On peut ainsi dire que dans *Paulina 1880*, Paulina est autant l'âme de la « chambre bleue » que la « chambre bleue » l'âme de Paulina: l'atmosphère intime,

¹⁵³ Tadié, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, p. 56-57.

le mobilier silencieusement animé, les jeux d'ombre et de lumière, l'antagonisme des couleurs, tout nous parle de Paulina dans ce haut lieu qui s'impose comme une représentation métonymique et métaphorique du personnage. En retour, il semble bien que, le lieu apparaissant avant le déroulement de l'histoire, ce soit l'histoire de cette chambre que le personnage s'apprête à mettre en scène sous nos yeux. Ce lien viscéral est suggéré par le texte en même temps qu'il nous est imposé comme une évidence par le guide qui prend en charge la description de la chambre bleue au début de l'oeuvre:

« On voyait l'Ombre, on comprenait comme elle était nécessaire dans la chambre bleue qu'elle n'avait pas quittée depuis une certaine heure solennelle jadis¹⁵⁴ ».

L'emploi du pronom indéfini « on », inclusif, introduit un témoignage de portée universelle accréditant non seulement la présence de l'« Ombre » fantomatique mais surtout la nécessité de sa présence dans ce lieu. La parataxe asyndétique impliquant deux procès simultanés (« on voyait l'Ombre, on comprenait... ») fait de cette réalité une certitude telle que son évidence apparaît immédiatement à celui qui entre en contact visuel avec elle. Dans la deuxième partie du diptyque de *La Scène capitale*, le personnage d'Hélène de Sannis est lui aussi indissociable de l'espace mythique qui l'entoure et qu'elle hante : le pays tout entier lui appartient et, comme nous l'avons vu, fait corps avec elle. Dans ce pays, le château de Ponte et plus particulièrement la chambre dans laquelle elle va trouver la mort joue un rôle fondamental. Le jeune Léonide, en découvrant le baroque « palpitant et cruel » des pièces du château se souvient :

¹⁵⁴ P, p.11-12.

« Tout cela je le nommais : Hélène. Je marchais plus loin, j'étais devant d'autres beautés en murmurant : Hélène¹⁵⁵ ».

L'atmosphère onirique, en même temps que le pressentiment qu'une chose capitale est sur le point de s'accomplir, accompagnent et caractérisent tout autant la représentation du château que celle du personnage d'Hélène. Au moment où il pénètre dans sa chambre, ce n'est pas par la pièce que Léonide est le plus bouleversé, mais par Hélène elle-même qui se métamorphose sous ses yeux dès lors qu'elle se trouve dans son antre sacré :

« C'est elle surtout que je vis dans la chambre. Ses attitudes étaient différentes et superposées. La chevelure ce matin-là semblait presque blonde. Le corps était fort et d'une chair gracieuse. La bouche était plus petite et plus prenante. Les narines palpitaient et restaient immobiles¹⁵⁶ ».

De façon plus troublante encore, à la fin du récit, au moment où Léonide obtient l'assurance qu'il possédera Hélène, qu'elle lui ouvrira « la conque de la vie mystérieuse », elle subit une dernière métamorphose :

« Me retournant sur elle alors qu'elle prononçait ces paroles, je la vis brillante des pieds à la tête, jeune, et je connus la transformation d'Hélène accomplie pendant la nuit¹⁵⁷ ».

Le caractère brillant du corps d'Hélène, suffisamment insolite pour être relevé par le lecteur, se trouvait déjà quelques pages auparavant. Souligné par l'auteur, il qualifie les éléments constitutifs du château par le biais desquels le narrateur parvient à retrouver Hélène telle

¹⁵⁵ DLAP, p.1027.

¹⁵⁶ DLAP, p. 1028.

¹⁵⁷ DLAP, p.1029.

qu'elle était pour lui avant la mort de Pauliet :

« Je la reconquerais (et toute la mémoire) à travers le *brillant* et le *vivant* de ces superbes choses, la splendeur du château en une matinée privilégiée¹⁵⁸ ».

Par le biais de cette étrange brillance, un lien mystérieux se tisse entre le personnage et son *templum* : voilà « l'obscurité vérité » détenue par l'espace, « non plus destinée à naître de l'affrontement des personnages, ni du déroulement de leur caractère¹⁵⁹ ». C'est le « lieu paradisiaque » évoqué par J.Y. Tadié :

« Le récit poétique élit un lieu paradisiaque qui s'oppose absolument aux décors de rencontre du récit réaliste : dans ce dernier, on sent que la capacité de l'auteur déborde infiniment l'occasion où il s'enferme (...) ; dans le premier, l'auteur n'atteint à la plénitude de son chant que parce qu'il a rencontré sa terre d'élection, son espace sacré, son *templum*¹⁶⁰ ».

La fonction référentielle, limitée par la fonction poétique, fait de cet espace un espace nécessaire, et non plus contingent. Hélène, sur le point de rejoindre les mystères de la mort, connaît une véritable mue : elle change d'enveloppe corporelle pour se fondre dans la matérialité de son espace sacré. L'être et le monde matériel sont faits du même « tissu » ; ils sont, selon les termes de M. Merleau-Ponty, deux « prototypes » d'un seul et même « être charnel » ; ma chair et la chair du monde s'interpénètrent dans une sorte d'« empiètement » réciproque¹⁶¹.

Dans *Le Monde désert*, cet espace particulier est un espace

¹⁵⁸ DLAP, p. 1027. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁵⁹ Tadié, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, p. 58.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 61.

¹⁶¹ Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, p. 177.

imaginaire : il s'agit d'un château enchanté que le petit Jacques de Todi croit voir à la place du pigeonnier qu'il a devant les yeux . Ce château est lié à Jacques de la façon la plus profonde et la plus intime, puisqu'il prend sa source dans les profondeurs ténébreuses de son inconscient et devient une projection spatiale de ses désirs et de ses peurs refoulés, si intense qu'elle prend pour lui les traits de la réalité même. Par un jeu de dédoublement, c'est sous la forme d'un personnage féminin qu'il se projette dans cet étrange sanctuaire :

« Mais personne n'eût pu lui faire admettre, quand il était sur la berge du lac, que la peinture du Château Enchanté fût autre chose que ceci, réel et dans ses yeux : les vagues mystérieuses les voici, elles entourent le socle du triste palais de pierre solennel et plein des esprits des morts (le pigeonnier n'a pas de pigeons), les moutons comme endormis sont sans doute de l'autre côté de la route, on aperçoit les montagnes, et le personnage assis et cherchant à comprendre le sens d'une histoire aussi sombre, bien qu'il soit féminin, c'est lui-même¹⁶² ».

« Hécate » enfin s'ouvre sur un premier chapitre intitulé « Ce que je suis ». Le lecteur est invité à y découvrir l'identité du personnage narrateur féminin par le biais de ce qu'il nomme lui-même une « aventure banale » arrivée quelque temps auparavant. Or, cette aventure se trouve si inextricablement liée à un lieu, le jardin et l'appartement de Catherine, qu'elle devient « l'histoire du jardin » :

« Ce qui pour moi est advenu *avant*, le sombre rêve de mon enfance et les aventures et le métier et la noce, c'est une chose, et cette chose devait me conduire, étant donné ce que je suis ! à l'histoire du jardin¹⁶³ ».

Le jardin secret de Catherine entre en résonance avec les profondeurs

¹⁶² MD, p.228.

¹⁶³ H, p.413.

obscur de son être , avec des événements qui ont eu cours dans un temps antérieur à sa mémoire et qu'il lui incombera, dans « Vagadu », fil après fil, de démêler.

La terre d'élection s'impose donc pour chacun des personnages comme un espace réflexif : il en est à la fois l'âme et le corps, l'effet et la cause par un processus dialectique dans lequel, la représentation spatiale s'impose comme conséquence visible de l'âme de Paulina tandis que Paulina puise son identité psychique dans les formes et les tonalités de cette chambre. Ces lieux activent donc des attentes auprès du lecteur ; ils soufflent à son oreille l'idée qu'ils constituent des voies d'accès vers le déchiffrement du personnage et que les indices qu'ils sèment sur son passage nécessitent toute son attention. Il s'agit donc pour le lecteur de « lire » cet espace comme un espace signifiant dans la mesure où, comme le souligne Bachelard, « il y a un sens à dire qu'on lit une maison, qu'on lit une chambre, puisque chambre et maison sont des diagrammes de psychologie qui guident les écrivains et les poètes dans l'analyse de l'intimité¹⁶⁴ ».

¹⁶⁴ Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'Espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998. p .51.

4- Le templum comme espace oraculaire.

L'autre sacré s'impose comme un espace oraculaire dans lequel, par un effet de mise en abyme, l'enfermement figure la destinée fatale des êtres. Dans la configuration même du lieu s'inscrit leur emprisonnement au cœur de leur intériorité: l'espace mental est un espace exigü et oppressant sur lequel l'être lui-même a peu de prise: au cœur de cet espace clos, des forces implacables se débattent et s'opposent. Or, il apparaît qu'une donnée constante participe à l'élaboration de ces lieux : la claustration. Murs, grilles, barreaux et portes se multiplient et s'imposent comme de sévères entraves à l'accès des personnages au monde extérieur. Nulle transparence dans la représentation de ces espaces, mais une opacité dense et isolante. Même Catherine, dont l'appartement donne sur un jardin, n'a pas d'accès réel à une ouverture puisqu'elle décrit son jardin comme un « jardin prisonnier¹⁶⁵ », délimité par quatre murs. En hauteur, la fermeture se fait par les hauts marronniers qui mettent leurs branches élevées dans sa main lorsqu'elle est à sa fenêtre. Image de l'inconscient de Catherine.

¹⁶⁵ CC, p. 412.

ce jardin est « plus profond que grand » et se distingue par ses zones d'ombre et de mystère. L'actrice entretient d'ailleurs des liens d'attraction et de répulsion vis-à-vis de ce jardin sur lequel elle transpose des données anthropomorphiques :

« C'est mon jardin. Je l'aime toujours en dépit de ce qu'il m'a fait, mais il m'arrive de ne pas pouvoir le souffrir¹⁶⁶ ».

Dans *Paulina 1880*, la première phrase, « La chambre bleue a sept mètres de long, six mètres de large et près de cinq mètres de haut » plonge le lecteur dans un espace hermétiquement clos, quasi-cubique, et dont la fermeture est rehaussée par l'étau d'une phrase courte que le caractère péremptoire du verbe « avoir » rend sans appel. Cette impression de constriction n'est pas adoucie par l'étroitesse de la seule ouverture sur l'extérieur, la fenêtre, puisque la porte, petite, est condamnée. Cette fenêtre est elle-même « emprisonnée » par des grillages épais et rouillés. L'univers carcéral implicitement convoqué nous renvoie autant à l'avenir du roman, l'engagement religieux de Paulina, qu'à son enterrement à l'intérieur d'elle-même, à l'impossibilité pour elle d'échapper à sa destinée. Un élément intrigant semble remotiver cette description qui se terminait sur la fin d'un « inventaire » : un objet, à l'écart de la lumière, suscite l'intérêt du narrateur au début de la deuxième partie de la description :

« ... était-ce une variété de méduse géante ou un simple globe de verre sur une chose indéfinissable¹⁶⁷ ? »

La méduse peut être vue comme une image symbolique de la culpabilité issue de l'exaltation vaniteuse des désirs ou de la conscience

¹⁶⁶ CC, p. 412.

¹⁶⁷ P, p. 10.

scrupuleuse et paralysante¹⁶⁸. Au cœur de la chambre bleue siège donc ce qui apparaît comme un symbole de la culpabilité de Paulina et à laquelle elle peut d'autant moins échapper qu'elle est enfermée. Une autre chambre est, elle aussi, dominée par l'impression de fermeture, c'est celle d'Hélène de Sannis. L'espace monochrome y est dominé, comme dans la chambre de Paulina, par la couleur bleu sombre et semble soumettre ses formes à celles de son pôle d'attraction : la masse de velours bleu sombre que constitue le lit. Les larges proportions de la chambre s'organisent autour de lui et les meubles, comme des personnes muettes, « paraissent les servantes du lit¹⁶⁹ ». Certes, deux fenêtres permettent un accès à la lumière du jour, mais la parcimonie induite par l'expression utilisée pour exprimer cette ouverture en réduit la portée : les deux fenêtres « *distribuent* le jour ». La lumière qu'elles laissent passer a pour seule cible le lit, clé de voûte de la fiction narrative en tant qu'il est le lieu capital de la rencontre entre Éros et Thanatos. On trouve donc dans la description de ces deux chambres, la même dynamique : la fermeture, plus marquée dans la chambre de Paulina que dans celle d'Hélène, la tonalité bleutée et la thématization d'un élément capital et fondateur. Dans *Le Monde désert*, le « Château Enchanté » que Jacques voit à la place du pigeonnier est un espace clos, inaccessible et de surcroît isolé par la malédiction qui pèse sur lui :

« (...) un silence terrible, un ordre de Dieu, enferme le château, la mer, les arbres sous une même malédiction, y compris un petit personnage infime assis dans un coin sur l'herbe, quelque chose comme une femme¹⁷⁰ ».

Ce que renferme le château est séparé du reste du monde, prend un aspect lointain, aussi inaccessible que désirable. Aussi figure-t-il parmi

¹⁶⁸ Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers, 1974.

¹⁶⁹ DLAP, p.1028.

¹⁷⁰ MD, p. 228.

les symboles de la transcendance mais également de la conjonction des désirs. On se souviendra que le château tient une place importante dans l'imaginaire jouvien et l'on connaît notamment l'impact qu'aura sur le poète « Le Château enchanté » de Claude Lorrain, qu'il reconnaîtra plus qu'il ne le verra en 1937. « Le château » est également le titre de l'une des *Histoires sanglantes* finalement exclues par l'auteur, qui décrit un immense édifice « manifestant » un tabou¹⁷¹. Le château est aussi inaccessible qu'imposant puisqu'il est immense et que le personnage qui représente Jacques est infime, écrasé par son imposante stature. Tout le destin de Jacques apparaît donc dans cette vision d'enfant qui préfigure son incapacité à concilier ses désirs, et la malédiction qui pèse sur eux ainsi que sur toute transcendance. De plus, ce rêve est associé à un autre, « plus étrange encore », une vision à laquelle il accède en contemplant l'eau si longuement et si passionnément qu'il devient l'eau elle-même : celle d'une figure extraordinaire de femme, « très belle et rêveuse, aussi veloutée que l'eau, dont aucun trait ne demeurait fixe, mais changeait et rechangeait ...¹⁷² ». Cette vision, en faisant resurgir le fantôme de Paulina, se teinte d'une nuance mortifère d'autant plus que Paulina est liée au meurtre de son amant.

L'eau avec laquelle Jacques se confond est donc déjà une eau macabre : elle figure l'âme de Jacques et sa destinée tragique. Le petit personnage féminin de *Le Monde désert*, frappé lui aussi par la malédiction pesant sur les lieux, est écrasé par l'imposant château qui s'élève au-dessus de l'eau et de lui, dont la petite taille est soulignée par la position assise. Il est assis à l'écart, dans un coin, mentalement isolé de ce château et de l'histoire de sa malédiction dont il tente de saisir le sens. Paulina est, elle aussi, dépassée par le jeu des forces contradictoires qui l'habitent, matérialisé par le contraste entre la couleur bleue de la chambre et le grenat des meubles, qui échangent « des provocations ». Le bleu, couleur froide de l'immatérialité, exprime « le détachement des valeurs de ce monde et l'envoi de l'âme

¹⁷¹ *Notes et documents*, textes retranchés, p. 1292.

¹⁷² MD, p.228-229.

libérée vers Dieu¹⁷³ ». Il s'oppose au rouge, couleur du sang, de la passion et de la libido. L'effet suggestif du bleu contrastant avec le rouge devient donc dans la description de P.J. Jouve ce que Wanda Rupolo nomme « topo-structure morale » :

« L'écart entre les couleurs dévoile la division intérieure des personnages, l'impossible synthèse des deux tendances ennemies¹⁷⁴. »

La présence du poêle opère à la manière d'un indice, introduisant la narration des chapitres suivants. Il est encore minuscule, « n'a jamais rien brûlé », et pourtant son gigantesque tuyau « parcourt les deux dimensions du plus grand mur, celui que le jour de la fenêtre ne peut atteindre à l'endroit où se trouve une petite porte condamnée¹⁷⁵ ». Ce poêle, qui renferme le feu et la braise, s'impose comme une représentation des pulsions à venir de Paulina, de ses désirs terrestres encore inexistantes mais aux puissants pouvoirs de « combustion ».

Dans *Aventure de Catherine Crachat*, Catherine présente au lecteur une image d'elle-même à travers celle de son appartement. Il suit son cheminement intérieur. Au moment où elle choisit de faire débiter son récit, avant l'« histoire du jardin », elle le décrit comme une vieilleries qui « ne pèse plus rien », « devenue transparente avec le temps ». Elle transpose donc à l'échelle spatiale cette vacuité qui l'habite et qui la happe au point de la faire disparaître à ses propres yeux. Elle projette l'image qu'elle se fait de son être profond dans la caractérisation de son appartement et la transposition est telle que, après « l'histoire du jardin », c'est-à-dire son aventure avec Pierre Indemini, son refus de voir sa souffrance se manifeste chez elle par un refus impérieux de se retrouver chez elle. Ce n'est d'ailleurs plus elle qui rentre chez elle, mais sa maison qui vient à elle :

¹⁷³ Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *op. cit.*, p. 130.

¹⁷⁴ Rupolo, Wanda, *Pierre Jean Jouve, le Roman comme 'Refoulement théâtral'*, Minard, 1997, p.53

¹⁷⁵ P, p.8.

« C'est au point que dans la rue de l'Université par exemple quand je sens venir la maison, en conduisant ma voiture, je suis capable de rouler n'importe où comme une idiote ou de m'arrêter pas très loin pendant une demi-heure ou deux heures, occupée à réfléchir si j'y entrerai ou non. Un moment ce fut une maladie¹⁷⁶ ».

Hélène, quant à elle, n'est pas représentée dans sa chambre puisque, comme nous l'avons vu, elle se fond dans la matière de son espace. Contrairement à Paulina, qui est le premier personnage du cycle romanesque « reconnu », Hélène, sur laquelle se clôt l'activité romanesque du poète, ne subit plus les courants de forces contradictoires ; elle les a intégrés et les incarne. Le mystère que renferment ces espaces renverrait à un indicible invisible que la représentation symbolique permet d'approcher par ce que Gilbert Durand nomme la « compréhension épiphanique ». L'image symbolique est « épiphanie d'un mystère ». Elle est donc apte à faire apparaître « un sens secret » en étant « transfiguration d'une représentation concrète par un sens à jamais abstrait¹⁷⁷ ».

Par ailleurs, ces lieux ressemblent à des lieux rêvés : leur temps est un temps suspendu, ancestral, et leur réalité prend les contours d'une image mentale. À l'exception du château de « Dans les Années profondes », ces lieux occupent une place à part dans l'oeuvre qui les contient : au seuil de chacun des romans, ils apparaissent dans une sorte de « no man's land » textuel qui, tout en appartenant déjà au corps de l'oeuvre, en est singulièrement isolé. *Paulina 1880* s'ouvre sur ce qui pourrait s'apparenter à un fragment, isolé de la suite du roman par la reprise du titre « Paulina 1880 » en fin de chapitre et par la présence d'un titre propre – « Chambre bleue »-, conférant au morceau une unité propre. Il s'agit d'une description opérée en deux mouvements. Le

¹⁷⁶ H, p.413.

¹⁷⁷ Durand, Gilbert, *L'Imagination symbolique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 13

premier, qui se définit comme un inventaire¹⁷⁸, détaille minutieusement les composantes de la chambre bleue tandis que le second y introduit ce qu'on pourrait nommer « l'esprit du lieu », l'Ombre énigmatique et fugitive de la morte. Le chapitre suivant, intitulé « Torano », contraste singulièrement avec ce début puisqu'il s'ouvre de façon abrupte sur un récit introduisant un personnage « en chair et en os » nommé Paulina, dont le lien avec l'ombre mystérieuse du chapitre précédent n'est pas établi, et qui évolue dans un contexte dont les données spatio-temporelles sont cette fois-ci précisées, ce qui achève de faire de ce morceau initial un fragment isolé, presque un rêve. On trouve le même procédé dans *Le Monde Désert*, qui s'ouvre lui aussi sur un court chapitre d'une seule partie intitulé « Jacques ». C'est bien Jacques de Todi qui nous apparaît, mais dans un temps antérieur à celui qui présidera à la suite du récit : il est ici enfant, il a neuf ou treize ans¹⁷⁹, se trouve dans la « campagne de son père », à Genève. C'est l'adulte qu'il sera devenu qui prendra le récit en charge dans le chapitre suivant puisque mises à part les didascalies introductives, le récit se fera à la première personne, alors que ce « prologue » est majoritairement écrit à la troisième personne du singulier. Une rupture s'est donc imposée entre les deux chapitres. L'ouverture d'« Hécate » se fait sur un chapitre intitulé « Ce que je suis ». Là, un narrateur entre en scène qui prend en charge le récit par une mise à distance de son propre personnage évoqué à la troisième personne du singulier avant de confier au lecteur : « Catherine Crachat, c'est moi ». Dans le chapitre suivant, un récit à la troisième personne du singulier remplace le pronom confessionnel. La scène se situe à Vienne, dans la loge d'une femme désignée comme « la voyageuse », « la locataire du lieu » ou encore « Mademoiselle C ». Seule la lecture de la suite du récit permettra au lecteur averti de s'assurer que Catherine Crachat et Mademoiselle C sont une seule et même personne. Ces lieux singuliers – et le mot est à prendre dans les

¹⁷⁸ P, p. 15 : « L'inventaire est terminé ».

¹⁷⁹MD, p.228 : « Pour Jacques de Todi âgé de neuf ans ... » et p .230 : « ... un simple enfant de treize ans »

deux sens du terme- occupent une place à part dans la course du roman, lieux hors du temps et de l'espace, liés au rêve et à l'attente.

L'étude des lieux et la rémanence du mystère qu'ils présentent nous ont permis de saisir que pour P.J. Jouve, l'appel du sens prime sur le sens lui-même, qui n'existe pas en tant que valeur objective mais au lieu de conjonction entre l'être et le monde. Le mystère de la nature et des divers lieux étudiés, inextricablement lié aux sens, engage la « chair » du sujet percevant, ainsi que l'interactivité qu'elle instaure avec l'univers. Le mystère jouvien se saisit à travers les signes de l'univers, dont il s'agit de capter l'appel du sens, plus qu'il ne s'agit de rendre compte par un « contenu », et qui revient à demeurer dans une non élucidation sympathique: le lecteur partage, ressent mais ne peut expliquer. Mouvant, insaisissable, infini, le mystère est donc lié à une forme questionnante auquel l'auteur prête forme à travers certains procédés d'écriture spécifiques.

Deuxième partie
L'écriture du mystère.

Jean Paul Sartre affirme dans « Situations » qu'une technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier¹⁸⁰. Le roman jouvien se distingue par les interrogations qu'il génère, lisibles à travers certains procédés stylistiques spécifiques novateurs qui révèlent à la fois la modernité de notre auteur, sa perception du réel et surtout, sa façon d' « être au monde ».



181

¹⁸⁰ Sartre, Jean-Paul, *Situations*, II, NRF, Gallimard, 1948, renouvelée en 1975.

¹⁸¹ Portrait de P.J. Jouve par Le Fauconnier, ami de l'auteur, 1909.

A propos du jardin de *Aventure de Catherine Crachat*, l'auteur écrit dans *En Miroir* :

« Mais d'abord ce jardin, exquis et mémorial, où les amours se nouent par un jeu de regards entre fenêtres et arbres. C'était un morceau de ma jeunesse. Quand Le Fauconnier peignait, en 1909, le portrait dans le style fauve que l'on peut voir aujourd'hui au Musée d'Art Moderne, je posais pendant des heures en son atelier de la ruelle Visconti, au-dessus de celui qui avait appartenu jadis à Eugène Delacroix. Par le vitrage, j'avais le loisir de regarder en une longue investigation tout un ensemble de grands arbres, de façades de maisons peintes assez lépreuses avec d'impertinents volets verts, et quatre fontaines aux angles, ce qui composait un jardin ignoré entre les rues populeuses, comme seul peut en montrer dans sa vieillesse sensible le sixième arrondissement. Je donnai à Pierre Indemini la profession (provisoire) de peintre. Catherine évoque ce paysage parisien selon la manière fine et brutale qui est la sienne au début de son histoire : c'est sans doute pour cacher une émotion que j'éprouve encore à propos de l'endroit ». EM, p. 1091.

A- Les effets de brouillage.

1- Au seuil du roman : les titres.

Charles Grivel écrit à propos du titre de roman:

« Dès le titre, l'ignorance et l'exigence de résorbement simultanément s'imposent. L'activité de lecture, ce désir de savoir ce qui se désigne dès l'abord comme manque à savoir et possibilité de le connaître (donc avec intérêt), est lancée¹⁸² ».

Cette double tension présente chez Jouve une tendance de plus en plus manifeste dans le temps et dans le parcours romanesque à privilégier le premier aspect soulevé par Charles Grivel : le manque à savoir. A

¹⁸² Grivel, Charles, *Production de l'Intérêt romanesque*, Paris-La Haye, Mouton, 1973, p.173.

l'exception de titres thématiques comme « Le Monde désert », « La Scène capitale » ou « Histoires sanglantes », qui pourtant, pour les deux derniers en tous cas, évoquent déjà l'énigme de la mort, ses œuvres sont introduites par des titres insolites. Or, toute œuvre jouvienne a été avant toute chose « gouvernée par un titre » qui en a crée « la perspective initiale ». Le titre constitue pour l'auteur l'espace matriciel à partir duquel s'élabore le processus créatif. Il déclare en 1972 à ce sujet :

« Cela commençait généralement par un titre qui lui-même traduisait autre chose. J'admets volontiers qu'une prise subconsciente conduisait le choix, l'inspiration. Et par le titre, je recevais une tâche de poésie à remplir, et je la remplissais dans un style, une langue, qui étaient ceux du moment¹⁸³ ».

Dans le titre « Paulina 1880 », l'absence de lien logique entre le nom et les chiffres laisse le lecteur perplexe quant à la nature du nombre : s'agit-il d'une année ? d'une quantité ? Les deux éléments, hétéromorphes, sont incompatibles dans une structure logique sans une virgule ou un point-virgule qui les sépare. On attendrait un nom après le prénom, une date avant l'année ou une préposition entre les deux qui atteste de leurs liens. Rappelons que l'auteur précise dans son « journal sans date » :

« Le chiffre 1880 est la date ; c'est aussi le millésime pour la période décennale de ma naissance¹⁸⁴ ».

Il faut reconnaître que le commentaire lui-même demeure insolite : que s'agit-il de comprendre derrière « la date » ? En fait, comme le précise Muriel Pic, l'intitulé du roman se calque sur celui de l'ouvrage de Paul

¹⁸³ *Liberté* (Montréal), vol.9, n°1, janvier-février 1967, p.30.

¹⁸⁴ EM, p.1088.

Guérin, *Les petits Bollandistes, Vie des Saints*¹⁸⁵, ouvrage de 1872 en miroir duquel est écrit le roman, et dans lequel la vie de chaque martyr est détaillée et introduite par son nom suivi de la date de sa naissance. Le roman doit-il, dans ces conditions, être lu comme un texte hagiographique et le déroulement de la vie de Paulina comme une « vita »? Le nom de Paulina évoque sans aucun doute celui de Sainte Pauline mais aussi celui de Saint Paul, le saint qui, dans la religion catholique, a dépassé le plan de la loi. Le caractère rebelle de Paulina, son insoumission à la loi, qu'elle émane de son père, de la société ou des Visitandines, s'accorde bien à cette parenté. Pour ce qui est de la date, l'année 1880 apparaît deux fois dans le roman : une première fois à la fin de la description liminaire de la chambre bleue et sans lien apparent avec ce qui précède, comme pour renouveler à la fois le mystère et la dramatisation qui accompagnent cette date ; et une deuxième fois, dans le cours du développement narratif, au moment fatidique du meurtre de Michele. On comprend alors que ce meurtre constitue la clé de voûte du récit et que la vie de Paulina est indissociable de cet holocauste, qui signe la naissance du personnage et en quelque sorte, sa « sainteté ». L'auteur n'attribue-t-il pas à ce geste « une sorte de grâce¹⁸⁶ » ? Les sonorités elles-mêmes présentent un saisissant contraste entre la douceur du prénom, l'aisance et la fluidité de sa prononciation réalisée surtout au bout des lèvres et le caractère haché, long, difficile du nombre. Peut-être faut-il déjà y lire la présence de la dynamique antagoniste qui conduira le personnage de Paulina.

Le deuxième roman de l'auteur, *Le Monde désert*, comporte un titre de facture plus classique. Il active l'une des thématiques les plus prégnantes de l'univers jouvien : la thématique du désert, de l'aride comme symbole de séparation, de dérélition. Le désert est le lieu de

¹⁸⁵ Guérin, Paul, *Les Petits Bollandistes, Vie des saints*, Paris, Victor Palmé, 17 vol., 1872.

¹⁸⁶ EM, p.1088.

l'ensoleillement extrême et de la sécheresse, il s'oppose à la riche eau noire, lourde et dense, symbole d'unité et de fusion. L'auteur a par ailleurs intitulé « Des déserts » un recueil d'une vingtaine de poèmes, qu'il publie en première partie de *Nouvelles Noces*. Ce deuxième roman place chacun de ses protagonistes sous le poids de la fatalité à travers les forces qui les empêchent d'accéder au salut. Le poète écrit à propos de ce roman :

« (...) le monde désert de Jacques, Baladine et Luc, est une bagarre, un éclatement entre des puissances irréductibles. Deux sexualités autour de la femme produisent le suicide pour Jacques, le néant pour Baladine, et pour Luc Pascal le dépaysement final avec le durcissement de la pierre¹⁸⁷ ».

On reconnaît dans ce dernier personnage un parangon de l'auteur à travers certaines caractéristiques physiques et psychologiques mais surtout parce qu'il est écrivain et qu'il travaille sur un roman intitulé « La Terre aride ». Le « durcissement de la pierre » dont il est question à la fin du roman nous laisse penser que la thématique du désert engage le thème de la stérilité poétique. Le titre rappelle aussi le chef d'œuvre de T.S. Eliot intitulé *The Waste Land*, paru en 1922 et qui a connu à l'époque un tel retentissement, que P.J. Jouve en a forcément au moins entendu parler. Cette épopée moderniste présente l'univers désolé et tourmenté d'êtres ayant connu la guerre et entre en résonance avec la génération perdue qui revient de la Première Guerre mondiale. Elle a été reconnue comme l'un des phares de la modernité et son caractère particulièrement tragique a été souligné par T.S. Eliot lui-même qui a affirmé vouloir se tourner vers d'autres horizons après sa publication.

Parfois, les titres peuvent être trompeurs comme celui *d'Aventure de Catherine Crachat*, troisième roman de l'auteur, composé

¹⁸⁷ EM, p. 1088.

des deux récits « Hécate » et « Vagadu ». Le titre laisse à penser que le lecteur va y lire une « aventure » au sens usuel du terme, particulièrement au regard de l'histoire du roman, c'est-à-dire un récit de fiction avec son lot d'événements émergeant du contact d'un personnage avec le monde extérieur. L'aventure étant *ce qui advient dans le temps* de manière plus ou moins imprévue, elle induit l'idée d'une activité en relation et en réaction avec les événements vécus par les personnages. Or, dans le deuxième volet du diptyque, l'œuvre nous présente au sens le plus restreint du terme « ce qui advient » à Catherine Crachat avec cette fois-ci un piétinement temporel, une restriction du contact avec le monde extérieur puisqu'il s'agit surtout d'un huis-clos, l'aventure étant liée à la découverte d'un continent intérieur, celui de l'inconscient. Comme le romancier l'explique dans *En miroir*, chaque état y vaut une action. Il s'agit donc bien d'aventure, mais d'une aventure intérieure. Par ailleurs, dans ce titre de facture traditionnelle, le nom « Crachat » étonne, intrigue, choque même. L'héroïne de cette aventure porte un nom particulièrement dégradant. On retrouve là, et nous aurons l'occasion d'en reparler lorsque nous évoquerons le personnage, la marque caractéristique du personnage jouvien qui couple la sainteté, lisible ici dans le prénom de Catherine qui fait écho à Sainte-Catherine de Sienne, et la souillure introduite par son nom de famille.

Dans les deux volets de cette « aventure », le premier porte le nom de la déesse infernale « Hécate ». On connaît le formidable attrait qu'ont constitué les mythes pour les écrivains du début du XX^{ème} siècle. Leur langage visionnaire, le récit à double sens qu'ils proposent, le palimpseste qu'ils constituent pour chaque artiste sont sans doute des éléments qui ont contribué à cet engouement. L'importance grandissante accordée aux rêves et à leurs symboles par l'essor de la psychanalyse vont achever de leur donner une place prépondérante dans les arts et dans la littérature. Pour P.J. Jouve particulièrement, Hécate incarne le caractère ambivalent de la femme, à la fois toute puissante

force mortifère et en même temps victime. L'auteur précise de son personnage qu'il est d'emblée « un paradoxe¹⁸⁸ ». Le deuxième volet du diptyque porte le titre de « Vagadu ». La consonance étrangère, insolite de ce mot étrange, l'absence d'écho référentiel qu'il engendre chez le lecteur francophone nous pousse à ne nous pencher que sur sa fonction poétique : l'étrangeté introduite par ce « u » final s'accorde à l'idée de « vague » qu'introduit le début du mot. L'auteur définit le terme comme « la force qui vit dans le cœur de l'homme ». Wanda Rupolo rappelle que l'auteur emprunte l'épigraphe de son texte à un passage de *Il Liuto Di Gassire*, dans lequel Leo Forbenius rapporte une légende africaine telle qu'il l'a entendue raconter en 1909 par un barde chez les Djerma :

« (...) Peu importe que Wagadu soit faite de pierre et de terre ou si elle vit comme une ombre dans l'esprit et dans la nostalgie de ses fils. Puisque Wagadu, en soi, n'est pas de pierre, elle n'est pas de bois, elle n'est pas de terre, WAGADU EST LA FORCE QUI VIT DANS LE CŒUR DES HOMMES, elle est tantôt reconnaissable parce que les hommes peuvent la reconnaître (...) tantôt invisible parce que, lassée et serrée de près par l'invincibilité des hommes, elle s'endort¹⁸⁹ ».

Cette force qui vit dans le cœur des hommes, tantôt visible, tantôt invisible s'écrit dans « Inconscient, spiritualité et catastrophe » comme « tant de suçoirs, de bouches méchantes, de matières fécales aimées et haïes, un tel appétit cannibale ou des inventions incestueuses si tenaces et si étranges, toute cette tendance obscène et cette magie, prodigieuse accumulation...¹⁹⁰ ». Vagadu, c'est la force pulsionnelle qui s'épanouit au cœur de l'entité bicéphale Éros-Thanatos. Comme l'explique le chapitre « Histoire de Vagadu », « (...) l'âme de l'amour, avec la mort

¹⁸⁸ EM, p. 1090.

¹⁸⁹ Cité par Wanda Rupolo dans *Pierre Jean Jouve, le roman comme 'refoulement théâtral'*, p. 20.

¹⁹⁰ SS, p. 195.

dedans, partie pour se cacher bien loin, on l'a appelée Vagadu¹⁹¹ ». C'est cette force qui a fait de l'homme non plus « un personnage en veston ou en uniforme », mais « un abîme douloureux, fermé, mais presque ouvert, une colonies de forces insatiables¹⁹² ». Par ailleurs, le nom « Vagadu » lui-même n'est pas sans nous rappeler le titre du poème « Xanadu », œuvre particulièrement insolite de Coleridge, présentant une « vision de rêve » », celle de Xanadu, le palais magique de Kubla Khan, lieu de la mémoire et de la création artistique. Coleridge était farouchement hostile à l'effet de réel sous prétexte qu'il discréditait la littérature en établissant sa fausseté au lieu de l'authentifier. Il lui préférait le pouvoir de l'hallucination et du rêve au service de la beauté créatrice et prétendait avoir écrit le poème « Xanadu » dans un rêve. On connaît dans « Vagadu » la place occupée par les récits de rêves, les hallucinations ou les projections de l'esprit et l'on ne pourra s'empêcher de penser que, aussi différentes que soient la démarche des deux auteurs, leurs œuvres tissent entre elles un lien souterrain, une affinité secrète établie sur des intuitions communes.

Enfin, le titre « Dans les Années profondes », qui clôt définitivement le parcours romanesque de notre auteur, est extrait des « Fusées » de Baudelaire :

« A travers la noirceur de la nuit, il avait regardé derrière lui dans les années profondes, puis il s'était jeté dans les bras de sa coupable amie, pour y retrouver le pardon qu'il lui accordait »¹⁹³.

Le titre à lui seul ouvre la voie à la poésie du récit, à son caractère insolite et manifeste son énigme. L'hypallage onirique plonge le lecteur dans une perspective temporelle abstraite. Le temps s'y écrit comme un lieu et la mémoire est celle des profondeurs de l'inconscient. Le caractère fragmentaire du complément de lieu laisse en suspend la suite

¹⁹¹ V, p. 731.

¹⁹² V, p. 731.

¹⁹³ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, collection de la Pléiade, tome I, XXII, p. 664.

d'une proposition hypothétique. Par ailleurs, ce titre est celui du second récit d'un ensemble intitulé « La Scène capitale » -le premier étant « La Victime »- qui annonçait déjà la part faite aux mécanismes de l'inconscient notamment par sa proximité avec ce que la psychanalyse appelle « la scène primitive ». Selon S. Freud, il s'agit d'un phénomène d'identification de l'enfant qui assiste réellement ou fantasmatiquement au rapport sexuel de ses parents en s'identifiant à l'un ou à l'autre ou encore aux deux alternativement. L'auteur écrit dans son « journal sans date » :

« 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 divers¹⁹⁴ ».

C'est ainsi une façon de dire que ces récits devront être lus en tenant compte des mécanismes et symboles de l'inconscient mais « capitale » n'est pas « primitive » et sans doute cette scène primordiale est-elle propre à la mythologie jouvienne.

A travers ce bref rappel des titres de l'œuvre romanesque de P.J. Jouve, nous voyons se dessiner le goût de notre auteur pour le mystère. Les titres se révèlent mystérieux et induisent un questionnement dû soit à une construction syntaxique inhabituelle (« Paulina 1880 »), au caractère insolite de certaines sonorités (« Vagadu), ou de certains noms (Catherine Crachat). Ils peuvent également être de facture plus classique mais se révéler déceptifs quant aux attentes générées chez le lecteur (« Aventure de Catherine Crachat »). Dans tous les cas de figure, ils participent à ce que nous avons appelé les « effets de brouillage » qui déstabilisent le lecteur et l'obligent à découvrir ces ouvrages sous le mode de la question.

¹⁹⁴ EM, p.1127.

2- La superposition des codes de lecture.

Les *incipit*, de la même façon, laissent le lecteur en position de questionnement face à des espaces textuels soumis à un processus rappelant l'opération modificatrice du rêve. L'affirmation qui clôt l'« inventaire » liminaire de *Paulina 1880*, déguisée en question, (« Qui peut savoir ? ») ébranle la confiance que le lecteur avait mise dans le narrateur- guide, qui se révèle aussi ignorant sur la réalité du monde. Au-delà de ce questionnement, des phénomènes de superposition viennent perturber certaines descriptions jouant sur plusieurs niveaux de lecture. De façon récurrente, le référentiel s'unit à l'impressif pour donner lieu à un espace à la fois réaliste, symbolique et abstrait. Selon Christiane Blot-Labarrère, « l'utilisation de deux codes se pervertissant ressortit à ce que Roland Barthes appelle paragrammatisme, c'est-à-dire *'la surimpression (en double écoute) de deux langages ordinairement forclos l'un par l'autre, la tresse de deux classes de mots dont la hiérarchie traditionnelle n'est pas annulée, égalisée, mais - ce qui est beaucoup plus subversif- désorientée'*¹⁹⁵ ». Or, l'espace n'est pas uniquement symbolique, il est aussi présenté comme réel : les deux dimensions réunies fondent la spécificité de

¹⁹⁵ Blot-Labarrère, Christiane, « Jouve architecte d'intérieur », *Pierre Jean Jouve 3, Jouve et ses curiosités esthétiques*, La Revue des Lettres modernes, Minard, Paris, 1988.

l'espace jouvien, à la fois réaliste, surréel et symbolique. Le meilleur exemple nous vient sans doute de la description de la chambre bleue de *Paulina 1880* qui s'ouvre sur ce qui s'apparente à une didascalie :

« La chambre bleue a sept mètres de long, six mètres de large et près de cinq mètres de haut¹⁹⁶ ».

Comme nous l'avons vu, la précision métrique de l'espace, le présent de l'indicatif, actualisant, semblent répondre à une exigence réaliste. Or, la description se charge progressivement d'une teinte poétique subjective qui empêche le décor d'être visible : la chambre rend une « sonorité bleue », l'air y a une « odeur de songe » et les couleurs y échangent des « provocations terribles ». L'auteur met en branle dans l'esprit de son lecteur des mécanismes ayant trait à plusieurs pactes de lecture traditionnellement incompatibles et présente ce lieu comme existant tout en affirmant son caractère poétique ou symbolique. Cette tension à l'oeuvre au moment de la lecture, on la retrouve au niveau de la transformation du paysage réel en paysage représenté, c'est-à-dire cette fois-ci au moment de l'écriture. Dans le récit « Dans les Années profondes », le pays d'Hélène se nourrit de réalité : on connaît l'extrême précision avec laquelle le romancier a su représenter le paysage de Soglio qui, transformé en Sogno, reproduit le cimetière et les rochers qui lui font face ainsi que la Scoria transformée en Disgrazia. Or, même si c'est le réel qui a servi de matériau d'origine à la description du paysage, rien ne paraît plus éloigné d'un paysage réel que le « rapport » de ces régions ou leur « qualité qui ne parvient pas à son terme ». André Wyss nous donne à cet égard un avis très éclairant :

« Entre le refus et le besoin de localiser, la vérité, pour une fois, n'est pas à mi-chemin, ni en même temps dans l'un et l'autre des points de vue, mais à l'exact point de rencontre des deux lectures, et en même

¹⁹⁶ P, p. 7

temps tout à fait ailleurs¹⁹⁷ ».

Le thème du « rapport », en nous évitant de tomber dans le piège de l'illusion référentielle, nous laisse face à un texte pour lequel ce qui compte, ce n'est « pas une description, même pas l'acuité d'une observation, encore moins la faculté de représentation par l'écriture ou la possibilité d'une lecture capable de localiser un éventuel modèle ; c'est ce qui reste du pays passé par le filtre d'une vision ou par le truchement du langage¹⁹⁸ ».

La description jouvienne a ceci de particulier et de déconcertant qu'elle confond les signes ayant trait à la transcendance, et ceux ayant trait à l'incarnation. Mais elle ne ressemble pas plus à la description réaliste traditionnelle qu'à l'écriture « polygraphique » des surréalistes pour lesquels, comme l'écrit Jean-Yves Tadié, « l'effet d'irréel succède à l'effet de réel » :

« Ainsi, chez Desnos, Aragon, l'espace n'est plus supposé réel, et la confusion du référentiel et du métaphorique fait jouer la pure fantaisie verbale. La fonction référentielle est limitée par la fonction poétique, de sorte que le lecteur est empêché de croire au décor, empêché même peut-être de le voir¹⁹⁹ ».

Chez P.J. Jouve, le poétique ou la surréalité appartiennent au réel et le lecteur doit saisir les effets de ces décalages comme appartenant au réel.

L'emploi particulier de certains connecteurs logiques notamment implique qu'un signe d'équivalence est à poser entre les signes du référentiel, objectif et neutre et ceux de l'abstrait, du subjectif et de

¹⁹⁷ Wiss, André, « De soglio à Sils. Poétique des lieux privilégiés dans l'œuvre de Pierre Jean Jouve », Paris, *Critique*, mars 1988, p. 165.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 165.

¹⁹⁹ Tadié, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, p. 56.

l'impalpable. Ainsi, dans la description de la chambre bleue, on trouve une première précision :

« L'embrasure de la porte est de pierre. »

Puis, aussitôt après,

« La fenêtre *aussi* est enfoncée dans la mélancolique épaisseur d'une muraille de pierre²⁰⁰ ».

L'adverbe « aussi », selon la terminologie utilisée par Claude Guimier, est un adverbe paradigmatissant exophrastique²⁰¹ ; il permet au locuteur, dont la subjectivité apparaît ici très clairement d'indiquer que le support de l'adverbe (la fenêtre) constitue un élément d'un ensemble plus vaste, celui des éléments « enfoncés dans la mélancolique épaisseur d'une muraille de pierre », et qui peuvent tout aussi bien être désignés par la simple caractérisation des « éléments de pierre ». Autrement dit, la référence objective à la matière pierreuse, inscrite dans la brièveté d'une phrase dont la fonction est référentielle, est implicitement traitée comme équivalente de la donnée émotionnelle subjective d'une phrase dont la fonction estpressive et poétique. Dans la même description, le bois de la porte est décrit comme ayant un ton de miel un peu ranci, « au contraire de » la pierre qui est grise et qui a l'aspect du fer. Or, comment la couleur de miel peut-elle être le contraire de la couleur de pierre si ce n'est en tenant compte de tout l'affect, de la symbolique et de tout l'imaginaire que chacune de ces couleurs et chacun des matériaux auxquels elles sont associées entraîne ? - la couleur de miel est une couleur chaude et sucrée, tandis que le fer est froid et coupant- Mais on peut supposer également que le ton de miel « un peu ranci » évoque le progressif processus de

²⁰⁰ P, p.8. C'est nous qui soulignons.

²⁰¹ Guimier, Claude, *Les Adverbes du Français*, Ophrys, collection l'Essentiel français, Paris, p. 11.

dégradation d' un aliment, tandis que la pierre grise a l'aspect incorruptible du fer. Les deux termes du *symbolon* étant infiniment ouverts, le champ des possibles interprétatifs se poursuit à l'infini et les indications référentielles et émotionnelles se superposent dans le tissage du texte. Toujours dans *Paulina 1880*, au chapitre 7, il nous est dit à propos du chevreau que la petite Paulina aime tendrement :

« La chaleur du petit animal l'emplissait de trouble et de crainte, *pourtant*, elle était sûre que le chevreau fût un pur esprit, une âme, une personne mystérieuse incarnée²⁰² ».

L'adverbe concessif « *pourtant* » laisse ici entendre, d'après le phénomène qu'O. Ducrot nomme « polyphonie » ou « double énonciation »²⁰³, une énonciation seconde qui suppose que Paulina aurait dû être rassurée par l'idée que le chevreau soit un esprit, une personne mystérieuse incarnée. L'idée, qui va à l'encontre des présupposés les plus couramment admis, peut être interprétée de deux manières : soit ici que l'auteur nous donne une information sur le personnage de Paulina, petite fille mystique habitée par des croyances sur la réincarnation et donc généralement rassurée par ces convictions, sauf dans le cas présent ; soit qu'il nous donne un point de vue plus général, auquel cas filtrerait ici sa propre vision des phénomènes de métempsycose, qu'il considère comme rassurants. Dans tous les cas, l'adverbe participe à déstabiliser le lecteur, surtout dans la mesure où il agit de façon implicite.

²⁰² P, p. 21. C'est nous qui soulignons.

²⁰³ Ducrot, Oswald, *Le Dire et le Dit*, Éditions de Minuit, Paris, 1985, chapitres 7 et 8.

3- L'élision des temps forts et la généralisation de l'asyndète.

Le récit jouvien demeure énigmatique, équivoque, parce que sa cohérence, loin d'être un *a priori* de l'expérience littéraire, relève d'un « travail de lecture ». Le mystère du roman jouvien se pose comme une énigme : l'enchaînement des événements et leur causalité reste une matière à modeler pour le lecteur qui doit en reconstituer la forme à partir des indices textuels qui lui sont soumis, lorsqu'il ne doit pas complètement l'imaginer. Avant les adeptes du Nouveau Roman, P.J. Jouve a compté sur la participation active de son lecteur et sur ce qu'on pourrait appeler aujourd'hui une lecture interactive. Il écrit dans ses « Commentaires » :

« (...) la lecture de mon ouvrage requiert sans doute une inclination toute nouvelle de l'esprit. Il y faut une nouvelle sorte d'attention, et des efforts particuliers. Le lecteur devra renoncer à comprendre clairement du premier coup ; il devra plutôt chercher à correspondre en secret aux choses variées, mais insistantes, qui passeront devant ses yeux²⁰⁴ ».

²⁰⁴ *Commentaires*, p. 58.

L'élision des temps forts constitue l'un des éléments les plus caractéristiques de la prose jouvienne et comme le souligne Yves Baudelle dans son « éloge de Paulina²⁰⁵ », son caractère « beyliste ». Certains passages de la narration, certaines informations ponctuelles, essentiels à la compréhension du récit parce qu'ils rendraient compte des motivations des personnages sont ainsi tus au lecteur qui devra en deviner les composantes. Certains faux indices agissent comme des leurres comme les lettres de Pierre Indemini dont le lecteur nourrit l'espoir de découvrir la teneur, d'abord parce qu'il pense qu'il va pouvoir être ainsi éclairé sur le sens profond de la seconde phase de l'histoire d'amour entre Pierre et Catherine qui, suivant l'énigmatique décision de Pierre, s'aiment en restant physiquement et définitivement éloignés l'un de l'autre. Mais surtout, Catherine, qui a dû affronter Fanny Felicitas au péril de sa vie, voit dans ces lettres le moyen de comprendre le sens de son histoire avec Pierre ainsi que le rôle joué par Fanny Felicitas :

« Oui, oui il fallait que je saisisse toute occasion de sortir de mon 'songe' pour retrouver, vérifier, un fragment de sa vie, rentrer dans le vrai, avec la mémoire, les échos. Il fallait que je connusse le plus possible, que je m'expliquasse même enfin la présence de Felicitas dans sa destinée²⁰⁶ ».

Or, une fois que Catherine les aura récupérées, plus rien ou presque ne nous sera dit de ces lettres qui emporteront leur secret avec elles. Il en est de même pour certains hapax, comme le personnage qui prend le relais du récit à la fin d'« Hécate » ou de Marco, cet étranger qui apparaît à la fin de *Paulina 1880* et qui vient de si loin pour saluer Marietta ; aucune précision au préalable ne viendra nous informer sur ces personnages ni la façon dont ils ont rencontré la paysanne et

²⁰⁵ Baudelle, Yves, « Paulina 1880 (Eloge de Paulina) » in *Nord*, revue n°16, décembre 1990, p . 43.

²⁰⁶ CC, p.581.

l'actrice ni sur leurs liens. De la même façon, celui qui interroge Baladine sur sa relation avec Jacques ne nous est présenté que par l'appellation « l'interlocuteur ».

Le récit condense, omet certains faits saillants de la narration qu'il incombe au lecteur de restituer sans certitude. René Micha parle de la trame narrative de *Paulina 1880* comme d'un assemblage de « scènes brèves prises dans une construction serrée ²⁰⁷», Jean-Yves Tadié d'un « système d'instantanés », Myriam Watthee-Delmotte évoque le caractère élémentaire de la syntaxe narrative, « plus proche de la parataxe que de l'articulation explicite ²⁰⁸ » : toute la critique jouvienne s'accorde ainsi à souligner cette récurrence des blancs et des ellipses que Daniel Leuwers relie à une « esthétique de la rupture ». Les temps forts élidés sont souvent ceux dont on attendrait une explication rationnelle. Or, P.J. Jouve, qui se révèle décidément un auteur « moderne », refuse la détermination psychologique sans toutefois opter pour l'absurde: le geste de Paulina n'est pas un acte gratuit au sens gidien du terme, il répond bien à des motivations, mais qui échappent à une lecture explicite. Aussi le caractère compulsif du geste meurtrier de Paulina n'a-t-il pas été déterminé par des raisons données et le champ des possibles reste largement ouvert quant à sa motivation : acte de démente ? Schizophrénie ? Appel de Dieu ? Rien ne nous sera clairement expliqué puisque rien n'est clair pour les personnages eux-mêmes : « Je ne puis donner les raisons, cela s'impose » dit Pierre Indemini. « Je l'ai tué, pourquoi ? Est-ce que l'on peut savoir ? Est-ce qu'on peut deviner ? ²⁰⁹ » se demande Paulina, faisant ainsi écho à l'interrogation initiale suivant l'apparition de son fantôme au début du roman : « Qui peut savoir ? ». De fait, nous n'assistons pas aux décisions que prennent les personnages : nous en observons les conséquences . Malgré l'usage de la focalisation interne, nous ignorons

²⁰⁷ Micha, René, Pierre Jean Jouve, Paris, Seghers, 1956, p. 50.

²⁰⁸ Watthee-Delmotte, Myriam, « Temporalité narrative et symbolisme rituel dans *Paulina 1880*, in *Pierre Jean Jouve 7, Jouve et le symbole*, RLM, 2003, p. 40.

²⁰⁹ P, p. 206.

la plupart des décisions fondamentales qu'ils prennent avant d'agir : c'est alors l'action ou le résultat de l'action qui tiennent lieu d'explication. Yves Baudelle parle de cette écriture de « condensation », en soulignant à juste titre la « formule elliptique d'une écriture qui va jusqu'à faire l'économie des scènes nodales et des événements fonctionnellement indispensables à la progression de l'action²¹⁰. »

Cette manière originale d'aborder le déroulement de la trame narrative, le simple déroulement de l'événement lui-même, sans qu'il soit subordonné à un ordonnancement d'ordre causal, fonde l'originalité du récit jouvien. La trame romanesque ne progresse pas par explications, suivant en cela la visée affichée par l'auteur lorsqu'il écrit à propos de « Vagadu » :

« ... la progression devait apparaître sans explication aucune²¹¹ ».

L'asyndète constitue ainsi le procédé privilégié d'une écriture qui progresse sans que le lien logique unissant les différentes propositions ne soit précisé. Les événements s'enchaînent sans pour autant que les liens entre les causes et les conséquences soient soulignés. Il semble que P.J. Jouve laisse apparaître dans son mode de traitement de la causalité une forme de pensée mythique. Ernst Cassirer écrit au sujet de la causalité du mode mythique :

« Tandis que la forme de pensée de la causalité empirique vise essentiellement à établir une relation univoque entre certaines 'causes' et certains 'effets', la pensée mythique a à sa disposition, même là où elle pose comme telle la question de l'origine, un choix parfaitement libre de 'causes'. Tout peut encore ici *devenir* à partir de tout, parce

²¹⁰ Baudelle, Yves, *op. cit.*, p.41.

²¹¹ EM, p. 1093.

que tout peut entrer spatialement ou temporellement, au contact de tout²¹² ».

Le mystère du récit jouvien opère de la même façon, laissant le champ des possibles largement ouvert : le simple déroulement de l'événement l'emporte sur la recherche des interférences et des combinaisons entre les faits, laissant ainsi illimité le champ du possible. La question du « *post hoc ergo propter hoc* » se pose particulièrement ici et le lecteur est livré à lui-même face à un récit qui a pour fonction de montrer, de révéler plus que d'expliquer au sens rationnel. Cette liberté fait du récit jouvien un récit de la métamorphose ; les états se succèdent sans que le lien de rationalité ait été pris en charge par le récit et tout peut advenir à partir de tout :

« Là par conséquent où la pensée empirique de la causalité parle de changement et où elle essaye de comprendre celui-ci à partir d'une règle générale, la pensée mythique ne connaît que la simple métamorphose (comprise en un sens ovidien et non goethéen)²¹³ ».

De fait, le passage de Paulina à Marietta, la transformation d'Hélène en une figure brillante plus jeune se placent bien sous le signe de la métamorphose : une image succède à une autre. Les personnages subissent des rétrécissements, des rajeunissements, des colorations étranges comme l'enfant de Jacques, qui est blond et bleu. Le roman jouvien est un roman de métamorphose élémentaire, c'est là sans doute son caractère ovidien : Paulina devient cette grande eau noire matricielle, dans laquelle le jeune Jacques vient admirer un visage sans contours. Hélène devient « matière céleste ». Baladine se mue en « face Baladine », cette projection évanescence, aplatie, de la femme disparue,

²¹² Cassirer, Ernst, *La Philosophie des formes symboliques*, tome 2, « la pensée mythique », Les Éditions de Minuit, 1972, p.69-70.

²¹³ *ibid.*

avant de devenir, elle aussi, une matière poétique. On pourrait parler chez P.J Jouve de « prose élémentale », ou de prose de la matière.

Or, le passage d'un état à un autre se fait, comme dans le récit mythique, par une révélation. La progression sur le sens de l'œuvre se comprend dans la *manifestation* du sens : la révélation.

4- Révélation et ignorance

Au lieu de progresser artificiellement par explications rationnelles, le récit évolue surtout par visions et par révélations : « Oui, c'est à ce moment-là », s'exclame Catherine, à l'instar de tous les personnages jouviens. « Je ne puis donner les raisons. « Cela s'impose et j'essaie ... ou *je vois*²¹⁴ », dit encore Pierre Indemini. Or, l'écriture de cette révélation présente la particularité de deux mouvements contradictoires : d'une part, l'exacerbation de sa charge émotive, le plus souvent soulignée par une formule hyperbolique et par la modalité exclamative qui l'accompagne, et d'autre part, l'absence totale d'information quant à sa teneur. Le lecteur pressent la gravité de l'instant en lisant les remous émotionnels qu'il engage chez les personnages, mais il en demeure un spectateur extérieur. Ainsi, au moment le plus grave de l'histoire de *Paulina 1880*, au moment où l'héroïne lit sur le mur le message aux lettres de lumière lui intimant l'ordre de tuer son amant, le mystère demeure pour le lecteur qui ne sait rien du contenu du message et dont la curiosité est attisée par cette absence :

²¹⁴ CC, p.548.

« ‘Dans quelques heures... Dans quelques heures...’ Elle ne voulait pas lire la suite, les trois autres mots ! Elle ne voulait pas les comprendre ! Elle trembla du bout de son corps à ses cheveux, un premier frisson, puis un second frisson. Le comte marchait vers la fenêtre, il n’avait rien vu.

C’était un ordre qui était écrit sur le mur.

Elle se frotta les yeux, il n’y avait plus rien²¹⁵. »

La modalité exclamative qui accompagne la réception du message dramatise le moment de la révélation et la description hyperbolique de la commotion émotive qu’elle engendre chez Paulina laisse présager au lecteur toute la gravité de l’instant qui se joue. Le lecteur compatit, il « tremble » avec elle. Pourtant, il ne sait rien de ce qui apparaît sur le mur. P.J. Jouve se joue, semble-t-il, de son lecteur en lui permettant de ressentir cette charge émotionnelle sans toutefois saisir de façon rationnelle le sens, la causalité des événements en cours. Par ailleurs, selon un procédé que l’on trouve chez Hitchcock qui affirmait que l’art du « *suspense* » reposait sur le fait de laisser tranquillement dîner des personnages ignorant qu’une bombe à retardement est en marche sous la table sur laquelle ils mangent, l’ignorance dans laquelle se trouve le comte qu’un événement tragique est en train de se préparer – son assassinat - fait de cette minute, par contraste, un concentré de *suspens* narratif. Le condamné à mort, ignorant le sort qui l’attend, marche sans ciller vers la fenêtre. Pour finir, après avoir été intrigué par l’insistance avec laquelle le narrateur revient sur cet « ordre » écrit sur le mur, le lecteur est abandonné en état de questionnement lorsque finalement, il se demande s’il a jamais été question d’un message : en se frottant les yeux, Paulina le fait disparaître. Le contenu du message ne sera révélé qu’après le meurtre.

Ces procédés d’écriture illustrent par ailleurs un mode de saisie

²¹⁵ P, p.197.

du réel qui est celui de la révélation du sens. Le choc de l'évidence *s'éprouve* sur le même mode que celui de l'expérience sensorielle, en un instant de fusion du corps et de l'esprit, par opposition à la saisie rationnelle qui se conçoit par l'esprit ou le langage. L'être perçoit cette rationalité selon une modalité tout d'abord visuelle : « je vois », dit Pierre Indemini. Au cœur de l'évidence, M. Merleau-Ponty situe cette vision sans laquelle il n'est point de pensée. Dans les dernières pages de son ouvrage *Le Visible et l'Invisible*, le philosophe se propose de mettre en lumière le mode d'approche de l'évidence tel que Descartes l'avait pensé :

« Étudier le Descartes pré-méthodique, les *spontaneae fruges* cette pensée naturelle 'qui précède toujours l'acquise', (...) le Descartes du cogito avant le cogito, qui a toujours su qu'il pensait, d'un savoir qui est ultime et n'a pas besoin d'élucidation, -se demander en quoi consiste cette l'évidence de cette pensée spontanée, *sui ipsius contemplatio reflexa*, ce que veut dire ce refus de constituer la Psyché, ce savoir plus clair que toute constitution et dont il fait état²¹⁶ ».

Cette lecture de Descartes, orientée par les propres vues du penseur de la phénoménologie, tend à sonder l'origine de la révélation du sens, qu'il situe en amont de toute opération de la raison. Elle émane d'un acte perceptif, apte par la suite à être mis en forme, converti par la raison. P.J. Jouve rend compte ici avec ses moyens de romancier de cette même approche de la perception du sens, et les procédés emphatiques retranscrivent le saisissement que constitue le moment de la révélation. Dans *Aventure de Catherine Crachat*, on ne saisit pas clairement le motif qui décide Catherine à quitter Pierre Indemini au cours de la réception donnée par Marguerite de Douxmaison: le sentiment paranoïaque que les femmes qui sont présentes guettent la « chute » de l'actrice lui fait d'abord remarquer que toutes les femmes

²¹⁶ Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, p. 320.

sont d'un côté et elle de l'autre. Puis, Pierre n'étant toujours pas là, la peur prend de plus en plus d'ampleur ; Catherine nourrit le sentiment d'une « conjuration de regards et de robes ». Lorsque enfin elle voit Pierre, elle comprend tout :

« - Elle est arrivée à temps.

Pourquoi à temps ? C'est Cogan qui parle en français mais elle me regarde. Qui est près d'elle ? Pierre Indemini. Pierre Indemini est en frac, extrêmement beau et entièrement distingué. A ce moment même mon âme tourne un grand coup, pareille à un oiseau prisonnier, avec fracas, au milieu des personnages parisiens : voilà ce que je voudrais vous faire comprendre. *Oui c'est à ce moment là.*

(...) Décidément je comprends tout²¹⁷ ».

La scène prend les caractères du fantasma et la dramatisation de l'instant épiphanique accompagne, ici encore, une absence totale d'explication claire quant aux enjeux de « l'événement », malgré l'affirmation de la narratrice qui prétend que son but est de « nous faire comprendre » le sens de la scène et qui déclare, quelques lignes plus haut, vouloir « retracer tout²¹⁸ ». Le texte présente donc ici encore un décalage entre d'un côté à la fois la gravité de l'instant et son compte-rendu qui se présente comme parfaitement lisible et de l'autre l'absence totale d'explication laissant au lecteur l'impression inconfortable d'avoir « manqué » quelque chose. Dans quelle mesure les paroles prononcées sont-elles « fatidiques » ? Pourquoi Catherine est-elle arrivée à temps ? On se posera bien sûr la question de l'infidélité de Pierre, de la jalousie de Catherine sans comprendre très précisément d'où ce sentiment a pu naître : de l'apparition soudaine de Pierre aux côtés de la grande Cogan ? Du fait qu'il n'était pas censé être encore arrivé chez Marguerite de Douxmaison ? Rien n'est

²¹⁷ CC, p. 433.

²¹⁸ CC, p. 432.

explicite et les faits demeurent troubles. Par ailleurs, Catherine dément ce sentiment de jalousie :

« Ce n'était pas la jalousie qui me faisait respirer et prendre une détermination, ce n'était pas la fureur ni la tristesse ²¹⁹ ».

Un sens vient d'être révélé à l'un des personnages qui est tout entier bouleversé par ce qu'il vient d'intégrer tandis que la teneur de cette révélation nous demeure confuse. Ces dérogations aux pratiques narratives courantes fondent le caractère elliptique du roman jouvien qui omet de préciser l'enchaînement complet des causes et des conséquences tout en affirmant, à travers la voix de la narratrice, vouloir en retracer la trame précise de façon à nous en faire comprendre *le sens*. Comme dans un roman policier, le lecteur est mis sur des pistes que l'auteur se plaît à brouiller ou à effacer. Dans l'une des scènes les plus dramatiques de *Aventure de Catherine Crachat* qui est le suicide de Fanny Felicitas, il semble que l'auteur se plaise là encore à déjouer les attentes de son lecteur puisque rien ne laisse prévoir la façon dont les événements se déroulent finalement. Au moment où, après la mort de Pierre Indemini, Fanny se décide enfin à rendre à Catherine les lettres de son amant, Catherine comprend les raisons du geste de Fanny : celle-ci attend en retour que l'actrice se donne à elle :

« Je tendis la main. Elle se jeta sur mon bras et le baisa furieusement, goulûment. Son œil allumé. Je sautai derrière le lit. J'aurais ameuté l'hôtel. Tout, tout le passé ressurgissait *et maintenant je comprenais à quoi dans sa pensée devaient servir les lettres*²²⁰ ! »

C'est en tout cas ce que le lecteur comprend malgré l'absence d'explication. L'italique souligne ici encore l'instant de la révélation : la réduplication du déterminant indéfini souligne l'intensité de l'émotion notamment à travers cette forme de bégaiement et met en

²¹⁹ CC, p.434.

²²⁰ CC, p.587.

relief le caractère exhaustif de son champ d'application ; tout s'éclaire pour le personnage, toutes les pièces s'imbriquent les unes dans les autres tandis que le lecteur croit comprendre que les lettres sont censées servir comme monnaie d'échange contre le corps de Catherine. Lorsque le même jour Catherine se demande si elle va « céder » à Fanny, nous supposons qu'il s'agit toujours du même registre amoureux, cette fois-ci présenté comme une « lutte mortelle » : un rendez-vous est pris entre les deux femmes, un duel avec mise à mort de l'un des deux protagonistes dans l'épaisseur de la forêt sombre. Là, le suspens narratif se construit autour du lieu, sinistre, auquel la nuit d'encre vient apporter sa teinte macabre. Comme dans le roman à suspense, l'héroïne y est prise d'une peur panique :

« Toute la soumission que j'avais (après le coucher du soleil) se change en peur, en crainte folle, en crispation. Les formes de terreur les plus immédiates et les plus vives se bousculent dans ma pensée. Celles qui me viennent de la nuit, des bêtes, des accidents du sol, de la faim, du froid ; celles qui me sont soufflées par Felicitas et sa haine et le désir de meurtre que nous avons eu ensemble... au début de la promenade²²¹ ».

Le lecteur découvre à ce moment précis la haine réciproque et tacite qui habite les deux femmes. Il comprend alors que la lutte mortelle n'est pas seulement métaphorique et que le désir de meurtre est réel. Il ne sait pas où ni quand ni pourquoi est née cette pulsion meurtrière, pas plus qu'il ne peut dire avec certitude que le désir tout court ne constitue pas la clé de voûte de cette randonnée mortelle : Catherine sent que la « blouse blanche obscure » de Fanny bat contre la sienne. « On se touche ». L'ambiguïté demeure, l'attente se fait de plus en plus lourde et le danger de plus en plus pressant. Là encore, au moment le plus critique, l'alternative que Catherine propose laisse le lecteur

²²¹ CC, p.590.

interrogeur :

« Me laisser tuer, l'aimer ou la tuer... Qui passera la première, qui fera le coup, qui tranchera le nœud ?²²² »

De ces trois possibilités, aucune ne sera adoptée par la narration puisqu'au dernier moment et contre toute attente, Fanny se donne la mort. Le choix dramatique qui s'impose à Fanny, comme celui qui s'impose à Catherine n'est pas l'aboutissement logique d'une crise psychologique ; il émane d'un autre plan de la réalité. dans lequel les forces vives Éros-Thanatos ont entraîné dans leur sillage la destinée des deux femmes.

²²² CC, p.590.

5- La voix du narrateur.

P.J. Jouve, à travers la voix du narrateur, malmène quelque peu son lecteur en déjouant ses attentes, en le mettant sur de fausses pistes ou en n'éclairant jamais les interrogations pourtant volontairement suscitées. Cette voix narrative multiplie les effets de brouillage en introduisant notamment une situation d'énonciation difficile à cerner par la superposition des instances focales et narratives. Dans « La Fiancée », récit à la troisième personne du singulier dans lequel le narrateur ne participe pas à l'histoire, c'est-à-dire qu'il est extradiégétique, pour utiliser la formulation de G. Genette, le lecteur est en droit de se demander quel est le statut du « je » en présence :

« Il y eut le premier coup de tonnerre. Et toutes les petites filles virent, distinctement comme je vous vois, Marie avec un pauvre drap sur ses épaules de marbre, qui se tenait, droite, au milieu de la route sur le devant de sa maison, les yeux fermés....²²³ »

Ce « je » accrédite une vision, celle de la résurrection de Marie par une référence à une instance énonciative pour le moins déconcertante: il s'agit en effet de l'évocation du narrateur face à son ou ses lecteurs et

²²³ SC, p. 843.

qu'il verrait au moment de la narration. A moins que, puisqu'il est peu probable que le narrateur puisse effectivement voir son lecteur, le degré de crédibilité de la réalité rapportée –la résurrection de Marie !...- ne soit comparable à cette hypothèse peu crédible et que, là encore, la voix ne s'amuse à dérouter le lecteur. Cet effet relève de la même dynamique que la question suivant l'évocation du fantôme dans la chambre bleue de *Paulina 1880*: le fameux « Qui peut savoir ? » qui annonce, au seuil de l'œuvre de roman, qu'aucune certitude ne viendra de l'instance énonciative, pas même lorsqu'elle se présente comme un guide rapportant avec une précision de géomètre les détails les plus infimes concernant la chambre. D'ailleurs, à la fin du roman, cette incertitude demeure cette fois dans la description de Marietta et dans l'évocation de son sourire, « un sourire sans raison et sans but qui exprimait sûrement quelque chose de profond dans son cœur²²⁴ ».

Dans *Aventure de Catherine Crachat*, le narrateur, qu'on pourrait prendre pour un narrateur omniscient au début du récit puisqu'il lit dans les pensées de Catherine, ne sait pas exactement d'où vient son train :

« Catherine Crachat était dans un train qui arrivait à Paris de je ne sais où, de Bâle ou de Marseille²²⁵ ».

Plus délicate à saisir, la parenthèse qui clôt le discours de Catherine à la fin du roman, alors que l'actrice vient de parler de sa vie sans Pierre au mystérieux personnage qui prend le relais du récit :

« - Il n'y a que mourir qui m'importe.
(Je verrai, je saurai, je le retrouverai ?)²²⁶ »

Qui prononce ces paroles ? Ou qui les pense ? S'agit-il ici, selon la

²²⁴ P, p.217.

²²⁵ CC, p. 407.

²²⁶ CC, p. 601.

terminologie de D. Cohn, d'un « monologue rapporté » auquel cas les pensées du personnages sont citées avec exactitude, ou d'un « monologue narrativisé », dans lequel les pensées du personnage sont présentées au style indirect libre²²⁷ ? Il semblerait plutôt que ce sont ici des ébauches de pensées que le narrateur attribue à l'actrice, une forme de « sous-conversation », pour reprendre l'expression de Nathalie Sarraute, qui nous informerait sur ce qui est potentiellement signifié au delà des paroles. Dans *Le Monde désert*, faisant suite au récit de Baladine interrogée par un mystérieux interlocuteur, le récit reprend, orchestré, semble-t-il, par Luc Pascal qui ne sait rien de la phase critique que Jacques et Baladine sont en train de vivre. Il semble que le discours indirect libre laisse apparaître son point de vue lorsque le texte nous livre une interjection incise dans la phrase :

« Elle avait toujours, parbleu, son splendide corps ».

Pourtant, la phrase suivante dément cette hypothèse de lecture et brouille les pistes :

« Et Luc, c'était l'homme naïf et compliqué que vous avez connu²²⁸ ».

Là encore, le lecteur ne peut décider clairement ni de la position focale ni du statut du narrateur.

Enfin, le brouillage du texte apparaît à travers certaines épanorthoses de rétractation. Dans *Paulina 1880*, les corrections de pinceau transforment un paysage de jour en paysage de nuit :

« le petit village est en lignes droites pures, il paraît merveilleusement jaune, les barques sont rangées, il est midi, non c'est le soir, les bouquets jaunes ou rouges éclatent...²²⁹ ».

²²⁷ Cohn, Dorrit, *La Transparence intérieure*, traduction française chez Seuil, Paris, collection « Poétique », 1981, p. 43.

²²⁸ MD, p. 311.

L'épanorthose nous fait assister au travail en cours d'élaboration d'un narrateur qui joue de sa baguette magique pour changer les couleurs du temps. Là encore, l'illusion référentielle n'a rien à voir avec le réalisme tel que P.J. Jouve le conçoit. Dans « La Fiancée », le choix est laissé au lecteur et l'indécision du narrateur concerne cette fois les énigmatiques sapins, fondus dans « l'espace vert, ou gris²³⁰ ».

²²⁹ P, p. 37

²³⁰ HS, p. 825.

B- La « déréalisation » du récit.

1- Récit de rêve, récit rêvé.

Ces derniers procédés d'écriture aboutissent à une indistinction entre le récit de rêve et le récit rêvé. Certaines énallages rendent le récit insolite et participent à lui donner un caractère surréel. Dans « Hécate », Catherine Crachat se retrouve avec Fanny Felicitas près de l'eau sans qu'aucune information préalable ne nous ait renseignés sur ce rendez-vous :

« Ce même jour, je me trouve avec elle près de l'eau²³¹ ».

Le présent de narration affecte la cohérence d'un récit au passé qui se met à ressembler à un récit de rêve : Catherine est projetée soudain dans un autre espace et dans un autre temps. La scène qui suit et qui aboutit au suicide de Fanny Felicitas infirmera l'idée d'un récit de rêve. Le phénomène inverse s'observe dans « Vagadu » où le récit de rêve est traité de la même façon qu'un récit d'action, selon le souhait de

²³¹ CC, p.587.

l'auteur pour lequel un état doit valoir une action. Le récit de rêve est ainsi souvent présenté comme une « aventure » arrivée à Catherine Crachat et seul le caractère irrationnel, onirique des scènes décrites nous laisse deviner qu'il s'agit d'un rêve. Par ailleurs, comme le « niveau de la réalité n'est plus le même » et que « la partie dominante d'un personnage peut désormais n'être que le reflet du besoin d'un personnage voisin²³² », il est parfois difficile de déterminer le degré de réalité de certains événements ou de certains personnages. La rencontre avec la Petite X par exemple se rapporte comme un événement vécu :

« Une enfant lui toucha le bras.

L'enfant ne cherchait pas à savoir son chemin et ne demandait pas d'argent. Elle s'accrochait. Elle ne tenait pas à être interrogée sur la raison de sa venue. Et Catherine n'éprouvait pas le besoin de le faire. Non, Catherine n'attendait pas d'explications. Elle était émue et contente : comme si quelque chose de nouveau en elle fût satisfait. La petite devait avoir sept ans. ' Je l'appellerai la Petite X...' »²³³

Il faudra au lecteur la suite du récit pour comprendre que la Petite est une projection de Catherine, la représentation de l'enfant qu'elle était.

Par ailleurs, l'omniprésence des symboles dans certains récits fonde leur caractère onirique et double la trame narrative. Dans les « Histoires sanglantes », ils auréolent les récits de la profondeur occulte liée à la « matière aimantée, mystérieuse » du sang. Les symboles freudiens y sont omniprésents comme le parapluie de Gribouille, « noir et odieux » substitut sexuel « en bois et en coton », lui qui l'aurait rêvé « pointu », avec « une épée cachée à l'intérieur » :

« Oui, le parapluie était tourné contre Ernest ; et c'est en vain qu'Ernest eût essayé de le tourner contre quelqu'un !²³⁴ ».

²³² EM, p. 1093.

²³³ CC, p. 641-642.

²³⁴ HS, p. 870.

L'histoire du parapluie pervertit le récit premier en construisant une diégèse souterraine, seconde, qui offre à la résolution suicidaire une autre motivation. Il est le motif implicite de la catastrophe tout comme le sont les trois gants « pareils et couleur de sang » dans le récit « Trois gants » ou la couleur rouge dans l'ensemble des récits. Parfois, certaines métaphores viennent confondre les éléments du réel avec leur représentation symbolique. Ce qui pourrait être compris comme une image prend alors corps dans une dimension nouvelle. Dans « Vagadu », la plongée de Catherine au cœur de son inconscient est décrite comme une action effective :

Catherine « aperçut une longue corde. Elle la saisit fortement. Alors elle sentit qu'elle était dans le vide. Elle se laissa glisser et plongea²³⁵ ».

Les images issues de l'inconscient prennent le pas sur le réel, si bien que les réminiscences, les obsessions ou les phantasmes deviennent la matière principale de la trame narrative. Dans « La Fiancée », c'est la confusion entre le fantasme et la réalité qui aboutit au meurtre de Marie. Joseph le soldat voit, à l'intérieur de la maison de Marie dont il ne reconnaît pas la configuration, le Tambour-Major, son rival, ivre, dormir près de Marie « dont le fond était frisé²³⁶ ». L'infidélité de la jeune femme, suggérée tout au long du récit, est finalement remise en question et le texte nous laisse deviner que Joseph l'a rêvée. Par ailleurs, l'atmosphère de culpabilité universelle engendre la représentation d'un univers aux dimensions extrapolées. Dans le village, « toutes les choses étaient grandes et très colorées²³⁷ ». Les arbres que perçoit Joseph sont « très élevés », Marie, elle-même, est

²³⁵ V, p. 622.

²³⁶ HS, p. 833.

²³⁷ HS, p. 825.

« très grande, majestueuse²³⁸ » et le Tambour-Major « plus grand que nature²³⁹ ».

Ces procédés visent à rendre compte de ce « nouveau réel plus profond et plus mystérieux que celui dans lequel » les anciens cadres véristes du naturalisme et du récit post-balzacien prétendaient nous faire vivre. Il écrit dans ses *Commentaires* :

« Le moment me semble venu de faire quelques remarques sur le réel dans le roman. J'aimerais dégager pourquoi il importe que le roman brise ses anciens cadres véristes. Le monde en a par-dessus les épaules du naturalisme, du vérisme, du populisme, de toute cette monotone réalité et de ses mœurs et de ces voyages. Le monde voudrait avancer d'un pas dans la connaissance de soi-même (...)

Pour en revenir au roman, celui-ci doit apporter aujourd'hui un nouveau réel plus profond et plus mystérieux que celui dans lequel on prétend que nous vivions²⁴⁰ ».

Paradoxalement, non seulement le récit y gagne en intérêt romanesque, mais également en crédibilité. De ce monde confus « tout aussi vrai que le monde lucide », notre auteur se propose d'assimiler « toute la vie possible²⁴¹ », c'est-à-dire aussi sa complexité et son mode opératoire qui est celui de l'image et du symbole. Chez P.J. Jouve, « le processus originel de la forme change du tout au tout en passant par les canaux de la représentation consciente »²⁴². Aussi l'auteur multiplie-t-il les verbes à caractère heuristique : « je comprends tout », clame Catherine. Car la vérité ne doit pas être *comprise* au sens intellectuel, rationnel du terme ; elle doit être révélée.

Le rêve éveillé devient aussi *réel* que la réalité du monde perçu puisque, comme le message visuel, il est le fruit d'une projection

²³⁸ HS, p. 826.

²³⁹ HS, p. 830.

²⁴⁰ *Commentaires*, À la Baconnière, Neuchâtel, 1950, p. 59

²⁴¹ EM, p.1092.

²⁴² EM, p. 1124.

mentale. Le temps de la conscience relie le rythme du cosmos à celui la pulsation du corps et accompagne la constante interchangeabilité entre rêve et réalité. Le regard que nous portons sur le monde extérieur et sur les autres ne vient pas, nous dit M.Merleau-Ponty de leur apparence mais de notre être :

« Quelle que soit l'opinion commune, ce n'est pas dans leur corps, ni nulle part que je vois les autres. Ce n'est pas d'un point de l'espace que part le regard de l'autre. L'autre naît de mon côté, par une sorte de bouture ou de dédoublement, comme le premier autre, dit la Genèse, a été fait d'un morceau du corps d'Adam²⁴³ ».

Ainsi P.J. Jouve a-t-il fait de chacun des personnages de « Vagadu » la projection du désir de l'autre. Il écrit :

« Cependant il est inutile de dissimuler le caractère insolite de beaucoup de choses, attendu que le niveau de réalité n'est plus le même, n'est pas celui que vous attendiez. La partie dominante d'un personnage peut désormais n'être que le reflet du besoin d'un personnage voisin. Tout est véridique mais rien n'est solide²⁴⁴ ».

D'où la série de doubles de Catherine dans les personnages de la petite fille X ou de Noémie mais aussi la série de personnages dont on ignore s'ils ont été rêvés ou s'ils sont effectivement apparus à Catherine. Ce qui est fantasmé se révèle aussi probant que le vécu qui parfois prend les traits de l'irréalité. Le récit, dans cette optique, se garde bien de les démêler et la gestion très « élastique » de la donnée temporelle fait d'un récit comme « Vagadu » un récit surréel.

Cette représentation du réel correspond à une impression ressentie par l'auteur face à la « réalité » du monde. La réalité peut prendre l'apparence du faux et sembler irréalité. Dans « Vagadu », la

²⁴³ Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, op. cit., p. 85.

²⁴⁴ EM, p.1093.

réalité du bal auquel assiste Catherine s'estompe progressivement pour prendre les traits d'une vision fantasmagorique :

« La lumière était très fautive et ce que l'on voyait dessous, baroque et sinistre (...). Tout ceci n'était pas réel. Les femmes en peau avaient indéniablement l'accent du cauchemar, dans leur couleur safranée et leur mouvement ralenti. (...) Tout cela mal fait, mal réel²⁴⁵ ».

On pourra être sensible à cette expression de « mal réel », révélateur de cette aptitude à voir le caractère irréel de la réalité elle-même. Dans le récit « Dans les Années profondes », Léonide ressent les jours comme « faux » et la tranquillité du château lui paraît comme « inhumaine, presque irréelle ». P.J. Jouve reproduit là une impression qu'il a lui-même ressentie puisque Pierre Bauchau confie avoir lui-même entendu l'auteur s'exclamer face au paysage qui l'entourait : « C'est machiné tout ça, comme un théâtre » ou en arrivant au sommet du col de la Bernina, montrant de la main les montagnes : « Quelle invention²⁴⁶ ! ». Les événements et les paysages « déréalisés » visent donc à rendre compte d'une modalité de perception de l'univers qui n'est ni purement abstraite, ni vraiment concrète. Aussi la surréalité n'est-elle pas une fin pour P.J. Jouve, mais le moyen d'accéder au plus vrai. Il s'agit, par un procédé alchimique récessif d'accéder à une vérité par le faux. Il explique l'intensité de ses personnages comme nécessaire à la projection de ses « thèmes » ou de ses « problèmes », et définit le but de cette projection « qui mélangeait inextricablement (...) le souvenir et la fiction, sous un jour un peu faussé pour atteindre au *plus vrai*²⁴⁷ ». La vérité de P.J. Jouve se trouve donc de préférence là où il semble le plus éloigné de la réalité des choses, de la réalité « effective » au sens qu'un réalisme vériste donne à ce terme. Sa surréalité est *objective*

²⁴⁵ CC, p.683.

²⁴⁶ Pierre Jean Jouve 3 : *Jouve et ses curiosités esthétiques*, textes réunis par Christiane Blot-Labarrère, Paris, *La Revue des Lettres modernes*, Minard, 1988, p. 197.

²⁴⁷ EM, p. 1085.

parce qu'elle n'est pas le reflet d'une existence donnée mais qu'elle est une manière de rendre compte d'un rapport au monde.

2-Surréalisme et surréalité.

Cette conception du réel nous amène à nous interroger sur les rapports entre P.J. Jouve et les Surréalistes et à nous demander pourquoi on ne pourrait pas classer notre romancier-poète dans la même catégorie littéraire qu'un André Breton ou qu'un Louis Aragon ? Certaines notations atmosphériques comme celles d'un ciel « encore verdâtre » ou « épais comme une liqueur bleue », les récits de rêve de « Vagadu », ou ceux, insolites, des « Histoires sanglantes » révèlent une façon de concevoir le réel que ne renieraient pas les adeptes de cadavres exquis. De fait, la contamination du réel par le rêve et par l'insolite participe d'une volonté commune de saisir la surréalité contenue dans la réalité. A. Breton écrit dans *Le Surréalisme et la Peinture* :

« Tout ce que j'aime, tout ce que je pense et ressens, m'incline à une philosophie particulière de l'immanence d'après laquelle la surréalité serait contenue dans la réalité et ne lui serait ni supérieure ni extérieure²⁴⁸ ».

²⁴⁸ Breton, André, *Œuvres complètes*, IV, collection « La Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2008, p. 404.

On connaît l'aversion de P.J Jouve pour les productions des amis d'André Breton, dont il n'accepte « ni l'emploi du mécanisme de l'automatisme verbal pour lui-même, ni la fabrication de fantômes plus drolatiques que réels, ni l'exploitation publicitaire de l'inconscient²⁴⁹ ». Sans doute, comme le suppose Daniel Lewers, P.J. Jouve a-t-il été déçu, en lisant le premier *Manifeste du surréalisme* en 1924, d'avoir été devancé par André Breton et ses acolytes dans la démarche qui consiste à exploiter artistiquement les images de l'inconscient. Il affirme pourtant dans son « journal sans date » que son avant-propos de *Sueur de Sang* est, selon lui, « le premier texte (...) qui ait revendiqué la puissance d'écrire en poésie à partir des valeurs inconscientes²⁵⁰ ». Pour les deux hommes, l'exploitation des images de l'inconscient est révélatrice de cette dimension tierce du réel en même temps que créatrice de beauté, « convulsive » pour A. Breton, « énorme beauté dramatique » pour P.J. Jouve. Les Surréalistes, tout comme notre auteur, sont fascinés par le rêve. Dans les nombreux récits de rêves publiés dans « Littérature » ou dans « La Révolution surréaliste », les poètes racontent le contenu manifeste de leurs songes sans jamais, - disent-ils-, apporter de note interprétative. On pourrait se demander pourquoi un texte comme « Vagadu », qui contient des récits de rêves et qui présente un inextricable enchevêtrement du rêve et de la réalité, ne pourrait pas être revendiqué par la littérature surréaliste. Mais la conjonction de l'écriture et de l'inconscient aboutit chez les Surréalistes à une œuvre qui se veut brute, exempte, en tout cas dans la démarche avouée, de tout travail conscient. Le récit de rêve a pour fonction de retranscrire la trame onirique sans souci de cohérence opérée par la dictature de la pensée consciente et rationnelle. La démarche aurait ainsi pour résultat un texte qui confine à la psychiatrie par son souci d'objectivité, même s'il est clair que les récits des surréalistes diffèrent de ceux, brefs et incisifs de S. Freud, par les émanations de subjectivité qu'ils laissent apparaître malgré eux. À cet

²⁴⁹ EM, p. 1078.

²⁵⁰ EM, p. 1076-1077.

égard, des récits comme *Nadja* ou *Le Paysan de Paris* ne sont pas totalement soumis à l'aléatoire. Rappelons cependant la définition canonique du Surréalisme telle qu'elle est énoncée par A. Breton en 1924 :

« Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale²⁵¹ ».

Voilà sans doute l'un des éléments fondamentaux qui opposent un auteur comme P.J. Jouve, entièrement habité par la notion de construction, au clan des Surréalistes. Face à la matière « vraiment informe » que constitue l'inconscient, deux postures sont visibles : soit, l'informe est domestiqué par la forme, soit il est livré à la puissance de l'aléatoire. Pour P.J. Jouve, tous les mouvements d'« art moderne » sont dominés par la recherche de la forme :

« L'inconscient, cet anonyme (...) est matière prodigieusement énorme, insaisissable, incertaine, impersonnelle, indifférente au temps, vraiment informe. Comment pourrait-on associer l'idée de forme à cette réalité ? Cependant cette réalité est la grande génératrice de formes. Et comment la matière inconsciente, mieux approchée par nous, ajouterait-elle du nouveau à l'arsenal des formes ?²⁵² »

La réponse qu'il apporte lui-même à sa question entre fondamentalement en opposition avec la position d'André Breton puisque pour lui, la forme nouvelle, qui intègre les images de l'inconscient et notamment la mort et l'éros est « plus que nécessaire », l'artiste étant celui qui « met sa mort en valeur » :

²⁵¹ Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Folio, 1985, p. 36.

²⁵² EM, p. 1123.

« Tout automatisme doit être banni, (le hasard, disait Mallarmé) d'autant plus que la vie inconsciente le produit avec facilité²⁵³ ».

Le matériau inconscient est un matériau brut, une matière première ductile, malléable, qui se compose et se travaille à un niveau qui n'a rien à voir avec la spontanéité puisque seule la forme est apte à véhiculer les émotions. Pour l'auteur, la substance onirique, qui doit « rendre un sens nouveau », est l'occasion d'un « nouveau roman ²⁵⁴ ». « L'idée centrale » de *Sueur de Sang*, comme il l'explique dans *En Miroir*, « était de faire se rejoindre et communiquer l'affectivité primaire et la démarche la plus élevée de la conscience,...²⁵⁵ ». Dans « Vagadu », dont l'auteur parle comme d'un « système de rêves », les représentations successives de Catherine évoluent selon un itinéraire précis et chacun de ses relais symboliques marque une étape vers sa libération. L'auteur s'en explique :

« Ces rêves de Catherine sont appareillés entre eux. Ils ressemblent à une tribu, à une famille. À peine séparés par des actions de la veille qui portent encore leur reflet, ils ont un sens multiple, en eux mêmes, dans leur rapport, et par leur continuité ; sens qu'il s'agit de déchiffrer afin d'agir sur Catherine. L'explication de tout ou partie du sens provoque des remous, des explosions, et une modification de la matière²⁵⁶ ».

Lorsqu'il s'est lancé dans la construction de « Vagadu », P.J. Jouve est parti d'une idée : « illustrer la lutte de l'être, son effort au sein de sa propre obscurité²⁵⁷ ». La place des rêves a donc été savamment orchestrée en fonction du sens de chacun d'eux, de leur corrélation et de l'itinéraire qu'ils dessinent pour aboutir à la libération finale du sujet. Certes, leur logique doit apparaître « obscure » pour le lecteur,

²⁵³ EM, p. 1124-1125.

²⁵⁴ EM, p. 1077.

²⁵⁵ EM, p. 1077.

²⁵⁶ EM, p. 1147.

²⁵⁷ EM, p.1147.

comme pour Catherine, mais elle est aussi « impérieuse » et se déchiffre d'après l'auteur selon un double aspect : le dynamisme et la structure de ces rêves²⁵⁸. P.J. Jouve donne au caractère chaotique du surgissement des images de l'inconscient une structure illustrant leur nature, étrangère à l'aléatoire : « l'inspiration est une organisation²⁵⁹ », écrit-il encore. Et l'émotion ne peut naître que de la forme car « la beauté de la forme, la beauté ajoutée à la forme ou au rapport des formes, donne à l'amour une solennité de durée, de durée infinie, d'éternité²⁶⁰ ».

Pourtant, à l'origine de ces deux postures si différentes selon que l'on a choisi de domestiquer l'aléatoire ou de s'y soumettre, une même conception du hasard et du sens semble réunir André Breton et P.J. Jouve. Pour André Breton, le hasard n'est pas contingent et absurde, il est nécessaire. Il se joue dans les phénomènes de coïncidence et de synchronisation et apparaît comme la rencontre d'une causalité extérieure et d'une finalité intérieure. Le penseur du Surréalisme accorde une importance toute particulière à ce qu'il nomme les « pétrifiantes coïncidences » dans *Nadja*, et qui prendront le nom de « hasard objectif » dans *Les Vases communicants* (1932) et surtout dans *L'Amour fou* (1937), où l'auteur le définit comme une « forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain ». Il écrit :

« La causalité ne peut être comprise qu'en liaison avec la catégorie du hasard objectif, forme de manifestation de la *nécessité*²⁶¹ ».

Rappelons que *L'Amour fou* relate la rencontre fatale entre A. Breton et une jeune inconnue avec laquelle l'auteur entreprend une longue promenade nocturne dans les petites rues des Halles de Paris. Or,

²⁵⁸ EM, p.1147.

²⁵⁹ EM, p. 1080.

²⁶⁰ EM, p. 1124.

²⁶¹ Breton, André, *Limites non-frontières du surréalisme*, « La Clé des champs », Paris, J-J. Pauvert, 1953, p. 18.

l'auteur-narrateur prend conscience que les circonstances mêmes de la rencontre sont inscrites dans le poème automatique « Tournesol », écrit le 26 août 1923. Pour A. Breton, c'est le désir qui amène la contingence et la nécessité à se faire écho dans le but de satisfaire les pulsions les plus inconscientes. L'écriture agit dans ce cadre comme un révélateur dans la mesure où elle sert à la mise à jour des signes cachés. Elle est ici oraculaire. Or, nous l'avons vu, l'univers romanesque de P.J. Jouve est habité par des signes, des présages et des chiffres qu'il incombe aux êtres de déchiffrer. Le réel distille des signaux qui s'imposent pour l'auteur aussi comme des émanations du désir et des affects qui transfigurent le hasard. On rappellera surtout que la clé de voûte de toute la littérature jouvienne s'est construite sur ce qui pourrait s'appeler en langage surréaliste un « hasard objectif ». En 1909, le jeune Pierre Jean Jouve rencontre Lisbé, une jeune fille accompagnée de sa mère, près du boulevard Raspail où il séjournait à l'hôtel. Cette rencontre donnera lieu à une passion réciproque et sera la matière première du premier roman de l'auteur, *La Rencontre dans le Carrefour*, publié en 1911 et renié par la suite. Des jeux anodins « pourtant graves peut-être²⁶² » amènent la mère de la jeune fille à lui faire quitter Paris pour rejoindre sa province. Plus de vingt ans plus tard, le poète rencontre à nouveau Lisbé au même endroit : le temps semble s'être arrêté pour la jeune femme qui retrouve le poète avec émotion. L'auteur lui-même confesse : « Je n'ai point connu de vertige comparable²⁶³ ». Dans leurs échanges secrets, d'abord épistolaires, « éclat(e) aussitôt le mystère²⁶⁴ ». Par ailleurs, Lisbé découvre, horrifiée, qu'elle est enceinte pour la première fois après quinze ans de mariage. L'auteur, quant à lui, découvre l'Engadine cet été-là, et commence à imaginer une « Hélène » dans ce paysage. Il revoit Lisbé avec laquelle « l'accomplissement amoureux se fit à l'impromptu » après la naissance de l'enfant mort et malgré la résistance de l'auteur.

²⁶² EM, p. 1097.

²⁶³ EM, p.1098.

²⁶⁴ *ibid.*

Puis Lisbé tombe malade tandis que P.J. Jouve de son côté revient en Engadine et écrit « Dans les Années profondes » d'un trait, avec, en pensée, Lisbé pour « la charge d'Hélène ». Deux ans plus tard, l'auteur lui envoie son récit ainsi que les poèmes « Hélène », lui montrant Hélène morte. Peu de temps après, Lisbé meurt d'un cancer, achevant la lente maturation poétique qui aboutira au mythe d'Hélène²⁶⁵. P.J. Jouve nourrira une forme de culpabilité –inspiratrice- face au drame de Lisbé en même temps qu'il le verra comme le fondement de son engagement poétique. La troublante coïncidence entre écriture et vie réelle avait abouti à faire renaître Hélène sous forme poétique. L'auteur nous explique dans *En Miroir* les liens profonds qui unissent le hasard, la volonté et l'écriture :

« La logique ne découvre aucune explication valable; mais de même qu'elle ne peut construire aucun rapport de temps et de mouvements pour rendre compte du phénomène, elle ne peut repousser le phénomène, à cause de son importance, dans le pur absurde. Le 'hasard' est ici machiné avec une absolue précision par un appel lancé, qui est enregistré, un appel comportant l'estimation de toute la manœuvre nécessaire.

J'admets que j'aie fait surgir Lisbé au moment où l'œuvre avait besoin d'elle. Notre volonté souterraine n'a ni présent ni avenir ni passé et rien ne la distrait dans le bloc de sa permanence²⁶⁶ ».

L'auteur admet ainsi qu'il avait le mythe d'Hélène en lui-même et que tous les événements se sont constitués en fonction de ce mythe pour aboutir à la figure d'Hélène en matière céleste. Cette vision du hasard induit donc, comme pour A. Breton, la reconnaissance d'une coïncidence entre une causalité extérieure et une finalité intérieure. Mais elle induit aussi pour l'auteur la reconnaissance d'une dimension

²⁶⁵ On notera au passage que dans *Nadja*, « Hélène » est également un prénom pour désigner Nadja qui dit : « Hélène, c'est moi ».

²⁶⁶ EM, p. 1101.

spirituelle dans la représentation du réel. Voilà sans aucun doute un second point de divergence entre les surréalistes et notre auteur. P.J. Jouve revendique cette dimension « verticale » qu'André Breton rejette formellement, lui qui a refusé pour leur mouvement le nom de « supernaturalisme » employé avec bonheur par Gérard de Nerval dans la dédicace des *Filles du Feu*, sous prétexte d'une trop grande connotation spirituelle. Le chef de file des Surréalistes écrit dans « Qu'est-ce que le surréalisme ? » à propos du mot « surréel » :

« Une certaine ambiguïté immédiate contenue dans ce mot peut en effet conduire à penser qu'il désigne je ne sais quelle attitude transcendantale, alors qu'au contraire il exprime –et d'emblée a exprimé pour nous- une volonté d'approfondissement du réel (. ..) »²⁶⁷

L'état d'écoute, de passivité, de réceptivité conduisant le poète surréaliste à l'écriture automatique a été lui-même comparé par André Breton à un état de grâce, mais à une grâce qu'il a persisté à opposer dans la préface à une réédition du premier *Manifeste du surréalisme* à la grâce divine. Ce refus de toute « attitude transcendantale » distingue fondamentalement les Surréalistes d'un P.J. Jouve, dont la quête littéraire et poétique a pour mission d'aboutir à la transformation de l'éros « en Verbe –en amour divin²⁶⁸ ». Sans doute pourrait-on reprendre ici au compte de notre auteur la distinction établie par René Daumal :

« (...) l'automatisme surréaliste fournit la matière du Chaos : il y faut, pour ne pas se laisser étouffer sous cette boueuse gangue (elle pénètre par les oreilles, elle se teinte de rouge et s'en va et tourne et revient et

²⁶⁷ Ibid. , p. 230-231.

²⁶⁸ EM, p. 1139.

tourne encore comme une coccinelle malade), il y faut le Verbe, (ou : volonté divine ou inconsciente, inspiration, révélation, etc.)²⁶⁹ ».

Le dernier point qui nous intéressera ici concerne la perception de la contradiction. Les surréalistes revendiquent leur aptitude à ne plus percevoir les antinomies comme contradictoires mais à les confondre selon un processus oxymorique. Les contraires se nourrissent l'un l'autre pour former une réalité nouvelle. A. Breton écrit :

« Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement²⁷⁰ ».

Cette idée puise ses racines notamment dans l'intérêt particulier porté à la contradiction que ni P.J. Jouve ni les Surréalistes ne sont les seuls à manifester dans le contexte des années 1920. Il semble en effet qu'un socle affectif commun engage les poètes de l'après-guerre vers une même mystique de la négativité. En 1926, René Daumal expose les motivations de l'aptitude particulière des groupes modernes au refus, relevant d'une saturation :

« (...) la raison humaine est près d'avoir donné tout ce qu'elle peut : d'où crises de nihilisme, de mysticisme- qui aujourd'hui, ne se manifestent guère qu'en l'élite ; aussi le nihilisme prend-il une forme littéraire ; tel le dadaïsme ; le mysticisme, une forme individualiste, séparé de la religion, qui, se combinant au courant nihiliste, donne par exemple le courant surréaliste²⁷¹ ».

²⁶⁹ Daumal, René, Lettre à M. Henry, 8 juin 1926, *Correspondances* tome I, p.116-117.

²⁷⁰ Breton, André, *Qu'est-ce que le Surréalisme ?* 1934 in *Œuvres complètes*, tome II, La Pléiade, Gallimard, 1992.

²⁷¹ Daumal, René, Lettre à Henry du 23 août 1926, *Correspondances*, tome I, p.130.

Comme le souligne Anne-Marie Havard, « en se faisant les chantres du négatif, les avant-gardes des années 1920 n'étaient pas novatrices. Au tournant du XIX^{ème} siècle, le motif du refus, qui coïncide avec la fin de l'Europe, est en effet devenu le fond de la démarche ontologique de la pensée, au point que la posture négative, loin d'être nouvelle dans le paysage de l'après-guerre, est la plus fréquemment adoptée. La mort de Dieu a amorcé pour le poète une perte de repères sans précédent. Cette désorientation, qui l'a abandonné au Néant, au Hasard et à l'Absence, fait de l'Idéal et du Rêve non plus des refuges positifs, mais les formes hantées d'un appel sans espoir et la désignation en creux d'un refus adressé à la seule matérialité du monde²⁷² ».

Comme elle l'écrit encore, « le Non devient le fondement même du poétique, de manière tout à fait délibérée²⁷³ ». Or, cet esprit négateur va aboutir à une nouvelle façon d'envisager la contradiction, qui devient l'élément fondamentalement dynamique à partir duquel la puissance du renversement peut avoir lieu. Tristan Tzara, dans son « Manifeste Dada », proclame que les vrais Dadas sont contre Dada. Paul Valéry dans sa *Petite Lettre sur les mythes* développe un concept d'engendrement perpétuel du faux par le vrai et du vrai par le faux. Les antinomies se renversent en permanence pour engager le mouvement sans fin d'une dialectique. L'esprit de contradiction aboutit à la fin de la contradiction, les contraires étant interchangeables. On ne pourra s'empêcher de penser ici à la phrase du « journal sans date » :

« Univers : l'extérieur comme l'intérieur, la pensée comme la rêverie et tout l'instinct, hier et demain, ce qui est défini et ce qui ne saurait être défini²⁷⁴ ».

²⁷² Havard, Anne-Marie, *Le Grand Jeu de Roger-Gilbert-Lecomte, une expérience poétique singulière de l'entre-deux-guerres*, thèse en deux volumes, Université Paris-Diderot, p. 86.

²⁷³ *Ibid.*, p. 87.

²⁷⁴ EM, p. 1055-1056.

On retrouve chez A. Breton cette volonté d' « approfondir le réel », de rendre compte de l'univers dans son intégralité, c'est-à-dire comme point de convergence entre le rêve et le réel, comme entre le passé et le présent, sans distinction ni hiérarchie.

3- Le personnage-symbole.

L'auteur le précise dans son « journal sans date » : chacun des personnages du cycle jouvien a été construit à partir de données existantes. Celui de Paulina fut inspiré par certains éléments de la chronique familiale de sa femme, Blanche Reverchon, et notamment par la vie de l'une de ses grand'tantes. Jacques de Todi a eu pour modèle un certain Jacques Lenoir, fils de pasteur rencontré dans la cité genevoise pendant la guerre. Les pérégrinations psychanalytiques de Catherine Crachat se sont nourries de celles d'une patiente de Blanche, auxquelles notre auteur a eu accès à travers les pages d'un document qui en retraçait les étapes principales. Quant à la figure d'Hélène, elle s'est nourrie à la triple source de Lisbé, de Suzanne et de la belle Capitaine H. , trois femmes qui ont nourri l'imaginaire du poète. D'ailleurs, chacun de ses personnages exploite, à des degrés divers, une facette de notre auteur. P.J. Jouve a donc puisé dans le réel la substance de sa matière romanesque puisque les personnages furent d'abord des êtres de chair et de sang. Pourtant, il apparaît que le « filtre » jouvien vide cette matière de sa « substance réelle » et qu'aussi nourris de réalité qu'ils puissent être, les personnages subissent une forme de « déréalisation » qui nous empêche de les imaginer dans la contingence

du réel. Dans son « journal sans date », l'auteur se félicite du reproche que lui a un jour adressé un critique qui pensait que le personnage de Catherine Crachat n'était pas « probant » :

« Le personnage vu par le poète est souvent construit sur le paradoxe, pour plus d'intensité. Il est créé pour le rôle de type extrême, et c'est son apparente fausseté qui est féconde²⁷⁵ ».

Tous les personnages du cycle romanesque de Paulina à Hélène irradient une lueur mystérieuse, trouble, qui émane des tréfonds de leur intériorité. Dès l'enfance, ils sont différents des autres. Paulina donne « des témoignages d'une intelligence à la fois très instantanée et pleine de reculs, de mystères volontairement entretenus²⁷⁶ ». Puis, en grandissant, elle croît en « esprit souterrain ». L'univers du petit Jacques de Todi est un univers fantasmatique et son « état chronique de rêverie » lui fait hanter le réel de châteaux enchantés et de figures fantomatiques. Ce trouble apparaît dans leur regard qui a toujours une densité particulière, comme celui de Paulina, venu « de profondeurs extrêmement noires, mais limpides²⁷⁷ ». Ses yeux, un peu troubles, sont d'un reflet « nocturne ». Lorsque cet « état de mystère » est ébranlé par une émotion trop forte, comme lors de la confrontation entre Jacques, le père du jeune Charles Stoebli et le gendarme, le regard est « comme annulé » : « l'iris a la même couleur que le blanc²⁷⁸ ». Les êtres sont aimantés par cette source inconnue dont ils veulent conserver l'intensité magnétique comme Léonide dont le désir pour Hélène se nourrit de ce qu'il ne sait pas :

« Je ne me perdais pas à vouloir percer ces choses furtives ; cela m'eût conduit tout droit dans mon inexpérience à de secrets abîmes, que je

²⁷⁵ EM, p.1088.

²⁷⁶ P, p.15

²⁷⁷ P, p.30.

²⁷⁸ MD, p.280.

voulais toucher sans les connaître ; et cela m'eût apporté 'sa vie' dont je ne voulais rien savoir. J'aimais mieux nos mystères. Nos mystères étaient instantanés²⁷⁹ ».

La « vérité » du personnage jouvien n'est donc pas à chercher du côté de sa proximité avec le réel, mais du côté de son pouvoir d'irradiation. Pour cela, le paradoxe, en le tirant vers des pôles diamétralement opposés, l'expose aux turbulences de la scission et de la déchirure. Plongé dans un courant de forces contradictoires, il acquiert une dynamique et une intensité particulières. Il a tendance à privilégier la condensation et la densité des élans et des états pour devenir « un support de paroxysmes », comme le dit P.J. Jouve à propos du personnage de Catherine Crachat. Au-delà des traits d'Aurélia que nul ne perçoit, de la « transparente substance » de la Diotima de Hölderlin, il s'agit de ressentir combien chacun de ces personnages est « prenant²⁸⁰ ». L'intelligibilité du personnage jouvien implique donc que l'on renonce à « psychologiser » le surgissement de ses images, à les faire dériver de circonstances biographiques ou des relations du sujet au seul monde physiquement repérable. Leur pouvoir de fascination repose sur l'exacerbation de leurs caractères spécifiques, de leur violence, de la mort qu'ils contiennent. Ainsi la définition que l'auteur donne de Catherine Crachat s'applique-t-elle aisément à tous ses personnages :

« Ce personnage ne dépend pas d'une définition réaliste, mais d'une autre définition raccourcie et violente – assez expérimentée et éprouvée toutefois pour enfermer aussi les conditions ordinaires d'existence²⁸¹ ».

Paradoxalement, c'est justement cette absence de « réalisme » au sens traditionnel du terme qui inspire le poète romancier et qui

²⁷⁹ DLAP, p.974.

²⁸⁰ Adjectif utilisé par l'auteur dans *En Miroir*, p. 1089.

²⁸¹ EM, p.1089.

donne sa vérité au personnage. Ce dernier est, comme l'écrit l'auteur à propos de Jacques de Todi, une « projection » mêlant le souvenir et la fiction « sous un jour un peu faussé pour atteindre au plus vrai²⁸² ». L'auteur définit cette tendance comme caractéristique du romancier poète :

« La tendance du poète est de faire le personnage unique, le personnage symbole²⁸³ ».

Les fragments descriptifs nous donnant accès à l'aspect extérieur des personnages sont souvent impressifs, abstraits, et nous empêchent de les voir avec précision : « Jacques est noir », il est « mal accordé » et sa moustache pâle cache imparfaitement « une faiblesse de la bouche ». Son enfant est « bleu et blond ». Cette symbolisation atteint parfois même un degré tel qu'elle en devient abstraction : « Face Baladine », le visage sans traits de Paulina, Hélène à la fin du cycle romanesque ne sont même plus incarnés et ne sont plus là que pour *signifier*. D'ailleurs, tous les êtres subissent des métamorphoses liées aux déplacements des élans paroxystiques qui les habitent, qu'ils soient lisibles à l'intérieur de l'œuvre elle-même ou d'une œuvre à l'autre. Paulina, amante culpabilisée, devient une paysanne au lointain sourire dans *Paulina 1880* mais elle est aussi une figure sans trait dans *Le Monde désert*. Luc Pascal, écrivain à la moustache sévère devient le Mongol de Catherine Crachat. Comme le personnage mythique, il est entièrement *tendu vers* et n'est jamais représenté autrement que dans les instants fondateurs qui le définissent. Aucun événement de la vie de Paulina ou d'Hélène n'est étranger à sa destinée tragique dans la mesure où leur finalité prime sur leurs actions ou leurs motivations. On pourrait parler d'une forme d'instrumentalisation de l'être qui, dépersonnalisé, n'est plus qu'un terrain sur lequel des forces qui le dépassent concentrent leur attention.

²⁸² EM, p. 1086.

²⁸³ EM, p. 1089.

Surtout, les noms qu'ils portent les assignent à une symbolique onomastique en faisant d'eux des « personnages-symboles ». On sait que P.J. Jouve choisissait avec beaucoup de minutie le nom propre de ses personnages et chacun d'eux se prête à des interprétations variées. Ainsi l'étrange nom de Catherine Crachat est-il programmatique de cette tension contradictoire entre la sainteté et la souillure. « La belle Catherine était d'emblée un paradoxe », précise l'auteur. Le prénom « Catherine » signifie étymologiquement « celle qui est pure ». Il est associé au mot « crachat » qui évoque la souillure, l'infamie de la sécrétion buccale qui, au même titre que le sperme et le sang, alimente l'imaginaire jouvien. L'auteur s'en explique :

« (...) le patronyme *Crachat* représentait la manière de son esprit si propre à saisir ce qu'il peut y avoir de vertueux dans l'humiliation naturelle²⁸⁴ ».

Ce « nom de saignement et de douleur » que Catherine transporte avec elle comme on porte sa croix contient toute la dualité de l'être: à la fois la honte, l'humiliation et la rédemption dans le même mouvement, par le mot « rachat » qu'il contient. Catherine Crachat incarne cette dualité : elle est à la fois sainte par son prénom qui l'identifie, comme nous l'avons dit, à sainte Catherine de Sienne, figure emblématique de la littérature jouvienne, mais elle est aussi, comme le souligne Pierre Indémini, d'essence démoniaque :

« Belle comme tu es, tu contiens un démon d'une espèce particulière. Depuis la naissance. J'aime ton démon. C'est un démon de débauche, de douleur et de chasteté. (...) »

Ce n'est pas assez, ô Catherine. En toi au milieu est l'étincelle d'une autre lumière. L'étincelle du feu contraire²⁸⁵ ».

²⁸⁴ EM, p. 1090.

²⁸⁵ H, p. 547.

Catherine le dit d'ailleurs elle-même dans le chapitre liminaire de « Hécate » intitulé « ce que je suis » :

« (...) quand on est professionnellement belle, quand on a un nom qui inspire le dégoût et qui fait contraste avec vous-même qui inspirez autre chose, quand on est actrice de cinéma et bonne à presque rien- on est Catherine Crachat²⁸⁶ ».

Dès les premières pages du roman, elle apparaît comme celle pour qui « souffrir et remuer la souffrance en soi et dans les autres » a de la vertu « car n'est-ce pas par ce mauvais chemin que l'on va vers une purification²⁸⁷ ? ». L'humiliation du « crachat » prend sa source dans une culpabilité originelle liée à la scène obscure et capitale que le cheminement de « Vagadu » s'efforcera de mettre à jour. La souillure est surdéterminée par l'emploi du sobriquet « K.K. » que certaines de ses partenaires de cinéma utilisent pour la dénigrer. Les liens inextricables tissés entre le sentiment de la faute et la rédemption dévoilent par avance le combat que le personnage s'apprête à mener.

Le nom de Jacques de Todi, lui aussi, d'une certaine manière, évoque la déchéance. Wanda Rupolo remarque l'homophonie de ce nom avec le mot « taudis », au sens de « misère morale », « lieu déserté par la tendresse familiale²⁸⁸ ». Mais surtout, ce nom place le personnage sous le sceau de la fatalité par la proximité du mot « Tod » qui signifie « mort » en allemand – et donc dans une partie de la Suisse, où se passe le roman. Le personnage est inspiré de Jacques Lenoir, homosexuel que Jouve a rencontré en Suisse, « extrêmement digne de vivre et d'être aimé » et dont les initiales apparaissent dans la dédicace, qui a succombé « sous le poids de sa constitution érotique invertie²⁸⁹ ». Mais

²⁸⁶ H, p. 410.

²⁸⁷ H, p. 408.

²⁸⁸ Rupolo, Wanda, *op. cit.*, p. 17.

²⁸⁹ EM, p. 1087.

ce prénom est aussi celui d'un martyr, et là encore, le nom génère un contraste entre le prénom et le nom, et annonce les tensions contradictoires régissant le personnage.

Certains critiques ont remarqué la proximité entre l'insolite final du nom de Pierre Indemini et la désinence de passif en latin. Par ailleurs, la première syllabe de son patronyme s'apparente à un préfixe privatif. Le « faible Indemini » est un personnage d'arrière-plan. Catherine le quitte dans la première partie du récit sans qu'il ait réellement eu son mot à dire. D'ailleurs, l'auteur ne justifie sa présence dans le roman que comme génératrice de « violent contraste » face à Catherine. Il porte le même prénom que l'auteur avec lequel il partage un certain nombre de caractéristiques. Son domaine de prédilection, la philosophie des mathématiques, le pousse à mener une vie d'ascète et à fréquenter assidûment les bibliothèques. Comme l'auteur, Pierre « écrit », il méprise « la grossièreté des affaires, la grossièreté intellectuelle, la grossièreté artistique de notre temps », et il a « le mépris d'être lu et le mépris d'être connu ». Enfin, Pierre est un être divisé entre ses aspirations charnelles envers Catherine (et d'autres ?) et son besoin de pureté, son idéal d'ascétisme et de retraite. L'auteur lui-même demeure dans un état d'incertitude face au personnage qu'il a créé, le décrivant comme un être « dont on n'a pu saisir la formule, s'il est un amant léger ou s'il a finalement le courage d'une retraite spirituelle²⁹⁰ ».

D'autres noms sont plus visiblement codés comme celui de M. Trimégiste. Ce nom, qui signifie « trois fois grand », est composé d'après l'épithète traditionnellement attribuée au dieu au Caducée, Hermès, mais surtout à l'auteur légendaire des écrits appelés « Hermetica », livres d'alchimie, d'astrologie, de théosophie, Hermès Trismégiste. Dans les fragments dits de Stobée, on dit qu'Hermès fut envoyé par Dieu dans notre monde pour y enseigner la *gnosis* et cesser l'*agnosie*. Hermès Trimégiste « réunit par catalyse la raison et

²⁹⁰ EM, p.1091.

l'inspiration, le Logos et les Sibylles, l'histoire et le mythe (...) il court (...) entre différents courants, relie l'irrélié, survole les termes opposés dont il vole la substance²⁹¹ ». Émanation de l'inconscient, ce personnage est celui qui opère la jonction entre le monde réel et le monde symbolique. Noémie Parchemin est un double de l'actrice dont le nom est, lui aussi, un appel au décryptage. Son histoire ne se superpose-t-elle pas à celle de Catherine et plus particulièrement dans ses rapports avec son père ? La mort de Parchemin père rejoue la mort du père de Catherine en superposition :

« Il est trop clair qu'il s'agissait pour Catherine d'une personne autre que Parchemin ; elle en avait conscience, mais elle se demandait qui, sous la même apparence que ce faux moine, disparaissait devant ses yeux²⁹² ».

²⁹¹ Faivre, Antoine, « D'Hermès-Mercure à Hermès Trimégiste au confluent du mythe et du mythique », *Le Mythe et le Mythique*, colloque de Cerisy, op. cit., p. 79.

²⁹² CC, p. 641.

4- La déréalisation du récit et le mythe de la rencontre amoureuse.

La déréalisation du personnage se lit également dans la représentation de la rencontre amoureuse, traitée sur le mode mythique. L'être aimé s'apparente à une entité à partir de laquelle les êtres vont pouvoir construire leur unité. Comme dans le discours d'Aristophane, l'Autre est la moitié perdue et retrouvée à partir de laquelle chacun peut enfin advenir.

La fusion avec l'autre se manifeste tout d'abord par une forme d'identification et dans tous les récits, la première « phase » de l'amour se caractérise par une interchangeabilité des rôles, des pôles sexués et des identités. Comme une pièce de puzzle, l'autre vient s'amalgamer et compléter le dessin de l'être qui aime. Paulina, durant la première année de son histoire d'amour s'est « aimée elle-même dans la personne de Michele²⁹³ ». Comme en écho, le jeune héros de « Dans les Années profondes » déclare :

« Je songeais à elle pour songer à moi²⁹⁴ ».

²⁹³ P, p.85.

²⁹⁴ DLAP, p.1003.

L'être aimé est donc un « autre soi-même » qui permet par un effet d'écho à celui qui aime de s'aimer lui-même puisque « en définitive le tourment, la force du désir viennent de ce qu'on désire à l'intérieur de soi mais dans l'autre²⁹⁵ ». Au début de sa relation avec Pierre Indemini, Catherine Crachat déclare :

« Pierre Indemini m'aimait pour moi. En même temps, retournements bizarres, c'est moi qui aimais enfin et c'est ma propre personne que j'adorais²⁹⁶ ».

L'interchangeabilité des êtres qui s'identifient l'un à l'autre s'accompagne d'une indifférenciation sexuelle. Dans « la Victime », le sentiment de former une unité s'inscrit dans l'atemporalité et l'évidence de l'amour mythique :

« Dans la nuit (si voisine des hommes) il étaient une seule ombre murmurante. (...) il lui faisait des propositions d'amour, elle répondait par des acceptations d'amour ; et elle projetait vers lui une éjaculation d'amour et lui l'acceptait dans un évaselement d'amour ; et chacun était complet en lui-même ; et tout cet état était impuni. Voilà des siècles qu'ils étaient ainsi et ils devaient demeurer ainsi pour des siècles²⁹⁷ ».

Par ailleurs, toutes les rencontres amoureuses sont traitées comme relevant d'un temps légendaire. Ainsi, le récit de la rencontre entre Catherine Crachat et Pierre Indemini s'écrit dans la lignée de celle entre Tristan et Iseut :

²⁹⁵ CC, p.425.

²⁹⁶ CC, p. 423.

²⁹⁷ SC, p.916-917.

« Et voilà le commencement. Un jour –c'est le jour nécessaire, il y a toujours un moment fatal, un jour, il y eut un jour où Tristan entendit parler pour la première fois de la Reine isolde²⁹⁸ ».

Le repère temporel place la rencontre sous le signe de la fatalité et la référence au couple mythique prête à cette rencontre ses caractéristiques essentielles. On rappellera ainsi que l'une des constantes du mythe de Tristan et Iseut au-delà des variations sur le thème de l'amour éternel est, selon Jacqueline Thibault-Schaeffer, de donner à comprendre la complémentarité des deux êtres. C'est, selon elle, « l'ultime fonction du breuvage magique que d'exprimer, autre constante, le caractère inéluctable de cette complémentarité ». Elle ajoute :

« Dans la double nature du 'lovendrin', tour à tour 'élixir de vie' et de bonheur, et 'poison', agent de destruction et de mort, Pierre Ponsoye a discerné l'image de 'deux forces apparemment opposées mais en réalité complémentaires, destinées à trouver l'équilibre' dans la plénitude de l'amour et, donc, du Moi profond des amants (...)»²⁹⁹ ».

On retrouve donc ici l'idée de fusion d'entités complémentaires qui forment en s'assemblant un tout homogène. De plus, ces rencontres baignent dans une atmosphère onirique. La rencontre au bal entre Paulina et le comte Cantarini ne fait-elle qu'actualiser un rêve que Paulina a déjà fait :

« Tout se passa comme elle l'avait rêvé. Quand elle entra sous la grande lumière des bougies et des flammes de gaz, dans sa robe de soie d'argent à crinoline, qui dégageait de façon si aristocratique ses épaules déjà fameuses, il y eut un murmure de plaisir discret mais très

²⁹⁸ CC, p.416

²⁹⁹ *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Editions du Rocher, 1988, p. 1393.

sensible parmi les danseurs, un sourire protecteur des vieilles dames, et la charmante bonhomie italienne fut un instant touchée au cœur (...) ³⁰⁰ ».

Le fait que Paulina ait préalablement rêvé de cette scène qui s'annonce donc comme une scène oraculaire, l'atmosphère onirique confortée par les effets de lumière émanant des bougies, des flammes et des reflets argentés dans la nuit, la parenté du récit avec la scène de rencontre entre M. de Nemours et la Princesse de Clèves, tout est là pour indiquer une rencontre placée sous le signe du mythe. On retrouve dans « Hécate » la référence au rêve et à la lumière :

« C'était très brillant. Comme dans un rêve ³⁰¹ ».

Dans ce même récit, le grand jeune homme « très blond d'une race extraordinaire ³⁰² » incarne une créature merveilleuse avec sa bague « lançant des reflets » et la voix « la plus belle du monde ». Le caractère féerique de l'aventure qu'il vit avec Catherine est souligné explicitement par les termes du texte qui parle de « féerie obscure ... », du « ... secret de la féerie », ou de la « féerie » qui tombera. De plus, le lecteur se trouve plongé dans un espace-temps où s'enchevêtrent des images appartenant aux temps mémoriaux. Le réel subit des distorsions telles que le caractère brillant de l'atelier dans lequel Pierre pose :

« On avait fait je ne sais quelle modification au vitrage, ou était-ce à cause du soleil de midi ? De mon lit même je regardais à l'intérieur de l'atelier. C'était très brillant comme dans un rêve ³⁰³ ».

³⁰⁰ P, p.35.

³⁰¹ CC, p.416.

³⁰² CC, p.417.

³⁰³ CC, p. 416.

Pierre ne serait-il qu'un rêve ? Ce qui est certain, c'est que l'histoire de Pierre, si fondamentale dans l'aventure de Catherine Crachat en revêt les caractères .

On relèvera enfin le caractère insolite de leur communication non verbale puisqu'ils échangent « une chose obscure, capitale » uniquement en fermant les yeux et en les rouvrant et se donnent rendez-vous sans échanger un mot. Pierre, comme Catherine vivent le mythe de l'amour éternel et à cet égard procèdent d'une forme de désincarnation. Catherine pense que Pierre « tient de l'ange » mais également des jeunes gens des fresques dans les anciennes églises, tandis que Pierre se demande lors de leur première entrevue si Catherine est « réelle ou irréelle ». L'idée d'un amour éternel comme révélation et comme évidence apparaît à travers les paroles de Pierre qui écrit à sa bien-aimée :

« (...) nous sommes d'accord depuis toujours ... Pour vous avoir vue et seulement vue une minute, j'ai le sentiment de l'éternité. J'éprouve une confiance absolue en vous et en moi³⁰⁴. »

Enfin, la rencontre mythique par excellence s'écrit entre Léonide et Hélène de Sannis. Les effets de lumière, le caractère onirique, y sont amplifiés à l'extrême :

« Un ciel de saphir concentrait toutes ses forces avant le soir ; cent mille feuilles (j'aurais pu les compter) brillaient comme des langues ; tout était insolite, étiré, ou condensé, ou multiplié, ou brisé par la lumière³⁰⁵ ».

³⁰⁴ CC, p.418.

³⁰⁵ DLAP, p.971.

La même immédiate proximité se retrouve ; une forme d'évidence ressentie au contact des deux êtres. Sans autre forme d'introduction Hélène dit à Léonide :

« Je vous trouve adorable. Voulez-vous être mon ami ? Partons³⁰⁶ ».

De la même façon, Pierre et Catherine se disent immédiatement des choses essentielles ; nous avons vu la lettre que Pierre écrit à Catherine, leur premier échange verbal est quant à lui tout aussi direct :

« C'est moi. Vous me plaisez. Je vous aime. –M'aimez-vous ?- Mais oui, (...)»³⁰⁷.

³⁰⁶ DLAP, p.971.

³⁰⁷ CC, p.417.

5- « Dans les Années profondes » : récit fantastique ou récit mythique ?

Le caractère onirique du dernier récit jouvien, sa surréalité, son caractère insolite nous amènent à nous interroger sur la nature de son mystère. Certains critiques, comme Béatrice Bonhomme, qui y voit un certain nombre de caractéristiques propres à ce genre, considère ce dernier roman comme relevant du fantastique. De fait, elle rappelle justement le décor « très romantique, avec ses montagnes creuses, ses piédestals de roc, ses pointes écailleuses et ses lieux hauts comme les seuils du ciel, entourés de fantômes³⁰⁸ », la volonté affirmée de transformer « le naturel en surnaturel³⁰⁹ », l'atmosphère étrange du pays d'Hélène où règne une « tranquillité inhumaine, presque irréelle³¹⁰ ». Surtout, elle y voit la marque des nouveaux vertiges de l'inconscient tels qu'ils sont perçus par Jean Bellemin-Noël :

« Dans le roman fantastique, c'est donc dans les ténèbres psychiques de sa propre destinée qu'erre le héros, labyrinthes, couloirs, châteaux et portes à franchir, constituant encore une invitation supplémentaire à

³⁰⁸ Bonhomme, Béatrice, « Écriture et fantastique dans l'œuvre de Pierre Jean Jouve », *Pierre Jean Jouve 4, La Revue des Lettres modernes*, Paris, 1992, p. 199.

³⁰⁹ EM, p.1070.

³¹⁰ DLAP, p.961.

pénétrer dans l'abîme du moi, dès lors que la transcendance se révèle immanence, la trace qu'on a longtemps crue être celle d'un être surnaturel, se révèle être la trace de l'homme lui-même³¹¹ ».

Or, de la même façon, le récit mythique s'adresse à l'imaginaire pour revendiquer une réalité autre ; il intègre le rêve et les symboles de l'inconscient. Max Bilén, dans son article sur « le comportement mythique de l'écriture », souligne que le récit mythique répond au besoin de l'homme d'assumer un devenir autre subjectivement vécu. Aussi le sentiment d'étrangeté et la séduction de ce type de récit relève-t-il du fait qu' « une autre possibilité d'être est suggérée, qui ne nous est cependant pas tout à fait étrangère³¹² ». L'atmosphère surréelle, l'inconscient comme motif de surnaturel, l'espace et le temps prodigieux confèrent à donner au récit « Dans les Années profondes » une « atmosphère mythique ». La surréalité tend même à l'abstraction dans certaines représentations de l'espace :

« Il y a plusieurs régions étagées, enfermées dans les cent vallées bleues des montagnes creuses, ou au contraire sur le piédestal de roc, de lumière et d'abstraction, tout en haut³¹³ ».

Par ailleurs, nous avons relevé que l'utilisation de l'asyndète empruntait à ce type de récit son système de causalité spécifique.

Mais surtout, ces attributs n'apparaissent que pour soutenir le trait essentiel du récit mythique qui est la révélation d'un élément proprement primordial. Mircea Eliade écrit dans *Mythes, rêves et mystères* :

³¹¹ Cité par Béatrice Bonhomme, *op. cit.*, p. 205.

³¹² Bilén, Max, « Le comportement mythique de l'écriture », in *Le Mythe et le Mythique*, colloque de Cerisy, Cahiers de l'Hermétisme, Albin Michel, 1987, p.203.

³¹³ DLAP, p.961.

« Il n'y a pas mythe s'il n'y a pas dévoilement d'un 'mystère', révélation d'un événement primordial qui a fondé soit une structure du réel, soit un comportement humain³¹⁴ ».

Dans ce sens, le récit mythique s'impose comme récit premier, fondateur. Or, dans « Dans les Années profondes », l'atmosphère qui conjugue violence sacrée et souffle de l'avènement est celle des temps primordiaux où tout geste acquiert une dimension rituelle, étant le premier du genre. Rappelons que le but assigné au récit jouvien est la révélation d'« une scène capitale », qui s'apparente à ce que Jean-Jacques Wunenburger nomme un « phylum germinatif » :

« Une histoire mise sous forme de récit n'accède au statut du mythe, un roman par exemple ne se hausse au plan mythique, que si le récit obéit à un phylum germinatif, indépendamment du seul apport d'informations externes. (...) Raconter un mythe est précisément faire entrer dans les déterminations psychiques personnelles une Histoire archétypique qui les transcende³¹⁵ ».

Les attributs généralement rattachés au mythe ne deviennent en effet intelligibles que si l'on présuppose une sorte de « matrice générative du sens », qui fait du récit mythique non pas une invention ou une création, « mais comme une actualisation, ou, comme le présentait déjà Platon, une réminiscence³¹⁶ ».

Or, le dernier récit de P.J. Jouve, au-delà de la trame narrative qu'il propose, ne nous met-il pas en présence de ce récit matriciel qui puise ses racines dans les profondeurs de l'inconscient collectif: la

³¹⁴ Eliade, Mircea, *Mythes, Rêves et Mystères*, collection Folio essais, Gallimard, 1957, p.14.

³¹⁵ Wunenburger, Jean-Jacques, « Les fondements de la 'fantastique transcendante', colloque de Cerisy sur *Le Mythe et le Mythique*, Cahiers de l'Hermétisme, Albin Michel, Paris, 1987, p.45.

³¹⁶ *ibid.*

confrontation de l'homme à la mort, le désir incestueux entre la mère et le fils, les liens inextricables qui lient l'amour et la mort ? Il semble que ce « phylum germinatif » transcende la contingence et confère au récit une dimension aurorale. Le récit mythique se distingue par sa sacralité : il relève de quelque chose d'ineffable, de transcendant dans la mesure où sa fonction est socio-religieuse, sacrée. Il tente de rendre compte du sens du monde par des systèmes de symboles dans la mesure où il suppose, comme l'a montré Mircea Eliade, un temps réversible, qui caractérise le temps sacré. Par ailleurs, il initie à une métamorphose de statut ou instaure un équilibre entre deux réalités incompatibles, partant du principe énoncé par Simone Vierne que « le problème de la coïncidence des contraires (...) est au fond de toute réflexion sur le mythe³¹⁷. » Nous aurons largement l'occasion d'analyser cet aspect du texte dans la troisième partie de ce travail.

Enfin, la vérité véhiculée par le récit mythique est vérité éternelle et absolue dans la mesure où il rapporte l'avènement d'une réalité humaine et qu'il est récit fondateur. Aussi la vérité du héros littéraire nous apparaît-elle à travers une donnée psychologique partielle tandis que le héros du récit mythique, qui investit l'homme dans sa totalité, est un symbole. Hélène est une créature qui échappe à la contingence en traversant les âges. Son univers est celui de l'intemporel, de l'immémorial. Tous ses attributs renvoient à des époques différentes qui se court-circuitent les unes les autres : le château des Sannis l'ancre dans les temps ancestraux du Moyen -âge, tout comme son énigmatique mari, véritable « homme-donjon » ; sa chevelure, qui offre au jeune narrateur une vision ancienne « venue du fond des temps » est en même temps une image de l'avenir, une inquiétante étrangeté comparée au « Phénomène futur ». Sous sa jupe se cache une « puissance presque divine »³¹⁸ qui la projette dans une dimension inconnue, surréelle,

³¹⁷ Vierne, Simone, « Le chatoyement d'Iris et les éclipses de Diane, in *Le Mythe et le Mythique*, colloque de Cerisy, *op. cit.*, p.65.

³¹⁸ DLAP, p.973.

sacrée³¹⁹. Elle est une créature extraordinaire dont la tranquillité de chair et de mouvement rappelle les plantes³²⁰, une femme hélianthe au grand soleil. Elle est parfois aussi une fée à la robe « abondante comme un nuage³²¹ » qui ouvre sur son passage un monde de merveilles à chaque fois qu'elle fait un pas. D'ailleurs Hélène ne marche pas, elle danse, soulevant à peine ses talons hauts³²². Et lorsqu'elle se transforme, au moment où le narrateur pressent qu'elle s'apprête à se donner à lui, elle subit une véritable mue et son enveloppe corporelle se fait « jeune », « brillante des pieds à la tête » sous l'effet d'une « baguette magique³²³ ». Le temps n'a pas de prise sur les traits de son visage à tel point que le jeune Léonide demeure incrédule lorsque Pauliet lui apprend l'âge véritable de sa future maîtresse : Hélène de Sannis est dans l'atemporalité des dieux.

Dans la définition qu'il donne du fantastique, Tzvetan Todorov, qui s'appuie surtout sur les ouvrages fantastiques de la fin du XIX^{ème} siècle, soit avant les bouleversements engendrés par la psychanalyse, précise qu'il induit un horizon d'attente, « une manière de lire » qui ne doit être « ni poétique, ni allégorique » et que le sentiment de l'insolite qu'il génère chez le lecteur et chez le héros vient d'une hésitation entre une explication rationnelle et une autre, surnaturelle :

« (...) ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous.(...) Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans

³¹⁹ DLAP, p.1000.

³²⁰ DLAP, p.964.

³²¹ DLAP, p.964.

³²² DLAP, p.965 .

³²³ DLAP, p.1029.

un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux³²⁴ ».

Or, nous l'avons vu, ni les personnages ni le lecteur n'hésitent face aux diverses intrusions du surnaturel qu'ils accueillent comme parties intégrantes du réel. De fait, le romancier-poète écrit dans son « Journal sans date » avoir abordé le roman, cette « terre réelle (si opposée au ciel poétique avec sa profonde irréalité), en désirant « rien moins que le roman poétique³²⁵ ».

C'est donc bien de réel qu'il s'agit, non seulement en tant que matière première de l'oeuvre, mais aussi et surtout en tant que visée. On pourrait appliquer à P.J. Jouve le mot d'André Breton : « Ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique : il n'y a plus que le réel³²⁶ », puisque chez P.J. Jouve, c'est en effet le réel qui est fantastique. Nous dirions que le fantastique émerge chez P.J. Jouve à chaque page à condition que l'on ait à l'esprit la définition proposée par Charles Grivel dans *Fantastique-fiction* :

« Fantastique : cela intervient, puis se dissipe. Paraît, ne paraît pas, paraît ne pas être paru . Sous l'angle du dédoublement et sous celui de la disparition. Est là surgi d'une obscurité distinct, mais impénétrable, des zones extérieures et lointaines, des planètes inaccessibles, des intermondes, en dedans catacombes, en dessous souterrains, tout proche cependant, à la table où l'on est assis en train de converser, dans le lit où l'on repose : le fantastique représente l'existence³²⁷ ».

³²⁴ Tzevan Todorov , *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions de Seuil, 1970, (Collection Essais), p.29.

³²⁵ Lettre à Claude Le Maguet du 22 janvier 1924, citée dans *Jouve avant Jouve*, de Daniel Leuwers, p.244.

³²⁶ Breton, André, « Qu'est-ce que le surréalisme ? », 1934, in *Œuvres complètes*, Tome II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1992, p. 242.

³²⁷ Grivel, Charles, *Fantastique-fiction*, Presses Universitaires de France, collection « écriture », 1992, p.5.

Mais on notera que le fantastique à l'œuvre dans ce récit relève plutôt d'un caractère transcendantal qui le rapproche du récit mythique. Il ne s'agit pas ici de prouver que ce dernier récit est un récit mythique : le récit de P.J. Jouve n'est pas de formation collective et orale, comme doit l'être tout mythe. Il s'agit plutôt de montrer qu'il emprunte à ce type de récit un certain nombre de caractéristiques et que ce sont elles qui fondent le mystère auroral et l'atmosphère particulière de ce récit.

Après avoir analysé le mystère dans la représentation des lieux, nous avons tenté de cerner quels étaient les procédés d'écriture propres à fonder le caractère mystérieux du texte jouvien et quel rapport au réel ils induisent pour notre auteur. P.J. Jouve s'impose comme un auteur « moderne » dans son usage de certaines pratiques narratives et le mystère qui se laisse lire à travers les procédés stylistiques traduit aussi celui des méandres de la psyché. Nous nous pencherons donc, dans une troisième partie, sur les mystères de ce « continent intérieur » que constitue l'inconscient, et qui s'impose, pour l'artiste de l'entre-deux-guerres, comme le nouvel enjeu de la création artistique. L'auteur écrit dans *En Miroir* :

« La forme artistique a parcouru les plus longs circuits, à travers tous les procédés et les styles, en nous voilant sa naissance. À présent que, nouveaux pêcheurs de joyaux, nous essayons de sonder la masse obscure de nos instincts, un certain raccourcissement des circuits est possible. La mort, comme l'éros, seront plus sensiblement présents³²⁸ ».

Or, l'inconscient, qui est une matière « vraiment informe » est, par ailleurs, « la grande génératrice de formes³²⁹ ». Mythes, symboles, constitueraient ainsi ces formes qui dépassent infiniment l'individu et illustrent les « structures de son imaginaire ». P.J. Jouve suppose ainsi

³²⁸ EM, p.1124.

³²⁹ EM, p. 1123.

dans les profondeurs de la psyché l'existence d'une « zone d'images » qu'il nomme « inconscient poétique³³⁰ » et qui s'apparente à l'inconscient collectif jungien :

« Par-delà les structures instinctuelles définies, en elles et en dehors d'elles, on devrait supposer l'existence d'une zone d'images que j'appelais inconscient poétique, zone génératrice et lieu d'inspiration, selon les deux grands schèmes fondamentaux éros et mort³³¹ ».

Certes, c'est en découvrant les travaux de S. Freud que l'auteur s'est intéressé à la psychanalyse, et la présence de nombreux symboles freudiens, confirme cette influence. L'hommage qu'il rend au père de la psychanalyse nous apporte d'ailleurs un éclairage intéressant sur ce qu'il considère comme son héritage :

« Les découvertes de Freud ont donné droit de cité au rêve ; elles l'ont doté d'une lisibilité, d'une valeur de révélation de l'inconscient ; elles ont fait comprendre que l'inconscient se montre sans se montrer sous une forme figurée et par une sorte d'art³³² ».

Il retient donc surtout de S. Freud l'importance accordée au rêve comme révélation de l'inconscient et comme valeur esthétique. Mais sa vision de l'inconscient se rapproche de celle de C.G. Jung notamment dans l'idée qu'il comporte, au-delà des spécificités des individus, un socle commun à toute l'humanité, lisible à travers des symboles récurrents renvoyant eux-mêmes aux structures de la psyché, les archétypes. L'auteur décrit ainsi l'inconscient comme « spécifique à chacun de nous et commun à tous³³³ ». Par ailleurs, l'archétype étant une structure organisatrice dépassant les contingences individuelles, ce

³³⁰ EM, p. 1076.

³³¹ EM, p. 1076.

³³² EM, p. 1145.

³³³ EM, p.1146.

socle commun réunit « le plus haut » et « le plus bas », issus d'une même impulsion. Pour C.G. Jung en effet, et contrairement à l'idée de S. Freud, le concept de « libido » ne comprend pas exclusivement la sexualité qui n'est que l'une des voies possibles d'une impulsion fondamentale donnant naissance aussi bien à des élans vers la sacralité qu'à d'autres, sexuels. Or, nous aurons l'occasion d'y revenir dans la dernière partie de ce travail, P.J. Jouve unit dans une même dynamique les élans de la chair et ceux de l'âme. Finalement, le freudisme de P.J. Jouve s'apparente à celui, très personnel de M. Merleau-Ponty qui reconnaît que « ce que Freud a apporté de plus intéressant », est « l'idée d'un symbolisme qui soit primordial, originaire, d'une 'pensée non conventionnelle' (Poltzer), enfermée dans un 'monde pour nous', responsable du rêve et plus généralement de l'élaboration de notre vie³³⁴ ». L'inconscient est envisagé par le philosophe comme une « structure archaïque³³⁵ » dont témoignent nos aptitudes de symbolisation primordiale qui procède, comme la conscience, par « une logique d'implication ou de promiscuité ». Le philosophe résume sa pensée en écrivant :

« L'essentiel du freudisme n'est pas d'avoir montré qu'il y a sous les apparences une réalité tout autre, mais que l'analyse d'une conduite y trouve toujours plusieurs couches de signification, qu'elles ont toutes leur vérité, que la pluralité des interprétations possibles est l'expression discursive d'une vie mixte, où chaque choix a toujours plusieurs sens sans qu'on puisse dire que l'un d'eux est le seul vrai³³⁶ ».

Cette vision personnelle du freudisme lui ouvre, semble-t-il, des perspectives que S. Freud ne lui donnait pas en le départant d'une forme

³³⁴ Merleau-Ponty, Maurice, *Résumés de cours*, p. 70.

³³⁵ Merleau-Ponty, Maurice, « Cinq notes sur Claude Simon », *Méditations* n°4, hiver 1961-62, puis *Esprit* n°66, juin 1982, p. 66.

³³⁶ *Ibid.*, p. 71.

de déterminisme. En effet, comme nous l'avons vu, Gilbert Durand précise à propos du freudisme :

« Le défaut essentiel de la psychanalyse de Freud, c'est d'avoir combiné un déterminisme strict qui fait du symbole un simple 'effet-signe' avec une causalité unique : l'impérialiste libido. Dès lors le système d'explication ne peut plus être qu'un système univoque où un signe renvoie à un signe, et un système pansexuel dans lequel le signe dernier, la cause, est incident de la sexualité, cette dernière étant une sorte de moteur immobile de tout le système³³⁷ ».

Ce « monisme sous-jacent³³⁸ » a été largement critiqué, en particulier par les ethnographes qui en ont contesté la véracité et notamment par B. Malinowski dont P.J. Jouve se revendique dans *En Miroir* en ce qui concerne le processus de symbolisation qui prend effet « dans le corps ». La vision du symbole selon l'auteur est celle d'un symbole multivoque, ouvert à de multiples réseaux de significations et relevant de « hauteurs » différentes, comme en témoigne la vision de la poésie qu'il développe dans *Apologie du poète* :

« La Poésie engage, dans une direction plus mystérieuse encore et plus innommée, que nous indiquons par le mot 'Beauté', un nombre infini de réalité possibles, parmi lesquelles les plus divines et les plus humaines, les plus hautes et les plus basses, la spiritualité et les besoins inconscients, l'exploration de l'invisible et le sens concret des objets-les correspondances universelles³³⁹ ».

Ces « couches de signification », qui intègrent aussi l'effet-signe freudien, le dépassent donc.

³³⁷ Durand, Gilbert, *L'Imagination symbolique*, Presses universitaires de France, 1^{ère} édition 1964, p.48.

³³⁸ *ibid.*, p.50.

³³⁹ AP, p. 1183.

Notre analyse s'appuiera sur l'étude des « émergences » mythiques comme voies d'accès à cet inconscient poétique, contenant certaines références freudiennes mais le dépassant infiniment. Le mythe constitue par son caractère fondamentalement étiologique, l'un des lieux privilégiés du questionnement entre mystère et sens dans cet art si spécifique de dévoiler en masquant, de révéler sans expliquer. L'étude de ces références nous permettra de pénétrer plus avant dans l'imaginaire jouvien pour y mettre en lumière ses structures profondes ainsi que ses mécanismes dynamiques.

Troisième partie
Mystère et Mythes.

A- Les références mythiques et leur
« pouvoir d'irradiation ».

Le mythe a ceci de particulier qu'il sert de relais à l'irreprésentable et à l'indescriptible. Sa fonction symbolique lui confère le statut de ne pas expliquer, mais de manifester le sens. L'image mythique renvoie ainsi à un au-delà, un insaisissable pressenti, que sa fonction heuristique permet de mettre à jour. Jean-Marc Wunenburger rappelle l'hypothèse de plus en plus admise aujourd'hui selon laquelle il existerait pour certaines images au moins « un emplacement irréductible dans l'édifice mental de l'Anthropos, une logique propre aussi rigoureuse que celle des fonctions perceptive ou spéculative, une fonction noétique spécifique, apte à produire du sens, voire à révéler originairement, *le sens*³⁴⁰ ». Ce que le mythe révèle de la psyché relève de l'« homogénéité du signifiant et du signifié au sein d'un dynamisme organisateur³⁴¹ » dans la mesure où, selon C.G. Jung, il est l'image concrète d'un archétype ou plutôt, il est ce qui permet à l'archétype inconscient de se transformer en image, de se manifester. Les structures de l'esprit humain reposent en effet sur des constantes

³⁴⁰ Wunenburger, Jean-Marc, *Le Mythe et le Mythique*, op. cit. p. 42

³⁴¹ Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, première édition, chez Bordas, Paris, 1969, Dunod, Paris, 1992, p.25.

qui représentent ou personnifient « certaines données instinctives de l'âme primitive obscure, des racines réelles mais invisibles de la conscience individuelle³⁴² ». De ces grandes images primordiales, résidus archaïques manifestant sous forme symbolique la force de l'instinct, émergent certaines « constellations ». La mythologie, nous dit C.G. Jung, comme la tête d'Orphée, continue à chanter, même après l'heure de sa mort, et même à distance. Par ailleurs, ces grandes images primordiales nous proposent une approche de la phénoménalité. En même temps qu'elles constituent des figurations de l'invisible, de l'irreprésentable, elles traduisent un rapport particulier à la visibilité. Elles rendent compte du choc de la visibilité, de son impact émotionnel et de sa charge sensorielle tout en dévoilant l'envers du visible. L'invisible en tant qu'absence immanente et le visible convergent alors au sein de l'image mythique.

Nous nous intéresserons aux rapports entre mythe et écriture romanesque en nous penchant d'abord sur les instances narratives où le texte se fait porte-parole du mythe, et où le mythe, intertexte ou hypotexte, double la narration. Mais nous nous intéresserons aussi à celles où certains indices textuels, certaines analogies, plus discrets, plus sourds, se font l'écho d'un lointain mémoriel et se laissent à leur insu dépasser par une pensée mythifiante. Nous nous efforcerons d'après ces indices de dévoiler un système pertinent de dynamismes imaginaires en accréditant l'hypothèse fondamentale de la mythocritique selon laquelle tout élément mythique si ténu soit-il doit avoir un « pouvoir d'irradiation ». Ce pouvoir d'irradiation s'alimente à deux sources distinctes :

« L'une est l'ensemble de l'œuvre d'un écrivain donné : une image mythique, présente dans un texte de cet écrivain, peut rayonner dans un autre texte où elle n'est pas explicite. L'autre est le mythe lui-même et

³⁴² Jung, Carl-Gustav, Kerényi, Charles, *Introduction à l'Essence de la Mythologie*, Petite Bibliothèque Payot, Éditions Payot et Rivages, Paris, 1953, p.117.

son inévitable rayonnement dans la mémoire et dans l'imagination d'un écrivain qui n'a même pas besoin de le rendre explicite³⁴³ ».

Si, comme l'affirme Jean-Yves Tadié, « le récit littéraire, lui, est la transformation d'une mythologie qui a cessé d'agir en plein jour³⁴⁴ », alors les phénomènes d'« émergence³⁴⁵ », et d'« irradiation » révélés par Pierre Brunel devraient constituer les vestiges nocturnes laissés par cette mythologie active et des modes d'approche opératoires pour la mise à nu des principes archétypaux à l'œuvre dans le texte jouvien. En effet, s'il distingue avec force mythe et texte littéraire, Pierre Brunel n'oublie pas que « le mythe, langage préexistant au texte, est l'un de ces textes qui fonctionnent en lui³⁴⁶ » par le relais des symboles. Ces « émergences » mythiques constitueront alors, par le biais de la symbolisation, des voies d'accès privilégiées à ce que Gilbert Durand nommerait « les structures de l'imaginaire » jouvien.

³⁴³ Jung, Carl-Gustav, Kerényi, Charles, *op. cit.*, p.84

³⁴⁴ Tadié, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Gallimard, collection « tel », 1994, p.149.

³⁴⁵ Rappelons que l'« émergence » de noms et de caractères propres à certaines figures mythologiques constitue pour l'auteur l'un des éléments opérants dans l'analyse du texte littéraire en même temps qu'une sécurité contre tout débordement arbitraire.

³⁴⁶ Brunel, Pierre, *op. cit.*, p. 61.

1 – La beauté de Méduse

« (...) *Le ventre du bouclier représente une Gorgone hideuse, dont les cheveux sont des chiffres 3 et 5 entrelacés. Le 8 de la somme se renverse, et j'arrive à L'infini, serpent du sexe qui se mord soi-même* ».

Michel Leiris, « Le pays de mes rêves », 1925³⁴⁷.

a- La Gorgone.

Le personnage le plus fascinant de toute la littérature jouvienne, et l'adjectif est à prendre au sens propre, est sans aucun doute le personnage d'Hélène de Sannis. Hélène est mythique, à la fois au sens de Charles Mauron parce qu'elle est la figure qui cristallise toutes les obsessions fondatrices de l'imaginaire jouvien et construit son *mythe personnel*, mais également parce qu'elle condense les caractéristiques du personnage mythique : c'est un être surréel et sacré dont la « charge tragique » convoque des réseaux de signification souterrains. Elle est avant tout comme une déesse grecque au sourire céleste et à la beauté

³⁴⁷ Leiris, Michel, « Le Pays de mes Rêves », texte paru dans *La Révolution surréaliste*, n°2, 15 janvier 1925, p. 29.

parfaite que le jeune homme voit apparaître lorsqu'il la rencontre pour la première fois :

« Les membres et la démarche me semblaient d'une beauté grecque³⁴⁸ ».

L'auteur lui-même considère le choix du prénom de ce personnage insolite comme vraisemblablement lié à celui de la Femme belle entre toutes dans l'Antiquité³⁴⁹. De la beauté grecque, elle a la perfection statuaire, la beauté figée, impassible. Le terme de « statue », redondant, devient la marque distinctive de la divine beauté d'Hélène³⁵⁰. Son caractère est « hautain » et elle n'est qu'indifférence pour le regard étranger³⁵¹. Les traits parfaits de son pâle visage ne laissent rien transparaître : ce sont ceux d'un masque froid.

Cette pétrification statuaire qu'Hélène porte sur son visage, c'est, par un effet de renversement, elle qui la fait subir à quiconque s'aventure à soutenir son regard. Quelques pages après la première rencontre entre l'énigmatique jeune femme et le narrateur, ce dernier dit se sentir « jusqu'à l'enfant blessé qui attend le regard de Gorgone³⁵² ». La comparaison entre Hélène et la Gorgone serait donc à prendre en considération comme élément « émergent » et à mettre en relation avec la beauté froide du personnage. Hélène est ainsi apparentée à Méduse, la gorgone mortelle à la beauté glaciale, figée dans la mort puisque représentée avec la tête coupée et qui pétrifie quiconque ose la regarder en face. Rappelons que dans la mythologie, cette gorgone a deux sœurs, Euryale et Sthéno, mais qu'elle seule est mortelle. Fille des divinités marines Phorcys et Cétéo, on la représente sous la forme monstrueuse d'une femme à la langue dardée, dotée

³⁴⁸ DLAP, p.964.

³⁴⁹ EM, p.1096.

³⁵⁰ DLAP, p. 964 : « Sans doute, en sa beauté de statue, ... » ; « Oui elle était extrêmement belle d'une beauté de statue... ».

³⁵¹ DLAP, p.964

³⁵² DLAP, p.973.

d'ailes, aux yeux exorbités et à la chevelure faite de serpents entrelacés. Elle fut vaincue par Persée qui lui trancha la tête d'un seul coup de serpe. À sa grande surprise, Pégase, le cheval ailé, et le guerrier Chrysaor brandissant un sabre d'or, jaillirent de son corps décapité. En relisant dans le récit jouvien les pages précédant cette référence, on retrouve les traits caractéristiques de la déesse « aux yeux pers » dans l'évocation du personnage d'Hélène. Ainsi, la rencontre entre la famille du dénommé Jean-Baptiste et Hélène, comme en témoigne le narrateur, nous laisse entrevoir tout le pouvoir méduséen du personnage :

« Je compris que les gens de Torre lui appartenaient, car Jean-Baptiste s'approcha aussitôt d'elle en regardant la terre, et les trois filles s'assombrirent comme un ciel se couvre de nuages, immobilisées à leur place. Toute la famille autour de Torre semble devenir un groupe de statues³⁵³ ».

Jean-Baptiste évite de regarder Hélène : il regarde à terre pour ne pas affronter son regard tandis que ses filles se figent à sa vue, pétrifiées en statues. Par ailleurs, le verbe « s'assombrir » suggère la métamorphose des trois filles en une matière naturelle. Léonide lui-même subit l'effet rigidifiant :

« J'étais non moins statue, pétrifié par la surprise que donnait la deuxième rencontre dans un même jour, par l'excitation refoulée, par l'intuition d'un événement grave.³⁵⁴ »

Le « sourire de sucre » d'Hélène l'empêche de bouger et le choc est tel que le jeune homme perd conscience des êtres et du temps, tombé dans une « courte absence ». La magicienne a effacé la mémoire du jeune

³⁵³ DLAP, p.970.

³⁵⁴ DLAP, p.970-971.

homme et quand il revient à lui, les paysans ont disparu comme par enchantement :

« Je crois que j'étais tombé dans une courte absence. Que je ne voyais plus ni Torre ni le reste du monde, que je n'étais plus, ici ou ailleurs, après avoir pensé la phrase 'je l'ai vue deux fois' qui posait la limite du bonheur humain. Lorsque je sortis de cette courte absence, les paysans avaient disparu, la femme se tenait à côté de moi³⁵⁵ ».

L'égaré des sens, autant que la pétrification fait partie des apanages de Méduse. Mario Praz, dans son très éclairant ouvrage *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXème siècle*, évoque le pouvoir de fascination exercé par le personnage de Méduse et rappelle le témoignage de Shelley, sur lequel aucun tableau n'a fait plus profonde impression que le tableau *Méduse* admiré au musée des Offices vers la fin de 1819. Le poète écrit à ce sujet :

« Pourtant, la grâce plutôt que l'horreur pétrifie l'esprit de qui la regarde : les traits de ce visage mort s'y gravent tant que les caractères pénètrent en lui et que sa pensée s'égaré³⁵⁶ ».

Hélène possède, semble-t-il, un pouvoir de contrôle sur la portée mortifère de son regard. Ainsi, pour éviter de laisser le jeune homme percer les secrets abîmes de son mystère, un phénomène singulier se produit ; le regard se voile et une taie protectrice apparaît à la surface de l'œil :

« (...) mais il se glissait dans son ton une ironie soyeuse, un peu de sarcasme qui serait également caresse, une joie qui aurait un reflet funèbre: au même instant ses yeux sous la chevelure avaient comme une

³⁵⁵ DLAP, p. 971.

³⁵⁶ Cité par Praz, Mario, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXème siècle*, éditions Denoël, Paris, 1977, collection « tel », Gallimard, p.43.

taie et leur regard se voilait sensiblement. Je ne perdais pas à vouloir percer ces choses furtives ; cela m'eût conduit tout droit dans mon inexpérience à de secrets abîmes...³⁵⁷ ».

Lorsqu'elle se donne à lui, son masque se creuse et ses yeux opèrent cette fois « un bref retournement intérieur³⁵⁸ ». Au moment de mourir, c'est l'intensité du regard qui s'estompe le premier : là encore, le même phénomène étrange se reproduit, comme si Hélène voulait protéger Léonide des éclats vénéneux de son regard et réfracter vers elle ses mortels rayonnements :

« (...) ses yeux sous la Chevelure défaite s'atténuèrent d'abord, on eût dit qu'un voile les couvrait³⁵⁹ ».

³⁵⁷ DLAP, p.974.

³⁵⁸ DLAP, p.1035.

³⁵⁹ DLAP, p.1040.



360

b- « La mort dans les yeux ».

Jean Pierre Vernant dans l'introduction de son ouvrage *La Mort dans les yeux*, rend compte de la portée symbolique du masque de la Gorgone :

« le masque de Gorgô traduit l'extrême altérité, l'horreur terrifiante de ce qui est absolument autre, l'indicible, l'impensable, le pur chaos : pour l'homme, l'affrontement avec la mort, cette mort que l'œil de

³⁶⁰ Le Caravage, « Méduse », (1592-1600), restauré en 1631.

Gorgô impose à ceux qui croisent son regard, transformant tout être qui vit, se meurt et voit la lumière en une pierre figée, glacée, aveugle, enténébrée³⁶¹ ».

Ce qu'incarne la figure d'Hélène-Méduse, c'est donc avant tout un interdit visuel et sa sanction immédiate, la pétrification. Selon l'helléniste Françoise Frontisi-Ducroux, peintres et plasticiens ont ainsi compensé le problème de la représentation du non-visible en lui substituant, démultipliée, celle du jamais-vu. Méduse incarne l'« incontestable » en présentant des traits monstrueux jamais contemplés. Cette face interdite tend ainsi à dire un indicible comme elle est censée donner à voir, sur le plan de l'image, un invisible. Elle est, comme le souligne Sylvain Détéoc « une vision interdite qui tente d'être saisie dans sa fuite ; vision eschatologique, enfin, qui, par son absence même, dévoile l'une des apories ultimes de la mimesis³⁶² ». Méduse est une figure de l'absence précisément parce qu'elle a pour fonction de représenter l'irreprésentable et de raconter ce qui échappe au processus discursif. Elle est une voie d'accès à l'inénarrable par excellence : le mystère de la mort. Méduse incarne l'effroi à l'état pur, la terreur comme dimension du surnaturel. Son visage grimaçant concentre cette puissance de mort qui irradie. D'où la fonction apotropaïque de sa représentation sur les boucliers lors des combats et d'où sa présence surtout sur l'égide d'Athéna, dans l'Hadès, où son masque exprime et maintient l'altérité radicale du monde des morts. Aucun vivant ne peut l'approcher sans avoir à affronter la face de terreur. Rappelons-nous alors la pâleur morbide d'Hélène, son masque impassible et sa « grande main blanche et veinée » : ils font d'elle l'incarnation de la mort bien avant sa mort effective à la fin de l'œuvre. Son corps tout entier apparaît comme un tombeau froid dont elle est la prisonnière.

³⁶¹ Vernant, Jean-Pierre, *La Mort dans les yeux, figure de l'Autre en Grèce ancienne*, collection « Pluriel anthropologie », Hachette Littératures, 1998, p.12.

³⁶² Détéoc, Sylvain, *La Gorgone Méduse*, éditions du Rocher, 2006, p. 33.

La genèse du personnage d'Hélène vient de trois figures de femmes : Suzanne, nom du premier modèle ; la belle Capitaine H..., femme d'officier d'une quarantaine d'années rencontrée à seize ans qui servira de modèle pour le physique d'Hélène notamment par son visage pâle et longiligne aux traits remarquablement réguliers et sa chevelure énorme et repliée comme un nid de serpents ; et enfin, Lisbé, qui donnera son âme à Hélène, sa « charge » tragique. Lisbé, dont le destin funeste accompagnera la naissance du récit « Dans les années profondes » en faisant de l'œuvre une œuvre de prémonition ou en faisant de la vie la concrétisation du fantasme de l'œuvre. C'est ainsi elle qui donnera naissance à ce que le poète lui-même nomme dans son « journal sans date » le « mythe d'Hélène ». Lisbé-Hélène, en opérant la « synthèse sentimentale³⁶³ », se révélera muse de la mort et source poétique inépuisable. Pour Léonide, Hélène est ainsi « la prisonnière d'une beauté morte³⁶⁴ ». Athéna fait don à Esculape de deux gouttes de sang de Gorgô : l'une avait un pouvoir de guérison et même de résurrection, l'autre était un poison mortel. Le sang de Méduse est ainsi le *pharmakon* par excellence ; poison et antidote à la fois, il contient un principe et son contraire, et elle-même, comme en témoigne la fonction apotropaïque de son masque, est un *pharmakon*. Le *pharmakon* est sur le plan pratique ce que l'*apotropaion* est sur le plan visuel : quelque chose qui inverse son influence néfaste au bénéfice de son détenteur. Hélène contient cette dualité : elle est l'image de la morte en même temps que source vitale par sa résurrection en tant que figure poétique. Elle incarne la mort mais elle protège Léonide contre elle –d'où sans doute le retournement intérieur du regard- en lui ouvrant la voie de la poésie.

Le regard n'est en outre pas le seul mode de pétrification et la parole d'Hélène possède les mêmes attributs que le regard : l'aveu d'amour qu'elle fait à Léonide est lui aussi perçu comme

³⁶³ EM, p. 1100.

³⁶⁴ DLAP, p.978.

un « aveuglant aveu³⁶⁵ ». La Gorgone mythologique terrifie également par les sons qu'elle laisse échapper de sa gorge. C'est pour simuler les sons criards qu'elle avait entendu s'échapper de la bouche des Gorgones et de leurs serpents qu'Athéna inventa la flûte. Jean-Pierre Vernant souligne que selon Aristote, la flûte s'oppose au besoin de s'instruire en empêchant de se servir de la parole. Sa musique n'a pas un caractère éthique, mais orgiastique : « Elle agit, non sur le mode de l'instruction (*mathésis*), mais de la purification (*katharsis*) (...) »³⁶⁶. Peut-être peut-on retrouver dans ce chant la fonction essentielle attribuée par l'auteur à la « poésie », qui se doit d'agir et non d'instruire.

³⁶⁵ DLAP, p.1001.

³⁶⁶ Vernant, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 58.

c- Chevelure méduséenne et mystère féminin

Enfin, l'essence de Méduse, comme celle d'Hélène, c'est sa chevelure. Athéna, pour punir Méduse, aurait changé sa chevelure en un paquet de serpents entrelacés. Or, lors de sa première rencontre avec Hélène, Léonide admet que la magie de l'apparition ne réside pas dans les traits du visage de la femme, auxquels il ne trouve rien de particulier, mais que, plus que toute autre partie de son corps, c'est sa chevelure qui le fascine :

« Non, l'extraordinaire était ce qui surmontait son visage ; elle avait une masse, un édifice de cheveux ; une chevelure, à la fois pleine comme un nid de serpents et mousseuse ou rayonnante comme du soleil (...) Cette chevelure, toute pareille au Phénomène Futur, je ne la connaissais pas ; je ne l'avais jamais vue ; je ne pensais pas qu'elle pût exister.³⁶⁷ »

L'allusion aux cheveux vipérins se lit également dans la densité de la masse chevelue dont les torsades négligemment assemblées, sont

³⁶⁷ DLAP, p.964.

« entassées, tordues³⁶⁸ » ; elles forment des « volutes », des « nœuds » sous les épingles de fer³⁶⁹. Elles sont l'essence du personnage d'Hélène à tel point que, par substitution synecdochique, c'est la chevelure méduséenne qui agit. Pour répondre au salut de Léonide, la chevelure s'incline³⁷⁰. La puissance magique de cette chevelure est celle d'un aimant ; elle est magnétique et sexuelle. Très explicitement nommée « touffe » ou masse de « poils », elle détient en son cœur « quelque chose de très rouge », un organe au ton violacé³⁷¹. Ce que contiennent les cheveux redoutables, c'est ainsi tout le secret du mystère féminin, cette *terra incognita* plus vaste et plus insolite que la terre de Sogno dans laquelle le jeune homme pénètre avec volupté :

« J'entrais dans les cheveux³⁷² ».

Les héros d'Homère ne connaissent qu'une seule gorgone, une ombre dans le Tartare dont Athéna porte la tête sur son égide. Cette tête lui sert à écarter les hommes et les empêcher de contempler les Mystères féminins, ceux qui célébraient la triple déesse Lune et qu'elle contribue ainsi à dissimuler³⁷³. La raison d'être du masque froid de Méduse ainsi que de sa chevelure effroyable est donc avant toute autre chose d'éloigner les esprits curieux afin de sauvegarder le mystère féminin. Dans le texte jouvien, la chevelure d'Hélène est elle aussi le lieu du mystère qu'il s'agit à tout prix de préserver. Le jeune narrateur veut *ressentir* la toute-puissance magique du mystère d'Hélène mais surtout ne pas le percer à jour. Il refuse toute vérité prosaïque sur la vie de la comtesse de Sannis :

³⁶⁸ DLAP, p.979.

³⁶⁹ DLAP, p.975.

³⁷⁰ DLAP, p.966 : « La chevelure s'inclina. »

³⁷¹ DLAP, p.979.

³⁷² DLAP, p.975.

³⁷³ Graves, Robert, *Les Mythes grecs*, Hachette littératures, collection « Pluriel », 1967, première édition en 1958 chez Robert Graves, p.142.

« Non, je n'avais pas besoin d'être introduit dans l'histoire réelle de sa vie, de me heurter aux murailles de son mariage, de sa situation sociale. Non ; je la tenais pour ainsi dire sur le ciel ; et là dans une exaltation continue qui était accompagnée de vives transformations du sexe, j'adhérais aux secrets de la Chevelure³⁷⁴ ».

Le terme « j'adhérais » est ainsi à saisir comme désir de « toucher de près sans les connaître » les secrets émanant de cette chevelure, qui trahit la *force* du secret et de l'être, mais non pas le secret ni l'être eux-mêmes :

« Je ne me perdais pas à vouloir percer ces choses furtives ; cela m'eût conduit tout droit dans mon inexpérience à de secrets abîmes, que je voulais toucher sans les connaître ; et cela m'eût apporté 'sa vie' dont je ne voulais rien savoir. J'aimais mieux nos mystères. Nos mystères étaient instantanés. Ses mystères, je leur attribuais une résidence, qui était la Chevelure, ses mystères dont j'avais si grand besoin et qui enveloppaient mon désir³⁷⁵ ».

Hélène offre un mode d'approche du mystère selon P.J. Jouve, mystère qui doit être approché, saisi, mais jamais disséqué. Elle incarne ainsi le secret. Tout en elle est mystère et engage au sens du secret : elle sourit « avec un art si infini du secret³⁷⁶ », elle est celle qui ouvre à Léonide la « conque de la vie mystérieuse³⁷⁷ ». Comme elle, Méduse conserve son secret : représentable, elle n'est jamais présentée directement puisque seul son reflet est accessible sous peine de condamnation à mort.

Enfin, peut-être peut-on lire dans l' « ironie soyeuse » d'Hélène, dans son « sarcasme » et dans la « joie qui aurait un reflet funèbre »

³⁷⁴ DLAP, p.975.

³⁷⁵ DLAP, p.974.

³⁷⁶ DLAP, p.1036.

³⁷⁷ DLAP, p.1029

alors qu'elle est en train de mourir, la même ambivalence que Gorgô qui incarne une monstruosité oscillant entre deux pôles : l'horreur du terrifiant et le risible du grotesque. Ces deux extrêmes ayant partie liée avec les effets engendrés par la représentation crue, brutale du sexe féminin pouvant également provoquer l'effroi d'une angoisse sacrée et l'éclat de rire libérateur.

d- S. Freud et “ *das Medusenhaupt* “

Pour la psychanalyse freudienne, Méduse est le parangon de toutes les femmes que chaque homme craint et recherche à la fois, et dont elle offre le masque. Dans le premier *Faust* de Goethe (1808), Faust croit apercevoir Marguerite pendant la nuit de sabbat. Méphistophélès le met en garde : il s’agit en fait de Méduse en qui chacun croit retrouver celle qu’il aime. Or, le parangon de toutes les femmes, c’est la mère. C’est à l’origine « la grande Déesse Mère dont les rites étaient cachés par le visage de Gorgô³⁷⁸ ». C’est aussi l’image de la mère toute-puissante qu’il s’agit pour l’enfant de tuer symboliquement. Pour S. Freud, la tête de la Méduse est le fétiche par excellence. Comme il l’explique dans un texte de 1922 intitulé « *Das Medusenhaupt* » (« La tête de la Méduse »), l’effroi ressenti devant la tête de Méduse est le même que celui ressenti par l’enfant à la vue d’un sexe de femme, entouré d’une chevelure de poils, fondamentalement celui de la mère. Autrement dit, il s’agit ici encore de traduire un effroi visuel. P.J. Jouve surdétermine la portée symbolique de la chevelure en implantant un sexe en son centre. Les Grecs avaient une figuration de la femme qui repousse et provoque

³⁷⁸ Dumoulié, Camille, « Méduse », *Dictionnaire des mythes littéraires*, p.1022.

l'effroi de la castration, signifiée dans le mythe par la décapitation. Selon S. Freud, si les cheveux de la tête de Méduse sont si souvent figurés par l'art comme des serpents, c'est que ceux-ci proviennent à leur tour du complexe de castration. Pour lui, le mystère de la femme et sa cruauté proviennent de cette souffrance d'être incomplète. Ainsi les mythes disent-ils comment la femme a perdu le phallus, « comment Salomé, en castrant le Baptiste, a voulu s'approprier ce qui lui manquait, et comment le sphinx a, un moment, concurrencé par la force de sa parole l'univers masculin³⁷⁹ ». Pour affronter la peur de perdre le phallus, il s'agirait alors de doter la femme d'un substitut, en l'occurrence, des cheveux vipérins. Ce symbole de l'horreur est porté par la déesse vierge Athéna avec raison car elle devient par là une femme inapprochable qui repousse toute concupiscence sexuelle en exhibant l'organe maternel.

Dans le texte jouvien, ce qui fonde le pouvoir de fascination d'Hélène vient aussi du fait qu'elle est la figure maternelle par excellence. Avant de faire cette rencontre extraordinaire, le jeune Léonide nourrissait à l'égard des femmes un sentiment de haine mêlé de crainte et de désir refoulé :

« Ma crainte de leur présence, de leur odeur, était extrême, et ma haine de leur peau lisse et veloutée³⁸⁰ ».

Or, lors de sa rencontre avec la comtesse, le jeune homme avoue se sentir autre et le premier sentiment qu'il éprouve est un sentiment de légèreté et de *jeunesse*³⁸¹. Il pressent que ce qui se joue entre eux dépasse la simple rencontre amoureuse et que c'est aussi en tant que mère qu'il désire Hélène :

³⁷⁹ Grauby, Françoise, *La Création mythique à l'époque du Symbolisme*, Nizet, Paris, 1994, p. 226.

³⁸⁰ DLAP, p.965.

³⁸¹ DLAP, p.965.

« Mais il était clair (cela, je l'avais *su*) que le premier rôle d'Hélène était de m'avoir mis au monde ; mère de mon cœur, de s'être changée en maîtresse de mon cœur. Ayant l'âge de la mère, de s'être livrée comme au fils³⁸² ».

Lorsque le compagnon de Blanche Reverchon intitule sa dernière œuvre romanesque « La Scène capitale », il connaît ce que la psychanalyse nomme *scène primitive* dans laquelle l'enfant s'identifie à l'un ou l'autre de ses parents et assiste réellement ou en fantasme à leur rapport sexuel. Hélène en tant que mère est ainsi celle qui fait naître Léonide d'abord comme fils puis comme homme. Mais elle est surtout celle qui le fait naître à lui-même comme poète : elle est la figure maternelle créée et créatrice qui en se métamorphosant en image poétique donnera naissance au poète Léonide-Jouve. Elle est l'enveloppe matricielle à l'intérieur de laquelle se développera le poète avant de connaître une véritable mue :

« Ainsi elle avait transformé profondément ma personne. C'était fini de la critique de moi-même, précise et accablante. Par l'amour, en Hélène et par Hélène, pensais-je, j'approchais de la déraison inévitable et féconde ; je touchais à la source lointaine et trouble, qui est celle des Mères³⁸³ ».

L'interdit que constitue la figure maternelle induit ce qu'il convient de nommer le fétichisme de Léonide pour la chevelure d'Hélène. Le sexe d'Hélène lui apparaît comme un interdit trop prégnant pour qu'il puisse même le désirer. Par le biais d'une association de pensées symboliques, la possession du « fétiche » est ainsi désirée à la place de celle du sexe. S. Freud lui-même nomme la chevelure comme faisant partie des objets de substitution possibles :

³⁸² DLAP, p.1049.

³⁸³ DLAP, p.1036.

« le substitut de l'objet sexuel est une partie du corps qui convient en général très mal à des buts sexuels (pieds, chevelure). [...] Ce n'est pas sans raison que l'on compare ce substitut au fétiche dans lequel le sauvage voit son dieu incarné³⁸⁴ ».

Ce substitut impropre de l'objet sexuel est ici lié à la surestimation de cet objet, générant alors une intimidation précoce qui détourne du but sexuel normal et incite à lui trouver un substitut. Léonide est écrasé d'intimidation par la figure maternelle sacrée : il se reporte alors sur sa chevelure.

Difficile d'entendre ici une autre voix que celle de P.J. Jouve lui-même, faisant de la mère la source poétique par excellence. L'auteur confesse des liens très profonds à sa mère :

« Toutefois, dit-il, je ne crois pas avoir eu conscience d'être lié à ma mère de façon dangereuse, disons passionnelle, mais j'eus la preuve que des rhizomes très épais m'avaient attaché à elle et à ma soeur³⁸⁵ ».

Rappelons toutefois avec Gilbert Durand que le symbole, selon C.G. Jung, est multivoque, et que l'archétype est une forme dynamique qui « déborde toujours les concrétions individuelles, biographiques, régionales et sociales de la formation des images³⁸⁶ ». Le sens de la rêverie de l'inceste ne doit donc pas forcément trouver ses fondements dans la matière biographique. L'effet-signe freudien peut en effet être dépassé par l'archétype psychique dans lequel il baigne. Ainsi, le désir pour la mère « reconduit symboliquement à ce que les grands systèmes religieux illustrent par *la grande image du Paradis* : 'Retraite secrète où l'on est libre du poids de la responsabilité et du devoir de prendre des décisions et dont le sein de la mère est le symbole

³⁸⁴ Freud, Sigmund, *Résultats, Idées, Problèmes*, Tome II, PUF, 1985, p. 324.

³⁸⁵ Micha, René, Pierre Jean Jouve, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », Paris, 1956.

³⁸⁶ Durand, Gilbert, *L'Imagination symbolique*, p. 66.

insurpassable³⁸⁷ ». Aussi renverse-t-on dans ce cas la symbolique freudienne puisque c'est « l'exaltation archétypale du symbole qui nous donne son 'sens', non sa réduction à une libido sexuelle, biologique et à ses incidents biographiques³⁸⁸ ».

On trouve donc dans le pouvoir d' « irradiation » du mythe de Méduse un éclairage sans pareil du personnage d'Hélène. Elle est d'abord par sa chevelure redoutable à la fois l'incarnation du mystère et le garant de son intégrité ainsi que de son pouvoir. Elle est également l'image de la beauté morte, c'est-à-dire l'image poétique et magnétique de la pulsion de mort ancrée dans la chair. L'auteur définit le mythe d'Hélène comme « l'union en un acte de l'éros passif et de la mort³⁸⁹ ». Elle contient cette ambivalence en étant à la fois la fée à la puissance divine cachée sous sa jupe et une autre puissance terrible formée de cheveux emmêlés et fauves ; elle présente ainsi au jeune homme un « désaccord des plus étranges » : d'une part elle fait preuve d'une tranquillité de chair et de mouvement qui rappelle les plantes et d'autre part elle est le feu féminin, souterrain et violent, un feu noir dont le brûlant est « presque vulgaire³⁹⁰ ». Ces deux symboliques se conjuguent, se nourrissent l'une l'autre puisque la mort dans le sexe constitue le mystère irradiant, magnétique par excellence et la matrice féconde de l'inspiration. Cette chevelure sexuelle et mystérieuse est très explicitement liée à la pulsion de mort :

« Toujours plus belle, toujours plus mystérieuse, cette touffe pleine de replis et de nuages, de reflets sanglants, de cavernes noires, dans laquelle mes regards se noyaient en éprouvant la volupté du plaisir de la mort³⁹¹ ».

³⁸⁷ Durand, Gilbert, *L'Imagination symbolique*, citation extraite de *Archétype et symbole dans la psychologie de Jung* de Jolande Jacobi, p.66.

³⁸⁸ *ibid.*

³⁸⁹ EM, p.1101.

³⁹⁰ DLAP, p.965.

³⁹¹ DLAP, p.974.

On retrouve dans l'ekphrasis de la *Méduse* admirée par Shelley cette même ambivalence :

«Elle gît, les yeux fixés sur le ciel nocturne, le dos contre la cime nuageuse d'une montagne ; au-dessous tremblent des contrées lointaines. L'horreur et la beauté qu'elle dégage sont divines. Sur ses lèvres et sur ses paupières la grâce est posée comme une ombre. Irradiation ardente et sombre, les agonies de l'angoisse et de la mort y cachent leur conflit (...)

C'est la séduction orageuse de la terreur : des serpents rayonne une lumière cuivrée dans leurs nœuds inextricables : elle fait autour d'eux un halo vibrant, miroir mouvant de toute la beauté et de toute la terreur de cette tête : un visage de femme aux cheveux vipérins, qui, du fond de la mort, contemple le ciel du haut de ces rochers mouillés³⁹² ».

Ce commentaire laisse transparaître toute la fascination romantique pour celle dont la beauté naît aussi de la terreur qu'elle fait naître et de son pouvoir mortifère. « Depuis le fond de la mort, Méduse contemple le ciel et trace une ligne imaginaire liant la mort à la transcendance ». Comme le précise Camille Dumoulié, elle offre une représentation du sacré sous son aspect le plus prégnant³⁹³.

Mais Méduse nous renvoie également à la source impalpable des sensations ; elle offre une figuration archaïque du choc de la visibilité. L'émotion provoquée par ses traits monstrueux nous renvoie à tout l'affect que convoque la perception du visible et au mystère profond que constitue le voir. De la même façon que, selon M. Merleau-Ponty, la peinture ne célèbre jamais d'autre énigme que la visibilité, l'image de Méduse nous renvoie au « miracle » de la perception, miracle d'une totalité à la limite de l'intelligible et de la rationalité. On rappellera ici l'incipit de *L'Oeil et l'Esprit* emprunté à Gasquet :

³⁹² Praz, Mario, *op. cit.* p.43.

³⁹³ Dumoulié, Camille, *op. cit.*, p.1018.

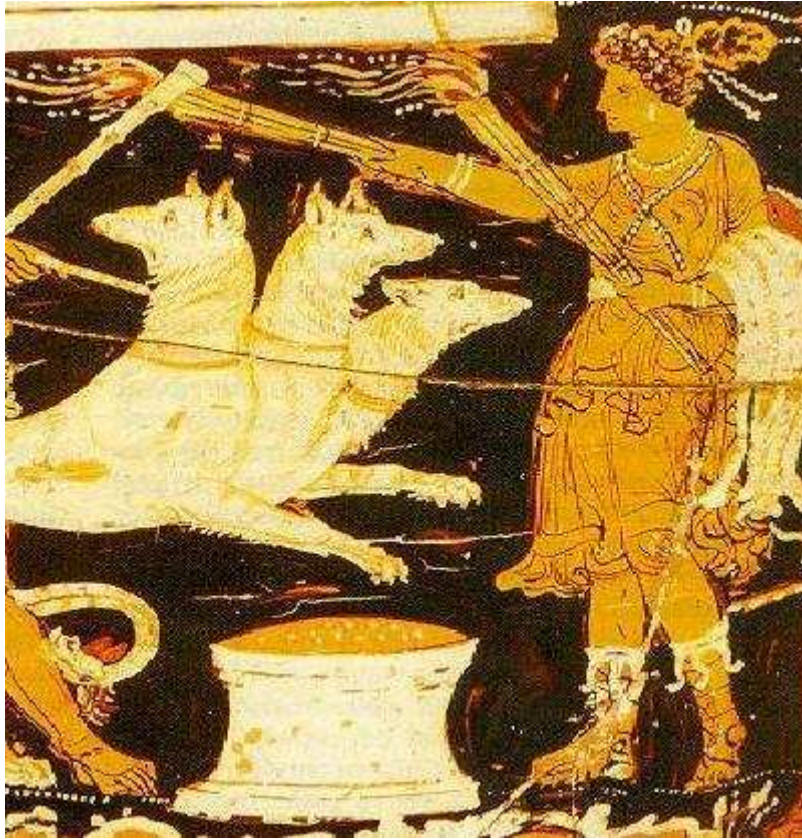
« Ce que j'essaie de vous traduire est plus mystérieux, s'enchevêtre aux racines mêmes de l'être, à la source impalpable des sensations³⁹⁴ ».

³⁹⁴ Merleau-Ponty, Maurice, *L'Oeil et l'Esprit*, p.7.

2 - Hécate

Dans le premier tome de *Aventure de Catherine Crachat*, un premier élément « émergent » apparaît et cet élément n'est pas des moindres puisqu'il s'agit du titre : « Hécate ». Ce nom, qui était le titre d'une œuvre tout entière avant qu'elle ne devienne diptyque après la rédaction de « Vagadu », occupe une place particulière au sein du roman jouvien lorsqu'on sait l'importance que l'auteur accorde aux titres de ses ouvrages. Choisi par « prise subconsciente », c'est en effet lui qui dicte à l'auteur sa « tâche de poésie à remplir³⁹⁵ ». Le titre constitue l'espace mental matriciel à partir duquel s'élabore le processus créatif. C'est donc sous l'égide de la déesse Hécate que l'œuvre a pris naissance, qu'elle a dessiné progressivement sa trajectoire selon une dynamique qui ne doit rien au hasard.

³⁹⁵ *Liberté* (Montréal), vol.9, n°1, janvier-février 1967, p.30. Ces références concernant l'importance du titre dans l'œuvre de Jouve sont empruntées à Wanda Rupolo, *op. cit.*, p.15



396

a- La déesse des enchantements

Dans la mythologie, la déesse Hécate connaît deux âges. Pendant une première période, elle est une déesse nourricière au même titre qu'Artémis et Apollon. Elle possède le pouvoir suprême au ciel, sur la terre et au Tartare, d'où son nom de Triple déesse et d'où sa représentation sous forme tricéphale. Mais, les Hellènes insistent sur

³⁹⁶ *La déesse Hécate et ses trois chiens blancs*, mosaïque, Musée du Louvre, Paris.

son pouvoir destructeur, elle n'a plus été convoquée qu'au cours de rites clandestins de magie noire et particulièrement à la jonction des trois routes et aux carrefours, lieux par excellence de la magie. Elle est devenue la déesse de la mort, tantôt chienne blanche, tantôt déesse tricéphale apparaissant aux magiciens et aux sorcières avec une torche dans chaque main³⁹⁷. En perdant ses vertus fertilisantes, la déesse a changé d'espace d'action ; en se stérilisant, elle n'a plus été cantonnée qu'aux espaces souterrains. La déesse verdoyante des récoltes est devenue déesse des mystères et de la magie.

Dans le chapitre de « Vagadu » intitulé « Les Merveilleux grecs » une référence au même personnage mythologique se trouve contenir dans un saisissement remarquable toute l'essence du personnage de Catherine. L'« héroïne », qui s'y adresse virtuellement à Luc Pascal, se projette dans quelques-unes des grandes figures féminines de la mythologie grecque. Pour l'homme qui vit en artiste et en solitaire, elle entend devenir la femme universelle. Elle se projette donc tout d'abord dans la figure de Vénus Anadyomède dont elle s'imagine prendre le corps de naïade, puis, elle se voit en Europe, symbole de blancheur et de passivité rapidement rejeté pour le personnage d'Hécate :

« Je descendrai donc sous terre et dans les enfers et je serai Hécate. Pâle incarnation magique de la Lune - lorsque, dans son troisième quartier, elle monte avec un aspect faux, étalant comme un crachat au milieu du ciel où se dissémine l'orage –je parviens au souterrain qui contient les âmes des morts dans l'attente ; ici je sers aux enchantements, aux rachats, et près de Proserpine je rends mes implacables sentences³⁹⁸ ».

La définition que Catherine donne d'elle-même à travers les traits de la déesse de la mort nous apporte plusieurs éléments particulièrement

³⁹⁷ Voir Graves, Robert, *op.cit.*, p. 137-138.

³⁹⁸ V, p.712.

éclairants sur le personnage. Comme la déesse chtonienne, Catherine préside aux enchantements. Comme elle, elle use de formules péremptoires et sentencieuses, et fait usage du futur gnomique pour rendre ses oracles : « La féerie tombera... Lui et moi c'est pour jamais³⁹⁹ » prophétise-t-elle alors qu'elle vient de rencontrer Pierre Indémini. Pour conjurer ce sort qu'elle pressent inévitable, ayant reçu un signe du ciel, elle s' « absorbe en sortilèges » :

« Il fallait qu'il vît mon profil et jamais ma face quand il entra dans la chambre, le contraire eût précipité la catastrophe. Je prenais des augures partout, dans les moindres coïncidences⁴⁰⁰ ».

Nous noterons que dans la définition que Catherine donne d'elle-même en tant qu'Hécate, le rapprochement avec la déesse lunaire se fait à un moment précis : « lorsque, dans son troisième quartier, elle monte avec son aspect faux⁴⁰¹ ». Rappelons-nous que Catherine est une comédienne, donc spécialiste dans l'art du faux. C'est d'ailleurs cette fausseté, ce décalage entre un trouble naissant et l'impassibilité de son masque d'amante qui est à l'origine du malentendu entre Pierre Indémini et elle, bien avant la fantasmagorique scène de rupture chez Marguerite de Douxmaison :

« Je tremblais sans lui montrer autre chose qu'un visage clair, des yeux confiants, et je refoulais le tremblement à l'intérieur de la crainte, si bien qu'au bout de peu de temps je fus infectée complètement, mais pour sauver mon amour je jouais l'amour en actrice. (...) Près de lui je portais le masque de la confiance, fausse beauté... hypocrite douceur... et j'avais des débauches de larmes étant seule⁴⁰² ».

³⁹⁹ H, p.426.

⁴⁰⁰ H, p. 430

⁴⁰¹ V, p.712.

⁴⁰² H, p. 430.

Cette aptitude à masquer, en même temps qu'elle fait partie de sa nature, Catherine la rejette comme un sujet de mépris. Entourée d'actrices, elle sait qu'elle appartient à cette espèce particulière condamnée à la fausseté et à la représentation :

« Ces femmes sont là. Assises. Debout. Spécimens de grands animaux fardés chacune avec son odeur particulière. Je vois des dents sous les babines. Je les déteste. Je fais partie d'elles. Je suis très aimable⁴⁰³ ».

Catherine méprise sa « condition » de comédienne. Au moment de sa rencontre avec Pierre, c'est avec douleur qu'elle lui avoue être actrice :

« Je lui dis que j'étais actrice de cinéma. Parce que j'implorais maintenant sa grâce⁴⁰⁴ ».

Enfin, c'est à l'occasion de cette identification à la déesse que Catherine laisse transparaître son caractère double. L'assimilation à la déesse est scellée par l'intégration de son patronyme au cœur de l'apparition divine, qui, par un jeu de miroir, opère à la façon d'une tautologie : Catherine se représente sous la figure d'Hécate, qui elle-même s'assimile à un crachat, patronyme de Catherine. En outre, le « crachat » que la lune « étale » et le « rachat » auquel elle se livre auprès de Proserpine, tous deux intégrés au sein d'une même phrase, cristallisent toute l'ambivalence du personnage ainsi que son parcours au sein du cycle romanesque jouvien, depuis les tumultes et les ruptures d'« Hécate » jusqu'au salut et à l'unité de « Vagadu », la laissant affirmer qu'elle ne se sen(t) « plus aussi intérieurement une statue, une figurante⁴⁰⁵ ». Catherine-Hécate porte en elle à la fois la honte

⁴⁰³ H, p. 432.

⁴⁰⁴ H, p. 422.

⁴⁰⁵ V, p. 788.

originelle, liée au « péché d'exister⁴⁰⁶ », « une certaine honte belle et déchirante⁴⁰⁷ » ainsi que son propre salut.

⁴⁰⁶ V, p. 421.

⁴⁰⁷ V, p. 803.

b- La mort-dans-la-vie.

Robert Graves rappelle qu'on désigne Hécate comme « déesse de la Mort-dans-la-vie ». Or, on trouve dans « Vagadu » presque mot pour mot cette caractérisation concernant le personnage de Catherine qui confesse :

« 'C'est vrai, matériellement je vis ; je ne me suicide pas.'

Mais elle vivait dans la négation de la vie ; donc elle vivait avec la mort en dedans⁴⁰⁸ ».

Catherine Crachat est identifiée à la redoutable déesse chtonienne par le biais de cette puissance mortifère qu'elle contient malgré elle, ces vertus assassines étant guidées par les profondeurs de son inconscient. « Je ne chasse pas et je tue⁴⁰⁹ », affirme-t-elle. De fait, sans qu'elle l'ait consciemment souhaité, tous ceux qui se sont aventurés à aimer Catherine ont péri : la baronne Hohenstein, qui elle-même transporte avec elle tout un cortège de morts, son amant Pierre Indémini mais également sa mère, son père et, d'après les *Notes et*

⁴⁰⁸ V, p.762.

⁴⁰⁹ V, p. 712.

Documents, ses deux sœurs, mortes pendant l'enfance et que Catherine tente de retrouver à travers Noémi ou Flore. Pierre Indemini, qui semble avoir saisi qui était Catherine mieux qu'elle-même, développe l'analogie avec la figure mythologique lorsqu'il confesse à l'actrice longtemps après leur rupture et avant leur « reprise d'amour » :

« Ainsi je t'ai vue souvent comme la Diane infernale qui préside aux enchantements. Elle n'est pas douce. Elle n'a pas la lumière du jour⁴¹⁰ ».

Il faudra au lecteur la lecture de « Vagadu » pour saisir que cette puissance mortifère est inextricablement liée à la mort du père de Catherine, qui représente pour elle la mort par excellence :

« Et alors toujours, pour nous, mourir, cela rappelle le vrai mourir, ça rappelle la mort de notre père⁴¹¹ ».

Or, c'est la mort du père qui engendre la culpabilité de Catherine, qui se ressent comme « meurtrière inconsciente », qui propage le poison qu'elle contient et qu'elle distille involontairement pour elle et pour les êtres qu'elle aime :

« Que, dans l'intention, j'aie tué mon père et me sois tuée moi-même avec lui ? Cette idée a un rapport avec ce que je sens.

Voici maintenant le problème de mon cœur. Il y a tant de mort dans ma vie : est-ce que je veux décidément vivre, ou mourir ? Suis-je peut-être déjà morte ?⁴¹² ».

Catherine est donc assimilée à la redoutable chasseresse qui lacère ses amants, et dont les faveurs, comme dans le mythe

⁴¹⁰ H, p.547.

⁴¹¹ V, p. 676.

⁴¹² V, p.673.

d'Endymion, confèrent un sommeil éternel, hors des atteintes du temps. De fait, l'absence de douceur semble constituer l'une des caractéristiques essentielles du personnage de Catherine qui est décrite comme une femme froide, n'ayant aucune habitude de tendresse. Cette froideur contamine tous les domaines de sa vie, y compris celui du plaisir puisque Catherine est atteinte de frigidity chronique :

« Catherine est généralement froide à l'égard du plaisir, très froide, sauf les circonstances du vrai amour qu'elle a positivement connues, et même lui a-t-il fallu une sorte de grâce dans ces circonstances⁴¹³ ».

Catherine n'est pas maternelle ; elle rejette tout ce qui a trait à la maternité. Dès ses premières séances chez le docteur Leuven, elle se rend compte de son dégoût pour la fonction maternelle :

« Je vous avouerai que j'ai horreur d'être une femme. Ce fons vitae me dégoûte. Je ne pense jamais calmement au ventre maternel. Cette chair où l'on m'enferme, cette eau, faire partie d'elle, recevoir son sang, c'est intolérable à mon imagination. Et conçue ! conçue, dans l'endroit le plus bas d'elle, après la rencontre d'une autre chose basse ? Non. Je veux me réduire à moi. Je ne veux pas être entretenue ni nourrie. Je n'accepte pas la tranquillité, le confort. J'ai refusé bien entendu le noble rôle de la femme. Je suis femme, c'est possible. Tant pis, c'est malgré moi. Vous ne me ferez pas changer là-dessus !⁴¹⁴ »

Catherine expose ce rejet de sa propre féminité jusque dans son apparence physique : ses traits sont ceux, androgynes, de « la nouvelle beauté entre femme et homme⁴¹⁵ » :

⁴¹³ H, p. 408.

⁴¹⁴ V, p. 627.

⁴¹⁵ H, p. 414.

« Catherine est vilaine, pas une femme femme, une femme garçon, un grand voyou. Catherine est une femme manquée (...)»⁴¹⁶.

Comme le précise Wanda Rupolo, Catherine laisse ainsi apparaître l'ambiguïté sexuelle propre aux divinités lunaires⁴¹⁷. Elle renoue avec le mythe de l'androgynie, qui apparaît de façon récurrente chez Jouve en filigrane d'autres figures mythiques comme celle de Narcisse, dont nous aurons l'occasion de reparler. Catherine se plait à intervertir son rôle de femme avec celui de l'homme qu'elle aime pour accéder à l'unité parfaite à laquelle elle ne peut parvenir seule :

« Je serai le garçon, si tu veux. Car dans ton amour, il faut être énormément et beaucoup, un sexe et l'autre, un monde et l'autre, une et plusieurs (...)»⁴¹⁸.

Comme le précise Françoise Grauby à propos du mythe de l'androgynie, la réunion sexuelle de deux formes évoque des images de plénitude paradisiaque mais, perçu isolément, l'androgynie constitue un manque, puisque son unité a été rompue. Aussi l'associe-t-on en littérature avec des « espèces » comme la femme frigide, le travesti, l'homme faible, la vierge ou la machine. Tous ces sujets « s'accompagnent de doubles, de maîtres qui sont autant de moitiés perdues⁴¹⁹ ». Aussi Hécate apparaît-elle dans sa deuxième phase, au moment où elle a perdu ses qualités fertilisantes pour devenir la figure tutélaire du monde des ombres.

⁴¹⁶ H, p.543.

⁴¹⁷ Rupolo, Wanda, *op. cit.*, p. 93

⁴¹⁸ V, p. 713.

⁴¹⁹ Grauby, Françoise, *op. cit.*, p. 107.

c- La déesse chtonienne.

Catherine ressent son environnement immédiat comme privé de lumière du jour. Cette absence apparente son espace vital et mental à celui des Ombres du Tartare. Elle perçoit ainsi sa vie comme un *carrefour* de toutes sortes de misères⁴²⁰ et se décrit comme « entourée d'ombre, en somme, de noir, sans personne auprès de qui se consoler, sans ange gardien⁴²¹ ». D'ailleurs, il est singulier de constater que l'homme dont elle rêve au début du roman est un homme-tombeau⁴²², ce que Pierre Indémini se révélera être. Sa première entrevue avec lui dans le cabaret familial de l'actrice prend des allures d'incursion au cœur des enfers. Au rez-de-chaussée de ce bal nègre, clausturation et suffocation sont à leur paroxysme : les fenêtres ont été bouchées et seul un ventilateur chasse l'odeur de sueur des cinquante danseurs « les uns dans les autres » allant par deux ou trois sur dix mètres carré. L'isotopie animalière utilisée pour décrire ce lieu de vice apparente sa population à une faune où d'« horribles formes » enivrées s'ébattent parmi lesquelles un être libidineux mi-homme mi-animal saisi par le

⁴²⁰ H, p. 412.

⁴²¹ H, p. 410.

⁴²² H, p. 414.

démon du jeu et une bande de femmes qui glapit⁴²³. Cette antre constitue paradoxalement un refuge pour Catherine qui y voit une forme quintessentielle de noirceur :

« Le cafard que je trouvais là-dedans était si incomparable, si absolu, si au-dessus de moi-même, que je savourais une sorte de paix⁴²⁴ ».

Dans la mythologie, Hécate est la triple déesse lunaire avec Coré et Perséphone auxquelles elle est parfois assimilée. Son nom qui signifie « cent » se rapporte semble-t-il aux cent mois lunaires que comportait son règne et aux cent moissons. Catherine est ainsi décrite par Pierre comme une amoureuse « lunatique et cruelle⁴²⁵ » ; elle est la « pâle incarnation magique de la Lune » et de son enchantement mystérieux car le rayonnement lunaire a ceci de particulier qu'il perturbe l'ordre du réel. Catherine constate que lorsque sa vitre laisse passer la lueur de la lune, « la réalité ne peut plus être atteinte, il faut attendre⁴²⁶ ». De même, lorsque la jeune femme fait la rencontre d'un « monsieur brun » au début du roman, elle remarque qu'« au soleil il paraissait un individu bon et intelligent quelconque⁴²⁷ ». Cette remarque ne pourrait-elle induire que l'éclairage de la lune le ferait apparaître autre ? Il semble que Pierre Indémini incarne le pendant solaire du personnage nocturne qu'est Catherine. Leur rencontre a lieu sous le soleil de midi qui fait apparaître l'intérieur de l'atelier dans lequel le jeune homme sert de modèle comme « très brillant⁴²⁸ ». Ses cheveux portent l'empreinte solaire puisqu'ils sont très blonds et il porte au doigt une bague lançant des reflets. « Il tient de l'ange », pense la jeune femme. Mais l'ange appartient au rêve et cet Orphée-là ne parviendra pas à extirper son Eurydice de l'univers souterrain auquel

⁴²³ H, p. 419-420.

⁴²⁴ H, p. 419.

⁴²⁵ H, p.435.

⁴²⁶ H, p. 428.

⁴²⁷ H, p.408.

⁴²⁸ H, p. 416.

elle appartient : Catherine est condamnée à hanter les espaces souterrains de son inconscient qui lui ferment l'accès au reste de l'univers et c'est lui, Pierre, qui finira par rejoindre le monde des morts. Selon Gilbert Durand, la lune, menstruelle, est la grande « épiphanie dramatique du temps », indissolublement conjointe à la mort et à la féminité :

« Alors que le soleil reste semblable à lui-même, sauf lors de rares éclipses, alors qu'il ne s'absente qu'un court laps de temps du paysage humain, la lune, elle, est un astre qui décroît, disparaît, un astre capricieux qui semble soumis à la temporalité et à la mort⁴²⁹ ».

Hécate-Catherine apparaît donc comme le prototype de la féminité sanglante et négativement valorisée, archétype de la femme fatale qu'il faut rattacher à ce que les psychanalystes nomment « exaspération de l'Œdipe » où l'interdit sexuel est renforcé par l'image de la « Mère terrible » :

« Car la misogynie de l'imagination s'introduit dans la représentation par cette assimilation au temps et à la mort lunaire, des menstrues et des périls de la sexualité⁴³⁰ ».

L'actrice confie à son amant :

« Si loin que je me souviens, j'ai fait rater exprès la chose qui m'était réservée et que je chéris le plus. Ma première faute obscure dans le fond, le péché d'exister qui n'a jamais été pardonné, est-ce que tu comprends, est-ce que tu vas comprendre⁴³¹ ? »

⁴²⁹ Durand, Gilbert, *op. cit.*, p. 111

⁴³⁰ *ibid*, p.113.

⁴³¹ H, p. 421.

C'est cette faute originelle qui est la cause de la pulsion destructrice qui accompagne tout sentiment chez Catherine. Elle le saisira avec clarté dans « Vagadu » :

« Ma force est donc bien fatale. Mon amour est donc bien meurtrier⁴³² ».

Pour Catherine, tout ce qui a trait à la femme est occulté, et tout d'abord la fécondité. De plus, comme l'a souligné Jean-Yves Tadié, P.J. Jouve « réinvente la légende de la vierge chasserresse qui tue ses amants » :

« ...c'est l'évocation du mythe d'Hécate (titre du premier volume) qui donne la vérité du personnage (...). Hécate est celle qu'on ne peut toucher, et qui ne peut aimer *qu'avec l'accompagnement de la mort, et si possible en tuant*⁴³³ (...) »

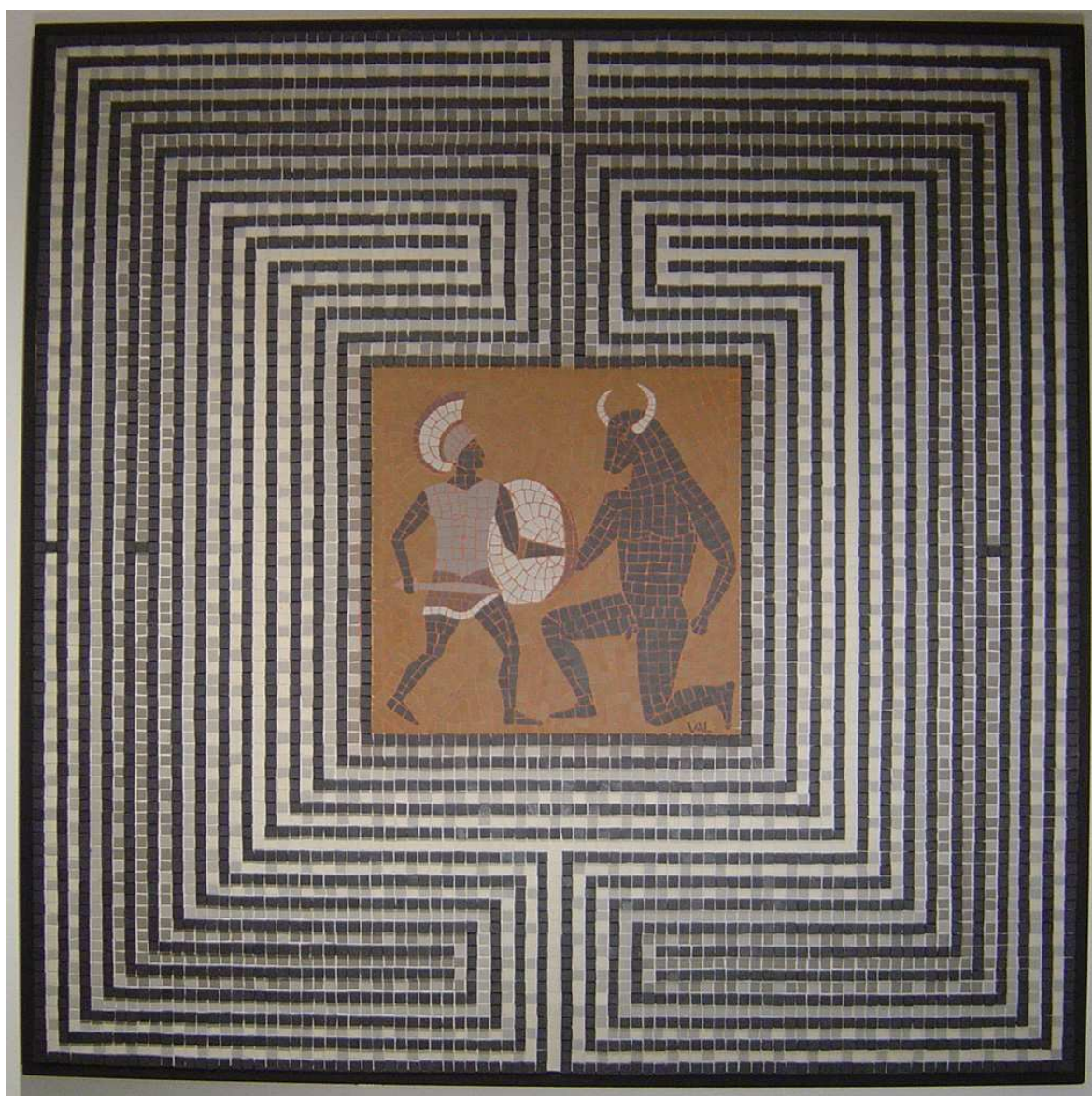
Son alliance avec la lune comme lieu de la mort, signe du temps et espace symbolique de la féminité l'assimile à la Mère.

Cette mise en image de la mort-en-soi par la projection du personnage en Hécate se révèle féconde dans la mesure où elle concrétise et dynamise la pulsion de mort. L'idée de mort-dans-la-vie est figurée par l'emprunt mythologique qui lui fait perdre son caractère abstrait pour la rendre « lisible ». La référence à Hécate manifeste la vérité du personnage sans l'exprimer de manière explicite. La projection d'une idée si difficile à saisir - et encore plus complexe à exprimer- que l'enchevêtrement profond de la mort dans la vie se fait ici sous le mode de la révélation.

⁴³² V, p. 738

⁴³³ Tadié, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, p.161

3- Catherine et le Minotaure



434

⁴³⁴ *La Mort du Minotaure*, mosaïque, grès antique, Londres.

a- Ariane

S'il paraît incontestable de dire que c'est le mythe d'Hécate qui préside à la première partie du roman, effectivement intitulée « Hécate », et qui fonde l'identité du personnage de Catherine Crachat, il semble cependant que cette figure tutélaire n'appartient plus, dans la seconde partie du roman qu'à un passé révolu. D'abord parce que Catherine, dans « Vagadu », relègue de façon très explicite la déesse lunaire à la sphère du passé :

« Cette créature demi-divine que j'ai été effectivement me paraît être celle qui convient le mieux à l'accent atroce de ta beauté⁴³⁵ ».

Par ailleurs, à la fin du roman, dans le tête-à-tête final entre Catherine et Luc Pascal, les deux personnages évoquent la transformation de la jeune femme. L'artiste, qui a du mal à reconnaître celle qui fut sa maîtresse pendant une année, ressent la tranquillité de Catherine comme « insupportable », et regrette la disparition d' « une certaine honte,

⁴³⁵ V, p.712.

belle et déchirante, qui se trouvait au fond et jusqu'au bord⁴³⁶ ». Il s'écrie :

« Il n'est pas possible que l'on vous change ! Vous vous appelez Crachat, c'est un nom prédestiné. Vous êtes *née* comme on dit dans le monde. Orpheline, malade, pauvre, vous avez flotté sur le ruisseau de Paris. Vous y avez brillé, d'un brillant faux⁴³⁷. »

Il semble donc bien que Catherine ait quitté son écorce sombre et honteuse, celle qui nourrissait l'inspiration de Luc Pascal . Elle-même qualifie le portrait qu'il fait d'elle d' « ancien » et le considère comme l'apanage de « feu la vraie Catherine ». Enfin, l'auteur dans son « journal sans date » évoque les deux étapes déterminantes de la vie du personnage de Catherine correspondant au diptyque *d'Aventure de Catherine Crachat* : l'une où elle est « meurtrière inconsciente », déesse infernale, et l'autre où elle « doit chercher l'explication de son ténébreux pouvoir⁴³⁸ ».

La nouvelle Catherine doit donc être entendue comme liée à une progression intérieure, un cheminement vers elle-même, quête identitaire lui ouvrant une voie vers l'être qu'elle a été et qui lui permettrait de comprendre celui qu'elle est devenu. Or, en se penchant à nouveau sur le chapitre intitulé « les Merveilleux grecs », on trouve une référence mythologique particulièrement éclairante. Après avoir hésité successivement sur ses liens avec les différentes figures mythologiques citées, Catherine répond à la question que, sous forme prédictive, elle attribue à Luc Pascal :

« Mais tu demanderas aussi, ô démon, le personnage humain !

Après le flanc couvert de vapeurs et la touffe enivrante de Vénus, qui tournent nos cœurs dans la confusion, combien douces sont les épaules

⁴³⁶ V, p.803.

⁴³⁷ V, p.804.

⁴³⁸ EM, p.1091.

de la jeune Ariane couverte du péplum trop large, au corps telle une rivière ! C'est une vierge véritable et grasse qui se guide dans le labyrinthe des buis mortels, des sources empoisonnées, dont chaque détour doit annoncer l'irruption brusque du Monstre, et où, sous un plafond bas, tu halètes. Ariane te tient ; son visage est grave, et elle est vêtue de blanc. Son fil s'accroche aux petites aspérités du terrain et elle tend activement l'oreille tandis que sa bouche murmure⁴³⁹ ».

Après les images successives de ce qu'elle pourrait être en tant que femme universelle, Catherine ici offre l'image de son humanité. Or, dans ce qu'elle a de plus humain, elle est Ariane. Ici, le nom d'Ariane, l'évocation du Monstre, celle du fil et du labyrinthe sont autant d'éléments « émergents » autorisant une lecture de la deuxième partie de *Aventure de Catherine Crachat* comme investie du mythe du labyrinthe dans la mesure où l'histoire de Catherine dans « Vagadu » est celle d'un cheminement à travers les méandres de son inconscient. La parole qu'elle déroule au fil du temps ne peut-elle être perçue comme ce fil rouge qui la conduira saine et sauve vers l'issue libératrice : la découverte de son continent intérieur ? L'auteur écrit dans *En miroir* à propos de « Vagadu » :

« [Mon ouvrage] se propose (...) d'illustrer la lutte de l'être, son effort au sein de sa propre obscurité, au cours d'un long et pénible passage, d'une terrible expérience⁴⁴⁰ ».

L'image du passage initiatique et du cheminement laborieux effectué en aveugle évoquent l'épopée dédaléenne. Il écrit aussi :

« Identifié à Catherine, j'avais à révéler le drame de la plongée en soi et plus loin que soi, plongée qui peut être si éprouvante pour la

⁴³⁹ V, p.713.

⁴⁴⁰ EM, p.1147.

personne, ensuite le mouvement de la personne parvenant à découvrir l'issue⁴⁴¹ ».

La métaphore spatiale suppose donc à cette odysée une voie de rédemption et fait de ce parcours le lieu paradoxal où l'on s'égaré pour se retrouver. Mircea Eliade a montré le caractère initiatique de la pénétration dans les entrailles de la terre qui s'identifie au fait de pénétrer dans les entrailles de son propre inconscient. Selon André Peyronie, le labyrinthe « est avant tout une image mentale, une figure symbolique ne renvoyant à aucune architecture exemplaire, une métaphore sans référent. Il est à prendre d'abord au sens figuré et c'est pour cela qu'il est devenu une des figures les plus fascinantes des mystères du sens⁴⁴² ». Catherine se rend chez le Dr Leuven pour, en se perdant, comprendre enfin « la Chose qui se trouve derrière⁴⁴³ ». Selon André Siganos, l'imaginaire du labyrinthe « postule d'abord des œuvres d'égarement et de chemin difficile selon une improbable téléologie⁴⁴⁴ ». Il constate que même les figurations les plus frustes de labyrinthes présentent certaines constantes comme la pénétration dans un espace conjectural égarant ; de nature apparemment digestive, utérine, sinon monstrueuse ; un cheminement difficile ; vers un centre chargé de sens, sinon du Sens⁴⁴⁵. Or, nous verrons ces quatre aspects structurants à l'œuvre dans le parcours de Catherine Crachat.

⁴⁴¹ V, p1092.

⁴⁴² Peyronie, André, « Labyrinthe », *Dictionnaire des mythes littéraires*, p. 916.

⁴⁴³ V, p.607.

⁴⁴⁴ Siganos, André, *Mythe et Écriture, La Nostalgie de l'Archaïque*, Puf écriture, PUF, 1999, p.51.

⁴⁴⁵ *ibid.*, p.43.

b- La perte de repères spatio-temporels

Le premier bouleversement significatif du cheminement labyrinthique réside dans la perte de repères spatio-temporels. À l'instant même où elle entre dans le cabinet du Dr Leuven, Catherine ne sait plus ni où elle est ni *dans quel sens* elle est. L'effacement du sens (signification) est accompagné d'une indécision quant au sens en termes de polarité :

« Ou donc cette chambre prend-elle le jour ? On n'aperçoit pas de fenêtre. Dans quelle direction ? Il occupe un nombre important de pièces en ce riche quartier où il habite, mais si l'avenue est comme ceci, la rue comme cela, puis la porte cochère, l'escalier à deux sens, l'antichambre et enfin cette chambre, comment se faisait-il que la direction de la chambre fût telle qu'elle l'éprouvait ?⁴⁴⁶ ».

On notera que l'espace représenté est un espace dont l'effet de clausturation est renforcé par l'absence de fenêtre : Catherine n'a donc aucune visibilité sur l'espace encadrant dont elle est coupée. Par ailleurs, au moment où elle pénètre dans l' « antre » du Dr Leuven, elle

⁴⁴⁶ V, p.608-609.

perd le sens de l'orientation telle qu'elle l'éprouvait. Catherine, dont la connexion au monde est changée, ne sait plus se situer intérieurement.

Le réel est distordu sous l'effet du bouleversement intérieur et la désorientation est contaminatrice : après le cabinet et la rue du Dr Leuven, elle envahit l'espace vital de Catherine. Son environnement s'apparente à un vaste labyrinthe constitué de pièces successives aussi méconnaissables que si Catherine s'était retrouvé dans « la quatrième dimension » :

« A partir de ce moment, elle ne sut plus très bien le temps ni le lieu. Est-ce que la réalité de la vie changeait à ce point de caractère ? Elle occupait une pièce d'aspect triste. Ensuite une autre pièce, vide. Une enfilade de pièces. Peut-être Catherine était-elle tombée à l'étage en dessous ?⁴⁴⁷ »

Dans *En Miroir*, l'auteur souligne l'importance de cette perte de repères . Il écrit au sujet de « Vagadu » :

« Seulement la lutte, qui est l'essence de toute vie, se transportait pour la première fois dans la quatrième dimension, celle des états qui échappent en même temps à l'espace et à la durée, bien qu'ils soient présents derrière les circonstances de l'espace et de la durée⁴⁴⁸ ».

L'avancée dans le labyrinthe se construisant avec une forme de piétinement langagier, le temps est tantôt distendu, tantôt condensé. « Qu'est-ce que tout cela signifie ?⁴⁴⁹ » se demande Catherine en observant par-dessus son épaule le fil qu'elle secrète. Le parcours et le discours régressifs, activés « à l'aveugle », sont les voies d'accès privilégiées au dévoilement du Sens. Aussi cette perte de repères est pour l'actrice synonyme d'angoisse profonde, de trouble si intense

⁴⁴⁷ V, p.612.

⁴⁴⁸ EM, p.1092.

⁴⁴⁹ V, p.630.

qu'elle engendre un sentiment de désespoir⁴⁵⁰ dans la mesure où elle véhicule autre chose qu'une simple perte de repères spatiaux et constitue au sens propre comme au sens figuré une *révolution* : c'est tout l'intérieur de Catherine qui est en mutation : « Mon intérieur est déjà tellement changé⁴⁵¹ », « je ne suis plus où j'étais⁴⁵² » confesse-t-elle.

D'ailleurs, l'évolution de ses sentiments à l'égard du Dr Leuven sont eux aussi traités selon une modalité spatiale :

« Bientôt Catherine s'orientait autrement vis-à-vis de M. Leuven⁴⁵³ ».

Changer d'orientation équivaut donc à changer le sens des choses et sa révolution intérieure métamorphose les lieux les plus familiers : la signification de son cabinet est changée⁴⁵⁴.

Les lieux avec lesquels elle entre en contact sont donc modifiés par l'angle sous lequel elle les perçoit : comme dans un labyrinthe, le même endroit apparaît autre dès que le point de vue par lequel on l'aborde est différent :

« (...) le quartier prenait plusieurs figures différentes selon qu'on l'abordait par un côté ou l'autre ; la maison et la chambre dans la maison pouvaient se mettre en tous les sens⁴⁵⁵ ».

Plus le texte progresse, plus Catherine poursuit son cheminement et plus la représentation d'un labyrinthe devient évidente: d'abord, les pièces se succèdent vides et indistinctes « en enfilades ». Puis, le labyrinthe qui s'étendait en longueur prolonge ses dimensions en

⁴⁵⁰ V, p.610

⁴⁵¹ V, p.619.

⁴⁵² V, p.618.

⁴⁵³ V, p.626.

⁴⁵⁴ V, p.611.

⁴⁵⁵ V, p.609.

hauteur. A la fin de la « lutte avec l'ange », l'image dédaléenne est évidente :

« Toutes les voies se coupaient entre elles, et présentaient des carrefours⁴⁵⁶ ».

Ce qui fonde ici l'avancée dans ce labyrinthe particulier, c'est la parole. Ici, progresser se fait par les mots de mots et l'on ne peut se considérer réellement dans la chambre diabolique tant que l'on n'a pas commencé à parler. Alors qu'elle est déjà installée chez le Dr Leuven depuis un moment, Catherine, jusque-là frappée de mutisme, se décide à « entrer » dans l'espace dédaléen, celui de la Parole.

« Il fallait en sortir ou y entrer, dans cette chambre diabolique, mais rompre à tout prix le silence qui l'épouvantait⁴⁵⁷ ».

Catherine entre donc en parole. Une fois la parole éclosée et « déposée » en lui, c'est bien sûr le Dr Leuven qui la guidera vers la pratique de l'« autopsie » ou action de voir de ses propres yeux. Catherine entre donc en commençant son œuvre de parole et la première épreuve de son parcours initiatique est une épreuve de démolition : elle doit pulvériser les éléments constitutifs de ce qu'elle croit être « elle », se dépouiller de son ancienne écorce pour accéder aux profondeurs de son être.

⁴⁵⁶ V, p.780.

⁴⁵⁷ V, p.610.

c- Le Minotaure et la quête.

Un autre critère important dans la représentation de ce labyrinthe a trait à sa nature digestive, utérine voire monstrueuse. Une fois que le lecteur a commencé à saisir Catherine comme une nouvelle Ariane, il peut être amené à se poser la question du monstre co-extensif à cet espace. Qui dans ce cas est le Minotaure, s'il existe un Minotaure ? Dans quels traits est-on supposé lire « l'irruption brusque du Monstre » dont parle l'héroïne ? Il se peut en effet qu'il n'y ait pas de monstre dans la mesure où, comme nous l'avons souligné, le labyrinthe est en lui-même monstrueux, animal et digestif, et qu'il dit lui-même ce que le Minotaure sursignifie⁴⁵⁸. Pourtant, il se trouve un personnage pour figurer le monstre du labyrinthe : il s'agit bien sûr du deuxième protagoniste de « Vagadu », le maître des lieux et mystérieux instigateur du tête-à-tête, le Dr Leuven. Catherine n'est-elle pas là pour découvrir la chose monstrueuse « qui se trouve derrière » ? Or, n'est-ce pas lui qui se trouve justement derrière elle à chaque séance ? Cette position qui le maintient hors de son champ de vision et qui induit sa

⁴⁵⁸ Siganos, André, *op. cit.*, p.42.

réclusion est une condition vitale à l'avancée de la jeune femme dans le labyrinthe de son inconscient. Or, cette donnée rationnelle, établie pour le bon fonctionnement du processus psychanalytique, elle la perçoit comme un tabou, une loi sacrée dont le non-respect est assimilable à une grave transgression :

« Si tu te retournes, tu seras changée en statue de sel comme la femme de Lot⁴⁵⁹ ».

La référence biblique donne à la séance de psychanalyse une dimension rituelle en même temps qu'elle dote le personnage interdit d'une aura mystérieuse, taboue. Que se trame-t-il pendant que la jeune femme parle ? Quelle vérité découvrirait-elle en se retournant ? D'ailleurs, il est caractéristique de noter qu'elle perçoit l'homme derrière elle non pas seulement assis mais « caché »⁴⁶⁰ dans l'ombre de son cabinet.

Dès leur première rencontre, le maître de séance lui apparaît comme un personnage trouble :

« On sentait à le voir quelque chose d'épais et de mystérieux imparfaitement recouvert par la couleur bonasse⁴⁶¹ ».

Détail plus troublant encore, ses oreilles sont « pointues comme celles des personnages mythologiques⁴⁶² ». Comme une bête, il étale son ventre et les lèvres rouges qui ressortent de sa barbe suggèrent une sexualité vivace, affichée. Il est totalement dépourvu d'une quelconque forme d'humanité : non seulement semble-t-il n'avoir aucun sentiment et demeure-t-il de marbre face aux bourrasques émotionnelles subies par sa patiente, mais c'est un rustre, un sauvage, systématiquement stigmatisé comme grossier. Ses meubles sont « grossiers » et « de

⁴⁵⁹ V, p.608.

⁴⁶⁰ V, p.624.

⁴⁶¹ V, p.608.

⁴⁶² V, p.608.

mauvais goût »⁴⁶³, ses vêtements n'ont aucune tenue, il a peu d'usage du monde⁴⁶⁴ et la reçoit dans un réduit laid, sans espace et sans dégagement, proche des toilettes. Le plaisir qu'il prend à recueillir le flux nauséabond que lui déverse sa patiente l'apparente à un porc : il est celui qui « se remue » dans des sujets « scabreux »⁴⁶⁵ et les explications qu'il apporte sont elles aussi qualifiées de « sales »⁴⁶⁶. Enfin, son antre est une « chambre diabolique » qui, silencieuse, « étouffe les cris et absorbe les larmes⁴⁶⁷ ». Complice du monstre, elle est le sanctuaire au sein duquel l'« opération du diable⁴⁶⁸ » prend place. La répulsion de la jeune femme pour le lieu méphistophélique est telle qu'elle engendre chez elle un flux de paroles ordurières incontrôlé :

« On était dégoûtée là-dedans jusqu'à penser des grossièretés⁴⁶⁹ ».

Dans l'un des rêves de Catherine, il apparaîtra ainsi comme le chasseur barbu et à la bouche rouge accompagné de son chien sauvage⁴⁷⁰. Dans un autre, il est une bête sauvage, avec laquelle l'héroïne se bat au fond d'un trou⁴⁷¹. D'après André Siganos, la présence animale est le corollaire de la quête du sens dans la mesure où elle accompagne le retour vers l'enfance :

« ...toute quête de sens passe peut-être d'abord et avant tout par la reconnaissance du corps impliquant une double relation régressive : l'homme 'redescend' des plus hautes branches phylogéniques jusqu'au

⁴⁶³ V, p.610

⁴⁶⁴ V, p.618.

⁴⁶⁵ V, p.679.

⁴⁶⁶ V, p.679.

⁴⁶⁷ V, p.610.

⁴⁶⁸ V, p.679.

⁴⁶⁹ V, p.618.

⁴⁷⁰ V, p.614.

⁴⁷¹ V, p.623.

tronc commun animal, en même temps qu'il opère un retour vers la prime enfance⁴⁷² ».

Elle opère « un refuge nécessaire et provisoire, comme une possibilité, peut-être de substantifier une réalité sans cesse évanescence, qu'aucun discours, aucune temporalité ne parviennent à fonder⁴⁷³ ». Cette réalité évanescence, sans doute faut-il l'apparenter aux pulsions de ce que Freud nomme « das es », à cette animalité tapie dans les bas-fonds de l'inconscient. Elle est aussi cette notion plus étrange qu'est « Vagadu », cette « force qui vit dans le cœur des hommes », couplant désir et désir de mort :

« (...) l'âme de l'amour, avec la mort dedans, partie pour se cacher bien loin, on l'a appelée Vagadu »⁴⁷⁴.

D'ailleurs, cette « Vagadu » est représentée comme un monstre tyrannique par Catherine :

« (...) l'âme qui l'avait tellement martyrisée dans sa vie, disons cette Vagadu, ce monstre, avec son empire du temps où elle avait six ans⁴⁷⁵ ».

Progressivement, Catherine comprend que le monstre, c'est elle qui le contient. Cette animalité dégoûtante qu'elle poursuit, elle la transporte avec elle. Et puisque c'est le Dr Leuven qui l'aide à accoucher de cette animalité, à la faire naître au grand jour de la conscience, par glissement métonymique il est devenu dans l'esprit de la jeune femme cette animalité elle-même. En conduisant et en recevant sa parole, il est devenu la projection de ses émotions intimes :

⁴⁷² Siganos, André, *op. cit.*, p.58.

⁴⁷³ *ibid.*, p. 59.

⁴⁷⁴ V, p. 731.

⁴⁷⁵ V, p. 793.

« Vous êtes l'objet de ce que j'éprouve. Ce que j'éprouve est infiniment fort et n'existerait pas sans vous. Car mon émotion a besoin d'être déposée. Je la dépose sur *vous*⁴⁷⁶ ».

Progressivement, le transfert opérant, la cure psychanalytique qu'elle croyait assimilable à la « capture d'un congre très méchant sous les profondeurs de la mer⁴⁷⁷ » va prendre des traits plus sereins : le congre agressif se métamorphose en une « bête superbe que Catherine rêve un jour de s'approprier »⁴⁷⁸. Puis, en poursuivant son parcours, Catherine a poussé le processus d'appropriation au stade de l'identification : elle devient elle-même un ichtyosaure avant de s'épanouir finalement, à la fin de son odyssée, en une bête « belle et sauvage ». Cette animalité libérée révèle sa force vitale : elle est une formidable pulsion de vie. Aussi fait-elle *seule* front face à la mort :

« La Bête est une belle bête. Elle seule s'oppose véritablement à la justicière froide, la mort.⁴⁷⁹ ».

Le Monstre c'est donc avant toute chose cette animalité tapie, cette pulsion sexuelle incontrôlée et qui en traversant les strates de l'être se mue en beaucoup d'autres choses dont cette pulsion meurtrière qu'Hécate retourne contre les autres. Une fois libérée, la puissance de la bête faiblit et révèle ses limites :

« Maintenant la bête se trouvait libre ; en même temps elle était jugée. La connaissance de la chose avec son trait de vérité nous montre aussi sa limite, et où sa puissance faiblit, et où va commencer l'autre chose⁴⁸⁰ ».

⁴⁷⁶ V, p.624.

⁴⁷⁷ V, p.717.

⁴⁷⁸ V, p.623.

⁴⁷⁹ V, p.810.

⁴⁸⁰ V, p. 810.

De toute évidence, pour P.J. Jouve, cette « belle bête » intègre le monstrueux du rêve et de l'inconscient pour émerger en une forme artistique : la parole du désir caché, nourrie de rêve et de fantasme devient esthétique. Elle est également une forme de beauté particulière qui est celle émanant du monstrueux. Dans le « Thésée » de Gide, le narrateur découvre que « le monstre était beau ». André Peyronie écrit dans son article sur le Minotaure :

« Le Minotaure lui-même cesse d'être une figure repoussante et la première grande découverte du XXème siècle en ce qui le concerne, la grande découverte peut-être, est celle de sa beauté⁴⁸¹ » .

Figure « agglutinée », le monstre incarne cette beauté puisée aux profondeurs de l'organique, nourrie de pulsions et de culpabilité universelle.

⁴⁸¹Peyronie, André, in *Dictionnaire des mythes littéraires*, p.1058.

4- Paulina et Jacques de Todi : le reflet de Narcisse.

*« Triste fleur qui croît seule et n'a pas d'autre émoi
Que son ombre dans l'eau vue avec atonie ».*

Mallarmé, *Hérodiade*.



482

a- La dualité

Paulina et Jacques de Todi semblent nourris à la même source mythologique et bien que le nom de Narcisse n'apparaisse jamais, le mythe conduit la dynamique et le parcours des deux personnages. La première parenté entre les deux personnages jouviens et le personnage mythologique est sans doute leur dualité : Paulina et Jacques

⁴⁸² Dalí, Salvador, *La Métamorphose de Narcisse*, 1937.

apparaissent comme des êtres animés de mouvements contradictoires et leur nature double est à la source de leur crise identitaire. Or, c'est cette caractéristique qui définit Narcisse plus particulièrement tel qu'il a pu être perçu par les post-symbolistes. Comme le souligne Yves-Alain Favre dans le *Dictionnaire des mythes littéraires* :

« La génération qui suit le symbolisme (...) y (dans le mythe de Narcisse) a vu le conflit de l'identité et de la dualité dans la nature humaine⁴⁸³. »

Cette dualité, Paulina la reconnaît comme fondement essentiel de son identité en même temps qu'elle la redoute:

« Depuis mon enfance, j'ai peur de moi parce que je suis double⁴⁸⁴. »

La dualité s'affirme ici doublement, non seulement dans la confession que fait Paulina, mais également dans la crainte qu'elle ressent vis-à-vis d'elle-même comme d'un être différencié et autonome. Son « être passionné » a surgi un beau jour « avec l'instinct joueur d'un jeune faon⁴⁸⁵ », comme une souche indépendante apparue au sein de son âme. Il a alors donné de l'intensité à la tension duelle qui l'habitait et qui s'apparente à la « double postulation » baudelairienne. La dualité de Jacques émerge véritablement à l'occasion de sa poussée de fièvre au début du roman : le délire qui le gagne nous ouvre, à nous lecteurs ainsi qu'à Luc Pascal, les voies de son intériorité déchirée entre deux pôles antagonistes : le « spectateur », figure omniprésente inquiétante et mystérieuse se révèle être Jacques, spectateur de lui-même. Il n'est « pas un homme et n'est pas une femme », se sent « enfermé dans l'abomination » et son Lévitique est : « *Tu ne coucheras point avec un homme comme on couche avec une femme, c'est une abomination.* » Il

⁴⁸³ Favre, Yves-Alain, « Narcisse » in *Dictionnaire des mythes littéraires*, p.1075.

⁴⁸⁴ P, p.159.

⁴⁸⁵ P, p.15

incarne à la fois le personnage moral, le juge implacable et l'autre Jacques, tantôt coupable, tantôt démoniaque, se riant de la moralité car « endurci dans la faute⁴⁸⁶ ».

Comme chez tous les êtres jouviens, cette tension se décline sur les oppositions entre le pur et l'impur, la chair et la spiritualité, le monde et Dieu, oppositions qui, nous le verrons, se nourrissent les unes les autres. Paulina s'écrie :

« (...) je veux être comme l'acier et comme l'eau. Entrer dans les ordres ; me mortifier ; blesser mon corps ; élever mon âme. Non pas encore. Je suis trop folle. Je veux avoir le monde à moi. Milan, les hommes, tout. C'est trop beau, c'est trop beau ! ah ! quelle pécheresse je suis. Je suis pleine de contradictions⁴⁸⁷ ».

Dans un premier temps, cette dualité est donc assumée par la jeune fille qui entend des voix contraires « mais pas ennemies » :

« (...) et dans sa pensée, deux voix égales, alternantes, qui jamais ne se rencontraient, se faisaient entendre à tour de rôle. C'est étaient contraires mais non pas ennemies. Un pacte les liait entre elles dans la profondeur de Paulina. L'une reprenait quelques fragments de prières et s'humiliait, avec l'espoir d'être entendue par Dieu. L'autre glissant de souvenir en souvenir, racontait une histoire voluptueuse ; et Paulina soupirait de sentir qu'elle avait, malgré tout, le bonheur⁴⁸⁸ ».

Pourtant, lorsqu'ils se découvrent face au miroir, les deux pôles qui jusque là alternaient en bonne intelligence vont donner lieu à la première commotion que nous qualifierons de narcissique tant le texte

⁴⁸⁶ MD, p.248.

⁴⁸⁷ P, p.33

⁴⁸⁸ P, p.80.

semble emprunter à la référence mythologique son mode opératoire et ses enjeux essentiels.

b- La scène du miroir.

Comme Narcisse, Paulina se perd dans la contemplation de son reflet, dans un miroir, et c'est dans un jeu de va-et-vient pronominal que se révèle le désir de fusion avec elle-même comme une entité autre:

« Comme je t'aime ma petite amie, toi, toi tu es Paulina, tu as les plus beaux seins de Milan. (...) Je suis belle. Je suis adorable. Je suis adorée adorable. Je t'adore. O mon amie tu es une beauté parfaite. Je voudrais t'avoir ! Si tu étais réelle. Je voudrais baiser ton âme⁴⁸⁹. »

Rappelons que d'après les *Métamorphoses* d'Ovide, Narcisse est le fils d'une rivière, Céphise, et d'une nymphe, Liriopé, à qui Tirésias prédit qu'il vivra vieux s'il ne se regarde pas. Comme Narcisse est très beau, de nombreuses jeunes filles tombent sous son charme, mais il leur oppose l'indifférence car il méprise l'amour. La nymphe Echo, qui subit le même sort, ne se résigne pas. Elle languit, se retire du monde, n'absorbe plus aucune nourriture jusqu'au point de ne plus devenir qu'une voix. Cette hybris du mépris ainsi que l'influence de Némésis auprès de laquelle les rejetées sont allées chercher réparation l'amènent

⁴⁸⁹ P, p. 31.

un jour de grande chaleur, à se pencher sur la rivière pour boire. Il tombe alors sous le charme de son image. Lorsqu'il se penche pour la première fois sur l'eau et découvre son image, il se perd dans la contemplation des différentes parties de son corps : ses yeux, qui sont comparés à deux astres, sa chevelure digne de Bacchus et d'Apollon, ses joues lisses, son cou d'ivoire... Chaque partie du corps de l'éphèbe dévoilé en une ekphrasis ornée de métaphores et comparaisons hyperboliques est pour lui-même une source de plaisir extrême. On retrouve cette sublimation, ce « narcissisme idéalisant » chez Paulina lorsqu'elle admire son reflet et s'émerveille du corps que le miroir lui renvoie. Plus particulièrement, ses seins la captivent, dont le contour est poli lui aussi comme l'ivoire. Cette première étape de l'envoûtement narcissique se lit dans le dédoublement de Paulina dont l'entité est scindée en deux, divisée entre le reflet et la personne, entre le corps sans âme et la voix désirante, mais également dans le phénomène de dédoublement de la voix elle-même qui se met à incarner à tour de rôle l'un puis l'autre pôle de Paulina pour aboutir à une forme de monologue dialogué :

« Le comte est dans l'obscurité. Voyons, quelle sottise, ma chérie ! Le comte Cantarini a 40 ans. C'est un homme remarquable. Remarquable ? Et en quoi donc s'il vous plaît ? Mais il est riche, il fait de la politique, il va devenir sénateur ou député, il a une belle bibliothèque. C'est tout ? Alors vous pouvez le garder pour vous ce beau comte ami de mon père, et s'il a je ne sais plus quelle décoration, voilà qui m'est égal !⁴⁹⁰ ».

Lorsque Narcisse tend les bras pour s'étreindre, plonge les mains vers sa propre image, il parle à sa propre voix. On trouvait donc déjà ce phénomène de duplication de la voix dans le mythe grec grâce à la présence d'une figure tout aussi fondamentale dans la restitution du

⁴⁹⁰ P, p.32-33.

mythe et qui est Echo, la nymphe qui vit au fond des forêts et qui est condamnée à prendre la voix de Narcisse et à la lui renvoyer.

Dans une scène qui semble reproduire le récit mythologique, Jacques de Todi, jeune homme à la figure longue et fine, est penché au bord d'une étendue d'eau. Il plonge ses regards dans l'onde et contemple avec adoration le visage qui lui apparaît alors : ce visage, c'est finalement le sien, après les diverses figures qui l'ont précédé dans l'eau. Ce visage de Jacques dans l'eau ne lui apparaît pas toujours ni tout de suite. Pour que l'instant magique survienne, il lui faut d'abord oublier le monde :

« (...) quand il avait complètement perdu de vue toute autre réalité (la rive bleue du Jura en face, la maison de « Prairies » à côté de lui, l'image des siens et surtout de son père le pasteur de Todi avec ses moustaches à l'impériale et son air profondément triste pendant qu'il prononce la bénédiction sur le déjeuner), alors apparaissait quelquefois dans l'eau, c'est-à-dire dans l'âme de Jacques, une figure extraordinaire (...) ⁴⁹¹ ».

Dans cette opposition binaire, exclusive, entre le monde et soi-même, on retrouve l'une des dynamiques fondamentales du mythe. Narcisse a été puni pour avoir dédaigné les beautés de l'univers et avoir préféré se contempler lui-même. Par un phénomène inverse de celui observé précédemment chez Paulina, l'image spéculaire figure cette fois l'âme de Jacques au lieu de n'en être qu'un reflet inerte : c'est elle qui *sait* et qui l'observe depuis les profondeurs de l'eau :

« Le visage contemplait Jacques à travers l'eau du lac, couvert de larmes et peut-être couvert de sourires, Jacques étant le seul au monde

⁴⁹¹ MD, p.229.

à savoir qu'il existait, Jacques étant le visage, l'âme, l'éternité du visage et de l'amour passionné qu'un si beau visage éveille⁴⁹². »

De fait, cette image spéculaire se métamorphose et prend diverses formes dont il sait qu'elles représentent l'« essence » de sa grand'tante italienne Paulina :

« (...) mais l'image de l'eau était cette femme elle-même, l'essence magique de ce qu'elle avait été⁴⁹³. »

Là encore, si l'âme de Jacques est assimilable à l'essence de cette femme, on retrouve l'indifférenciation sexuelle qui semble caractériser Jacques. Le jeune homme s'était lui-même défini au cours d'une rêverie au début du roman par les termes « quelque chose comme une femme⁴⁹⁴ ». Pour lui, l'homosexualité rend sans doute le lien à Narcisse plus flagrant encore dans la mesure où la quête implique la recherche d'un être du même sexe et le désir de fusion avec l'autre identique. Comme le souligne André Green dans son ouvrage *Narcissisme de vie Narcissisme de mort*, le garçon s'appuie sur l'amour que sa mère lui portait pour aimer des garçons comme elle l'aimait et qui lui évoqueront sa propre image, tandis qu'il vient à la place de sa mère. On trouve dans cette lecture de S. Freud l'idée que le narcissisme prend sa source dans le fait, pour le jeune garçon, de se mettre à la place de la mère et l'on comprend ainsi les liens étroits entre homosexualité et narcissisme. Jacques, dont on a noté l'ambiguïté sexuelle, se représente lui-même comme un personnage féminin et plus particulièrement, comme Paulina, dont le visage lui apparaît dans l'eau au moment où il se contemple. Il vient donc « à la place de » la mère, si l'on considère la fascination vouée à Paulina par le jeune homme comme un amour filial. Paulina est pour lui une véritable figure maternelle ; elle est sa

⁴⁹² MD, p.230.

⁴⁹³ MD, p.230.

⁴⁹⁴ MD, p.228.

grand'tante et le jeune homme est en conflit avec sa famille. Elle est une figure sublimée, sanctifiée par ses souffrances et par le secret qui l'entoure. Jacques perçoit qu'une « auréole trouble » se pose autour du nom de Paulina « comme une couronne d'affliction et d'amour ⁴⁹⁵ » chaque fois qu'il est prononcé. Le nom de Paulina, tout comme son histoire, sont marqués du sceau de l'interdit : nul ne le prononce dans la famille sans provoquer un malaise silencieux. Cet interdit, ce malaise, Jacques les reconnaît comme des éléments familiers, lui dont le parcours et la destinée seront marqués par l'ignominie. La fin de *Le Monde désert* confirmera l'idée d'une similitude douloureuse entre Jacques et l'ombre fantomatique de sa tante : comme l'image spéculaire que le jeune homme contemplait dans l'eau, Jacques, après un parcours pénible et douloureux disparaîtra lui aussi dans les eaux profondes.

⁴⁹⁵ MD, p.230.

c- Le désir de soi.

Pour Paulina, pétrie de culpabilité, la scission interne, alimentée par la contemplation de son image dans le miroir, est vécue de plus en plus douloureusement. Elle prend conscience que le phénomène qui s'opère en elle est du ressort du *désir* et juge ce qu'elle ressent pour elle-même condamnable.

« Ce n'est pas bien. Mon père, les douteux désirs. Voilà trois jours que cela me prend quand je me vois dans le miroir⁴⁹⁶».

Elle se désire elle-même sans doute aussi en devenant l'œil de son futur amant Michele Cantarini lorsqu'elle s'admire dans le miroir et en cela, le dédoublement se fait également au niveau sexuel puisqu'elle emprunte au comte son statut d'homme en se percevant elle-même comme objet de désir. Ce désir d'appartenir à l'un et l'autre sexe, on le retrouve lorsque Paulina devient la maîtresse du comte et qu'elle rêve de jouer un rôle plus actif dans leur sexualité:

⁴⁹⁶ P, p.32.

« Elle avait aussi le désir d'être un homme afin de le prendre lui, de quitter sa passivité, qui la minute suivante lui donnait sa joie. O fantômes ! O contraires⁴⁹⁷ ».

Cette bipolarité sexuelle, nous la trouvons comme l'une des lectures du mythe de Narcisse tel qu'il est perçu par G. Bachelard dans *L'Eau et les Rêves* :

« Devant les eaux, Narcisse a la révélation de son identité et de sa dualité, la révélation de ses doubles puissances viriles et féminines, la révélation surtout de sa réalité et de son idéalité⁴⁹⁸ ».

L'amour narcissique de Paulina souffre de ne trouver aucune voie d'expression tangible : le reflet reste un reflet et, comme nous l'avons vu, nulle étreinte n'est possible avec l'image spéculaire. Une seule personne va rendre possible cette étreinte avec soi : son amant. En devenant un double vivant, sexué de Paulina, Michele est dévolu à pallier cette carence en faisant passer Paulina du malheur de Narcisse à la plénitude suprême de l'androgynie. Michele porte dans son identité une forme d'ambiguïté sexuelle : son nom est à la fois masculin et féminin et son origine italienne, en lui faisant porter un « e » final, est féminisé en français. Surtout, toutes les apparitions du comte Cantarini nous laissent penser qu'il incarne l'ombre de Paulina. Dès sa première apparition, il est relégué aux zones d'ombre : alors que Paulina prophétise et décrit leur future rencontre, un présent de l'indicatif introduit le personnage du comte, présent dont la portée est ambiguë selon qu'on le considère comme dû à une hypotypose ou comme introduisant une vérité omnitemporelle :

⁴⁹⁷ P, p. 109.

⁴⁹⁸ Bachelard, Gaston, *L'Eau et les Rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Le Livre de Poche, José Corti, 1942.

« (...) La salle sera tendue de soie de Gênes, il n'y aura plus ni chaises ni portes, les bougies du grand lustre flamberont toutes, je serai admirablement jolie « regardez, la voilà qui entre ». (...) Le jardin aussi aura des lanternes. Le comte est dans l'obscurité⁴⁹⁹ ».

Le passage d'un futur prophétique à un présent « réalisant » inaugure le lien qui se tisse au fil du texte entre le comte et l'obscurité : comme Paulina l'a prédit, la première fois qu'elle rencontrera son futur amant, le comte sera dans l'ombre de Paulina, ou plutôt, il sera *son* ombre : il la contemple, « silencieux et absorbé », « dans l'ombre du jardin de pierre où les citronniers portaient des lanternes⁵⁰⁰ ». Le mutisme, caractéristique du personnage que l'on entend très peu parler dans tout le roman, contribue également à construire l'image d'une ombre fantomatique. Il est également significatif de remarquer que la pièce qu'il écrit, dont la poésie est « enfantée » par Paulina, s'appelle l'*Ombra*. Après sa sortie du couvent, au moment où son ancien amant s'apprête à entrer chez elle, la jeune femme s'écrie :

« Ombre, ombre, comme tu arrives pour couvrir le ciel⁵⁰¹! »

De fait, l'amant de Paulina est « absorbé » par sa passion, il vit une forme de dépossession de soi au profit de l'être qu'il devient pour la jeune femme. Au moment de devenir l'amant de celle qu'il adore, devant la porte du vieux Pandolfini, il « ne se possède plus⁵⁰² ». Aussi, au début de leur relation, Paulina ressent une plénitude liée au comblement d'un vide. Si, comme le prétend l'auteur dans son « journal sans date », érotique veut dire : « qui a trait à la conjonction amoureuse pour l'unité⁵⁰³ », alors l'amour entre Paulina et le comte et leur union physique devrait combler la frustration que ressent Paulina face au

⁴⁹⁹ P, p.32.

⁵⁰⁰ P, p.35.

⁵⁰¹ P, p.190

⁵⁰² P, p.55.

⁵⁰³ EM, p.1126.

désir qu'elle ressent pour elle-même dans la mesure où, au sens propre du terme, il incarne son reflet.

d- la quête de l'unité.

Paulina dans les premiers jours de leur relation, s'émerveille en croyant sentir son amant demeuré en elle : c'est dans le sentiment de ne faire qu'un avec l'autre qu'elle s'épanouit et c'est par l'union physique, sexuelle, que lui naît ce sentiment :

« C'est seulement quand 'après', la tête sur la poitrine de son ami, elle entendait le battement de son cœur et en ressentait la chaleur avec le bruit sourd, charnel et puissant, que Paulina pouvait connaître enfin le sentiment de l'unité et de la douceur⁵⁰⁴ ».

Parfois cependant, cette plénitude et ce « sentiment de l'unité » révèlent leur nature narcissique :

« Le lendemain, de nouveau investie, elle demeurait couchée autour de ce plaisir si singulier qu'elle éprouvait au centre de son corps⁵⁰⁵ ».

L'autre n'est là que comme pourvoyeur d'un plaisir qui agit comme révélateur d'une nouvelle dimension de soi. Cet autre que Paulina aime, ce n'est pas le comte, c'est elle-même à travers lui. Ainsi, « une année

⁵⁰⁴ P, p.110.

⁵⁰⁵ P, p.62

durant, Paulina s'était aimée elle-même dans la personne de Michele⁵⁰⁶ ». La jeune femme se révèle totalement aveugle à tout ce qui anime et préoccupe son amant :

« (Elle) oubliait de regarder vraiment le comte dont le visage était si terriblement proche du sien, elle négligeait de comprendre un homme qui traversait la plus grande crise de sa vie, elle ne voyait pas le débat, elle ne comprenait que soi-même⁵⁰⁷ ».

Tant que le comte est une ombre parfaite, le sentiment de fusion est possible, mais Paulina découvre rapidement que celui qu'elle aime est un être à part entière, différent d'elle notamment sur la question religieuse :

« (...) Paulina s'était aimée dans la personne de Michele ; à présent, Michele lui apparaissait en vérité⁵⁰⁸ ».

Progressivement, cet amour qui est censé lui apporter le sentiment de former une unité rend plus tangible la dualité qui l'habite et plus inconciliables les deux pôles de cette alternance :

« Paulina commence à penser, à sentir de manière double, elle devient deux êtres, l'un du jour et l'autre de la nuit. Ces deux êtres composent pourtant ensemble une seule Paulina plus tendre et plus profonde. Il est seulement entendu et fixé quelque part, écrit dans un livre, que d'une façon générale Paulina a une dette grave vis-à-vis de Dieu, et cette dette ne saurait être éteinte que si Paulina fait preuve d'un zèle tout à fait exceptionnel⁵⁰⁹ ».

⁵⁰⁶ P, p.85.

⁵⁰⁷ P, p.65.

⁵⁰⁸ P, p.85.

⁵⁰⁹ P, p.84.

Ce qui est frappant dans ce passage, c'est que la dualité de Paulina est explicitement liée au meurtre final, ici introduit par l'idée du « zèle exceptionnel ». Le meurtre joue un rôle direct dans la problématique de la dualité et constitue la clé de voûte du roman. Le comte n'étant qu'un reflet imparfait de Paulina aucune fusion satisfaisante n'est possible : seule une mutation radicale est envisageable dans le trio constitué par Paulina, son reflet dans le comte et le comte en tant qu'être à part entière. Ce dernier se prépare lui-même à « subir sous la main de Paulina sa grande métamorphose⁵¹⁰ ». Cette « métamorphose », et le terme évoque le titre de l'œuvre d'Ovide, passe par la mort de l'ombre, la mort du double qui, comme dans la nouvelle *William Wilson* d'Edgar Poe ou comme dans bon nombre d'œuvres littéraires mettant en jeu des histoires de doubles, aboutit à la mort de soi. En tuant Michele, Paulina se tue elle-même en tant que Paulina et devient la paysanne au visage de cire, apparue assise à l'*ombre* à la fin du roman. Elle ne s'appelle plus Paulina mais Marietta et parle d'elle à la troisième personne du singulier : « Marietta est une paysanne ».

Pour Jacques, comme pour Narcisse, seule la mort permet d'atteindre l'unité et de trouver l'autre en soi. Au moment de mourir, le sentiment dominant de Jacques de Todi est un sentiment de soulagement : il va enfin réunir les deux pôles antagonistes de son identité et fonder une entité :

« Comment ai-je attendu jusqu'à ce soir ? Que c'était long de me trouver !⁵¹¹ »

Le pouvoir irradiant du personnage mythologique se poursuit dans les modalités de la mort : c'est en plongeant dans les eaux profondes du Rhône que Jacques mettra fin à la dualité qui le hante et assouvrira le désir qu'il nourrit pour lui-même :

⁵¹⁰ P, p.86.

⁵¹¹ MD, p.345.

« De l'autre côté sera ce que je désire. Dieu tu m'as donné ce grand désir. Dieu tu te connais dans mon désir. Ma vie fut division sans Dieu et ce soir je fais l'Unité⁵¹² ».

La répétition du mot rappelle ici que, comme pour Paulina, c'est bien le *désir* de soi qui est un jeu au-delà du désir qu'il peut ressentir pour les jeunes garçons comme le petit Charles Stoebli. Il vit donc le moment narcissique par excellence, celui de la fusion de l'objet et de son image dans l'élément liquide mortifère. Cette fusion est assimilable à un élan vers l'état régressif de la pré-naissance. A l'issue de cette métamorphose, une fois le miroir traversé, une naissance a effectivement lieu : on retrouve un Jacques unifié dans la couleur bleue manifestée par sa filiation : le fils qu'il a donné à Baladine est « blond et bleu » et de manière plus vaste, à travers l'image symbolique de l'énigmatique fleur bleue qui clôt le roman :

« Une fleur bleue dans la montagne ».

Cette fleur bleue, qui est à la fois l'épilogue de *Le Monde désert* et une ouverture sur le caractère éternel et inépuisable du mystère poétique demeure comme un point d'orgue et nous rappelle évidemment la métamorphose de Narcisse en fleur. La question du narcissisme et la quête du double manifestent pour S. Freud une nostalgie de la mère comme alter ego. L'apparence trompeuse de cet amour immodéré pour soi masque un amour indélébile, incomparable pour la mère. L'union avec le double tend à obtenir que la mère ou son substitut ne soit plus un autre, mais que le sujet ne fasse vraiment qu'un avec elle. Soit le sujet abdique son identité, c'est la cas de Paulina, soit le sens de cette union prend la forme d'un retour dans le ventre de la mère, c'est le cas

⁵¹² MD, p.345.

de Jacques, qui opère la fusion avec la mère dans l'élément liquide, mortifère et régressif jusqu'à la pré-naissance.

D'un point de vue phénoménologique, le mythe de Narcisse rend compte du phénomène réflexif que constitue la découverte de soi. L'être qui se voit dans le miroir se découvre en tant qu'objet perçu en même temps qu'entité percevante. Nous l'avons vu, M. Merleau-Ponty conçoit la visibilité selon un phénomène réflexif, le voyant étant aussi visible. Il définit ainsi la problématique de la perception visuelle :

« L'énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible. Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder, et reconnaître dans ce qu'il voit alors l'autre côté de sa puissance voyante. Il se voit voyant, il se touche touchant, il est visible et sensible pour soi-même. C'est un soi, non par transparence, comme la pensée, qui ne pense quoi que ce soit qu'en l'assimilant, en le constituant, en le transformant en pensée – mais un soi par confusion, narcissisme, inhérence de celui qui voit à ce qu'il voit, de celui qui touche à ce qu'il touche, du sentant au senti – un soi donc qui est pris entre des choses, qui a une face et un dos, un passé et un avenir...⁵¹³ ».

Or, dans la perception particulière que constitue la vision de soi dans un miroir, le voyant ne perçoit pas les opérations de « différenciation » et d'« empiètement », qui sous-tendent la perception, puisqu'elles restent invisibles. Il ne se voit qu'à travers un corps, épaisseur de visible formant un écran, et ne peut se saisir qu'imparfaitement en tant que voyant. Le philosophe écrit dans ses « Notes de travail » :

« Ce que je vois de moi n'est jamais exactement le voyant (...) C'est toujours *un peu plus loin* que l'endroit où je regarde, où l'autre regarde,

⁵¹³ Merleau-Ponty, Maurice, *L'Oeil et l'Esprit*, p. 18-19.

que se trouve le voyant que je suis- *Posé* sur le visible, comme un oiseau accroché au visible, non *en* lui⁵¹⁴ ».

On retrouve alors l'idée d'incomplétude dévoilée par le mythe : l'image spéculaire ne reflète que le corps du voyant et souligne son inaptitude à se saisir en tant que totalité. Ce qui manque à cette image est la part de non-visible qui définit toute perception visuelle.

⁵¹⁴ Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, p. 309.

Les diverses « émergences » mythiques et leur pouvoir d'« irradiation » dans le texte jouvien, en permettant la « libération des symboles les plus secrets⁵¹⁵ », nous ont permis de saisir l'essence de ces personnages par l'accès aux grands schèmes inconscients qui les gouvernent. Cette mise à jour du mystère de leur inconscient opère selon un mode non discursif proche de la révélation telle que l'auteur la définit dans son « Journal sans date » :

« Révélation voulait dire que je voyais (au sens quasiment apocalyptique, inconscient) le système d'image nécessaire ; mais que l'objet de vision était inconscient, je ne pouvais m'en expliquer d'avantage⁵¹⁶ ».

Les symboles de l'inconscient ont ainsi partie liée avec la visibilité dans le sens le plus plein que le mot peut prendre, dans la mesure où ils intègrent aussi l'envers du visible. Pour l'auteur, le nouvel éclairage que les découvertes de S. Freud projettent sur l'esprit humain ont fait comprendre que l'inconscient se montre sans se montrer sous une forme figurée et par une sorte d'art⁵¹⁷ ». Aussi ces mystères débouchent-ils sur une énigme plus haute encore.

⁵¹⁵ EM, p. 1077.

⁵¹⁶ EM, p. 1073.

⁵¹⁷ EM, p. 1145.

B- Synthèses. Au cœur du mythe : Eros et Thanatos.

1- Pulsion de vie, pulsion de mort.

Une fois mis à jour les liens que tisse le texte entre certains de ses personnages et quelques grandes figures de la mythologie, il apparaît que, au-delà de la diversité de ces figures et de leur portée symbolique, certaines constantes structurantes sont révélatrices de l'imaginaire jouvien et de son mode opératoire. Les symboles, comme les rêves, « ont une vie violente ». Ils constituent le lieu de conciliation des inconciliables. Le mot « symbole », qui vient du grec *symballein*, c'est-à-dire « mettre ensemble, jeter ensemble, réunir », désignait un objet coupé en deux, dont deux personnes conservaient chacune la moitié et qui devait servir de signe de reconnaissance. Or, comme le souligne Simone Vierende dans son article intitulé « Les chatoiements d'Iris et les éclipses de Diane », « le problème de la coïncidence des contraires (...) est au fond de toute réflexion sur le mythe⁵¹⁸ ». Hélène

⁵¹⁸ *Le Mythe et le Mythique, op. cit.*, p. 65.

en tant que Gorgone incarne la beauté de la morte ; Catherine-Hécate est celle qui ne peut aimer qu'avec « accompagnement de la mort » ; Paulina et Jacques de Todi sont apparentés à Narcisse qui meurt de trop s'aimer. Tous ces relais mythologiques convergent vers l'une des dynamiques fondatrices de l'imaginaire jouvien et de ses corollaires esthétiques: les liens profonds, mystérieux qui lient « les deux principes noirs accolés par le fond », éros et Thanatos.

Le concept de pulsion de mort, s'il a été présent à l'état d'intuition auparavant, a été introduit assez tardivement par S. Freud dans *Au-delà du principe de plaisir* (1920). Il fait de la mort le cœur même du beau. La pulsion de mort, manifestation de l'inertie dans la vie organique, procède d'un élan vers l'état inorganique d'origine. Elle est une poussée inhérente à l'organisme vivant et qui « tend à restaurer un état organique antérieur » :

« S'il nous est permis d'admettre, comme une expérience ne connaissant pas d'exception, que tout ce qui est vivant meurt pour des raisons internes, faisant retour à l'inorganique, alors nous ne pouvons que dire : le but de toute vie est la mort et, en remontant en arrière, le sans-vie était là antérieurement au vivant⁵¹⁹ ».

Le but ultime de la pulsion de mort est donc de ramener ce qui vit à son état originel de non-être et de diminuer ou de supprimer les tensions en vertu de ce que S. Freud nomme « principe de nirvâna », tandis que la pulsion de vie permet d'établir des unités hybrides d'unification, de liaison ou de coalescence. « L'intrication initiale des deux instincts capitaux⁵²⁰ » explique le « conflit insoluble » au cœur de l'homme. Sans doute faut-il voir dans ce conflit insoluble l'une des sources les plus dynamiques de l'inspiration jouvienne. Le mouvement incessant que les

519 Freud, Sigmund, *Essais de Psychanalyse*, réédition dans la collection Petite bibliothèque de Payot, Payot, 1968, p.44.

⁵²⁰ Sueur de Sang, p. 196.

pôles opposés engageant, leur dimension esthétique, la fascination exercée par ce qui lève un voile sur l'âme humaine et qui en même temps ne se laisse pas saisir par des mots, tout était là pour fasciner P.J. Jouve. Sans doute aussi faut-il rappeler l'extraordinaire coïncidence entre l'œuvre et la biographie de l'auteur, mêlant de façon si inextricable l'amour à la mort : l'aventure réelle avec Lisbé se superpose avec celle, littéraire, d'Hélène et nourrit le mythe jouvien de la femme morte. P.J. Jouve a lu les *Trois essais de la vie sexuelle* et a même aidé sa femme à le traduire en français. Il n'a donc pas manqué de trouver chez S. Freud la trace de cette dualité profonde, correspondant depuis longtemps à ses propres intuitions. Dans la préface de *Sueur de sang*, l'auteur évoque la véritable révolution que constitue pour le monde moderne cette découverte :

« (l'homme moderne) y a vu l'impulsion de l'éros et l'impulsion de la mort, nouées ensemble, et la face du monde de la Faute, je veux dire du monde de l'homme en est définitivement changée⁵²¹ ».

L'une des tâches assignées à l'œuvre d'art moderne est donc d'éclairer l'homme sur les mystères de l'inconscient, dont les racines puisent à ce noir terreau qui devient le lieu de l'inspiration poétique et que l'auteur nomme « inconscient poétique ». Cet inconscient, qu'il décrit comme une « zone d'images », « zone génératrice et lieu d'inspiration, selon les deux grands schèmes fondamentaux éros et mort⁵²² », s'apparente à l'« inconscient collectif » jungien. Les symboles que l'inconscient y véhicule sont, écrit-il, « spécifique(s) à chacun de nous et commun(s) à tous⁵²³ ».

Par ailleurs, la coïncidence des deux schèmes aboutit chez l'auteur à un renversement par identification des deux principes. L'amour peut ainsi se muer en désir de mort et la mort en une invitation

⁵²¹ SS, Tome I, p. 196.

⁵²² EM, p. 1076.

⁵²³ EM, p. 1146.

à aimer. On se souviendra à ce sujet de l'ambivalence de la déesse Hécate, déesse de la semence et de la fertilité en même temps que déesse chtonienne présidant aux carrefours. C.G. Jung a développé l'idée de bipolarité des figures mythiques correspondant à une bipolarité de l'âme humaine et de ses symboles, tantôt positifs, tantôt négatifs. Cette réversibilité, relevant d'un processus imaginaire que Gilbert Durand nomme « inversion des valeurs symboliques », correspond aux « régimes nocturne et diurne de l'image » et dévoile les deux aspects de la libido :

« (...) la vénusté accompagne la déesse chtonienne ; autour de la mort et de la chute du destin temporel s'est peu à peu formée une constellation féminine, puis sexuelle et érotique. La libido serait donc toujours ambivalente, et ambivalente de bien des manières, non seulement parce qu'elle est un vecteur psychologique à pôles répulsif ou attractif, mais encore par une duplicité foncière de ces deux pôles mêmes (...) . Mais il est une autre ambiguïté encore et qui fonde les deux précédentes : c'est que l'amour peut, tout en aimant, se charger de haine ou de désir de mort, tandis que réciproquement la mort pourra être aimée en une sorte d'*amor fati* qui imagine en elle la fin des tribulations temporelles⁵²⁴ ».

Pour Paulina, en extase devant le tableau de Catherine de Sienne, aimer c'est mourir :

« (...) et Catherine heureuse est morte. Son visage a perdu la vie ! elle est morte, elle est morte, aimer c'est mourir. Elle est dans la joie, elle dort. Qui m'aimera jamais moi, qui me fera mourir⁵²⁵ ? »

On retrouve en écho chez Fanny Felicitas la même équivalence :

⁵²⁴ Durand, Gilbert, *op. cit.* p. 222.

⁵²⁵ P, p.24.

« L'amour, la mort, il n'y a rien de plus, et sans doute : c'est la même chose⁵²⁶ ».

Cette double face du désir n'éclaire-t-elle pas le geste meurtrier de Paulina, dont l'élan d'amour passionné pour le comte Cantarini au début du roman, se trouve « assailli de l'intérieur » par le sentiment inné de la faute et se meut en désir de tuer ? Le mouvement « naturel » de l'amour jouvien trouve son aboutissement le plus évident dans la mort qui vient lui donner son caractère essentiel. Aucun des amants du cycle jouvien n'échappe à la mort ou à la disparition, voie ultime vers la fusion et l'unité. Pierre Indémini n'explique-t-il pas à Catherine qu'en se séparant définitivement l'un de l'autre en pleine « force d'adoration », ils « prépareraient la mort » et qu'ainsi, « il n'y aurait plus rien en eux qui fût limite, cloison personnelle, mais tout unique, et tout se trouvant ainsi purifié, tout serait unifié⁵²⁷ » ? Au-delà d'une vision romantique de l'absolu amoureux, figé par la mort dans son caractère paroxystique, se révèle la connivence des deux pulsions mortifère et amoureuse, liées par le même principe de dissolution. L'amour charnel est d'ailleurs décrit pour ces personnages comme un anéantissement de soi, certes plus temporaire que la mort. Au moment de se donner au comte, Paulina flotte « inanimée comme Ophélie dans des eaux lointaines⁵²⁸ ». Ce qu'elle recherche aussi, c'est « un état d'illumination et de fureur dans lequel personne n'existait plus ni lui ni elle ». Elle est « désorbitée, jetée à l'infini⁵²⁹ ». Dans le récit « Dans une maison », la scène de rencontre sexuelle entre l'initiatrice et le puceau s'écrit comme une scène de dévoration :

« (...) en un clin d'œil la Baronne fut à poil et nue comme une jument (elle tenait toujours la main prisonnière). Il n'en sortit plus. Elle

⁵²⁶ CC, p. 532.

⁵²⁷ CC, p. 548.

⁵²⁸ P, p. 61.

⁵²⁹ P, p.109.

l'engouffra complètement. Pendant qu'il mourait pour ainsi dire à la vie normale(...) ⁵³⁰ ».

Dans « La Victime », après s'être aimés, les amants « reviennent de l'abîme ». « Il n'y a de réel que le plaisir ; saute donc dans l'abîme. Il n'y a que cet abîme de vrai dans l'amour », conseille Pauliet à Léonide dans *La Scène capitale*. Or, le jeune narrateur entend le mot « abîme » autrement que dans le seul sens de « plaisir » :

« Dans l'abîme...

Je ne savais pourquoi son 'abîme' avait pour moi un sens tout autre que celui qu'il donnait ; ce sens était plutôt celui de mort ⁵³¹ ».

Or, la femme, parce qu'elle permet d'embrasser cet abîme, qu'elle le révèle et qu'elle y mène, incarne chez P.J. Jouve un principe de fusion des deux antagonismes.

⁵³⁰ HS, p. 851.

⁵³¹ AP, p. 1016.

2- La femme et la mort.



532

⁵³² Hans Baldung dit Grien « Der Tod und die Frau », 1517, Kunstmuseum de Bâle.

La femme est une figure plurielle qui incarne à la fois l'Éros au sens le plus vaste, c'est-à-dire aussi l'amour charnel, et la mort. Elle se révèle un principe d'unification en fondant la coalescence des principes hybrides :

« La femme est la réunion de tout, de l'amour, de la mort, donc de la Faute...⁵³³ »

La fascination qu'elle exerce est assimilable à la terreur sacrée ressentie face à la mort. Le caractère « monstrueux » des figures mythologiques que nous avons rencontrées –Méduse, Hécate-, renvoie l'écriture à son insuffisance première devant un référent qui excède les cadres consacrés de la représentation. Il a tout d'abord une fonction cathartique, en incarnant la peur et la fascination face à l'énigmatique physiologie féminine. La Décadence se plaisait à animaliser la femme pour la classer dans la catégorie des monstres. La bestialité que les auteurs croyaient deviner dans les instincts féminins tendaient alors à s'extérioriser sous la forme d'hybridations infamantes. C'est parce la femme est naturelle, comme l'écrivait Baudelaire, qu'elle apparaît monstrueuse. Cette monstruosité rend donc compte du caractère

⁵³³ HS, p.926.

profondément *autre* de la femme et c'est cette altérité fondamentale, irréductible, fascinante qu'il s'agira de lire dans le charme exercé par le mélange de beauté et d'horreur.

Cette « effrayante étrangeté », la femme la porte d'abord dans le petit monstre caché entre ses jambes. Le mélange de beauté et d'horreur du sexe féminin subjugué notre auteur. Le poème « Une femme nue », nous laisse entrevoir la formidable charge émotionnelle, entre extase orgasmique et terreur pétrifiante, provoquée par la contemplation voyeuriste d'un sexe de femme.

« On voit ses épaules
On voit sa ceinture
Ses seins qui ne sont pas volumineux
Ses genoux ses cuisses
La dernière chose on la regarde trop pour la voir
(...)

On te voit faire un mouvement
Te tendre
On a peur
On se sauve dans le coin noir pour te regarder

On voudrait dire Au nom du Père⁵³⁴ ».

La frayeur face à la « rose génitale » oblige le voyeur coupable à se cacher pour observer. Le recours au Père et à la prière constitue, selon les termes de Daniel Leuwers, « une façon d'exorciser la peur immémoriale de la castration » :

⁵³⁴ *Beau Regard*, p. 1542-1543.

« S'émouvoir devant la Mère nue n'empêche pas de se mettre à l'abri du Père — cette instance punitive⁵³⁵ ».

Les poils pubiens, que les cheveux des femmes rappellent – et on pensera particulièrement, bien sûr, aux cheveux d'Hélène, substitut de son sexe, mais aussi à ceux de Baladine, « provocants, un peu sombres, sensuels⁵³⁶ » - sont eux aussi des objets de fascination. Léonide demande à Hélène de lui envoyer des poils de sa « toison fauve », tout comme notre auteur lui-même le faisait, comme le rappelle encore Daniel Leuwers, avec certaines de ses visiteuses à qui il avait pour habitude de demander un échantillon de leur « fourrure » dont il se servait comme marque-page... Cette toison, appelée « ombre⁵³⁷ » ou « duvet luisant de lumière noire⁵³⁸ », référant toujours ainsi aux lieux d'ombre, exhale des odeurs âcres et sent l'organique comme la chevelure d'Hélène dont les émanations sexuelles sont comparées à celles d'un animal. Sa forte présence « odorante, surtout odorante » se répand dans l'ensemble de son pays. Aussi le baiser de Léonide dans la chevelure d'Hélène est-il décrit avec toute la gravité d'un geste décisif qui, comme l'acte sexuel, comporte le risque de l'emporter jusque dans « la mort divine » :

« ... et lentement, profondément, je posai mon baiser dans les cheveux. Il me sembla que je tombais si loin que je ne sortais plus mes lèvres des cheveux. Elle ne bougeait pas. Elle consentait. Elle aimait, donc. Je sentais aussi qu'elle était maternelle. Mais il fallut retirer ma bouche de ce monde au-dessous et au-dessus du monde, la Chevelure, dont la substance, l'odeur et l'esprit étaient tels que jamais je n'en aurais pu rien deviner si je ne l'avais pas baisée. Je repris pour ainsi

⁵³⁵ Leuwers, Daniel, introduction de la revue *Europe*, n° 907-908, nov-décembre 2004, p. 6

⁵³⁶ MD, p. 250.

⁵³⁷ DLAP, p. 1000.

⁵³⁸ P, p.61.

dire ma bouche à la tentation d'arriver à la 'mort divine' dans la Chevelure...⁵³⁹».

Le choc provoqué par la vue du sexe féminin est donc aussi violent parce qu'il rappelle la confrontation à la mort et la « pénétration à vif dans la chair », véritable mode de connaissance de l'autre, engendre le même bouleversement et revêt le même caractère surréel.

L'instinct de mort résiderait selon S. Freud, comme nous l'avons vu, dans le désir qu'a chaque vivant de retourner à l'inorganique, à l'indifférencié. Cet indifférencié, la femme est particulièrement apte à l'incarner puisque par la maternité, elle a partie liée avec le secret des origines. Les paroles que Jacques de Todi entend dans le train qui l'emmène à Genève, cette voix qui lui donne « envie de la mort », sont présentées sous la forme féminine d'un « sein » qui s'ouvre : « Jacques entrait dans ce sein merveilleusement doux, éternel, et par l'ombre de la tante italienne de son enfance, Jacques avait envie de la mort⁵⁴⁰ ». Catherine Crachat, qui est stérile et que la maternité dégoûte, a un jour la révélation de « toute la mort qu'elle cont(ient) » par une formule analogique :

« (...) *terre égale mort*, mais *terre* veut dire *mère*, donc *mère égale aussi mort* ».

Aussi comprend-on pourquoi pour elle « *enfant égale mort*⁵⁴¹ ». Les mères dans le roman jouvien sont toujours tellement proches de la mort qu'elles sont déjà mortes, qu'elles meurent dans le courant du roman ou ont un pas dans la tombe. Elles sont effacées au sens propre du terme, comme la mère de Gribouille qui semble avoir été passée à la gomme : il ne reste d'elle que quelques traits. Elle glisse comme une ombre sur les pas du pater familias, éteinte, tournée vers une religion qui l'extrait

⁵³⁹ DLAP, p.992.

⁵⁴⁰ MD, p. 287.

⁵⁴¹ V, p.658.

du monde des vivants. C'est une figure évanescence sacrée qui n'a aucune prégnance sur la vie et meurt avant son heure. La mère de Paulina, qui ne tient et ne veut tenir aucun rôle, regarde s'éloigner les quatre enfants qu'elle a « produits » tandis qu'elle s'enfonce dans l'Eglise. Sa mort ne perturbe aucunement les liens ténus qui l'attachent à sa fille. Elle s'apparente à une sainte, comme la mère de Jacques de Todi, qui a la bonté de la sainte⁵⁴² ou comme la mère de Dorothée, dont « l'ombre encore tiède », muette aux questions existentielles de sa fille, lui conseille cependant de se réfugier dans les Saintes Ecritures. La figure maternelle incarne la femme noire évoquée par Catherine dans « Vagadu » : « noire non pas tant de son deuil que d'une sorte d'invisibilité sur sa figure et sur son corps ». Encore plus effacée, la mère de Catherine n'existe qu'à travers une *imago* maternelle reconstituée par l'actrice qui ne l'a pas connue. Cette image fantasmée laisse apparaître une mère déformée et repoussante :

« La grosse femme était insensible. Elle était donc intouchable ! Elle était impure et on ne pouvait rien contre elle. Elle était sacrée, étant si grosse⁵⁴³ ».

Cette proximité avec la mort fait de la mère paradoxalement une entité protectrice et sa présence même au-delà de la mort est, comme la tête de Méduse, apotropaïque :

« Les Mères veillent toujours sous la terre lorsque nous sommes avec les femmes. Les Mères connaissent l'épreuve de la femme. Les Mères parlant tout bas montent dans la forêt à côté de leur fils en deuil. Joseph le soldat n'avait pas non plus d'inquiétude. Pourquoi de l'inquiétude ? D'abord la Mère était avec lui⁵⁴⁴ ».

⁵⁴² MD, p.231.

⁵⁴³ V, p.754

⁵⁴⁴ HS, p.838.

Aussi l'invitation de Pauliet, mort, à sauter dans l'abîme, c'est-à-dire à aimer physiquement Hélène, résonne-t-elle pour Léonide comme une invitation à ne pas quitter la mère et à franchir le seuil de la mort :

« Saute donc dans l'abîme... Moi , ma mère ne m'a jamais quitté, et je suis mort⁵⁴⁵ ».

Ce statut confère à la femme une aura sacrée. Incarnation à la fois de l'éros et de la culpabilité, elle suscite des sentiments mêlés d'angoisse et de fascination. Face au corps de son idole, Léonide est terrifié au point d'avoir le vertige. Lorsqu'il sait qu'il peut la rencontrer, le jeune homme procède, comme nous l'avons vu, à des « ablutions minutieuses », change de linge chaque jour, recherche « des accords, des jeux subtils entre les diverses parties de (son) costume ». Le soin tout particulier qu'il attache à sa toilette avant de la rencontrer s'apparente à ce que Béatrice Bonhomme nomme des rites cathartiques qui lui permettront de « se séparer progressivement du monde profane, afin de pouvoir sans un danger trop grand, pénétrer dans le monde sacré⁵⁴⁶ ». De la même façon dans *Paulina 1880*, la première vision du corps de Paulina, de ses hanches grasses et de son « duvet luisant de lumière noire » s'accompagne pour le comte Cantarini de la perception de voix venues du fond des âges. Cette vision « qui ne s'effacera plus jamais et même pas dans l'au-delà de la mort », efface les contours du présent et engage le personnage dans l'éternité d'un temps mythique :

« Des voix anciennes, des voix sauvages, des voix de bêtes et d'anges la saluaient. La joie fait passer des brumes chaudes devant les yeux de l'homme, il regarde pourtant, il regarde de toutes ses forces⁵⁴⁷ ».

⁵⁴⁵ AP, p.1031.

⁵⁴⁶ Bonhomme, Béatrice, « L'esthétique alchimique dans l'œuvre de Pierre Jean Jouve », in *Pierre Jean Jouve et ses curiosités esthétiques 3, La Revue des Lettres modernes*, p.142.

⁵⁴⁷ P, p. 61.

3- La réversibilité des valeurs symboliques ou la « pensée du chiasme ».

Au-delà de la question thématique, la liaison antagoniste des deux pulsions postulées par S. Freud nous éclaire sur l'une des structures fondamentales de l'imaginaire jouvien en même temps que sur une conception métaphysique particulière. Cette symbolique bicéphale est ainsi surtout révélatrice d'une dynamique de pensée fondée sur la réunion des contraires comme impulsion ainsi que comme fondement esthétique. « L'impulsion de l'éros et l'impulsion de la Mort nouées ensemble » se fondent en un principe dynamogène structurant identifiable également à travers d'autres couples antithétiques tels que Todo-Nada, vie-mort, ombre-lumière, révélateurs d'une volonté d'embrasser la diversité selon un principe oxymorique et d'en rendre compte selon un mode esthétique. Il met en lumière l'ambiguïté fondamentale de l'univers ainsi que l'interaction de ses attributs antagonistes et participe de son mouvement héraclitéen par le jeu poétique de l'écriture dans l'alternance continue de l'être et du non-être :

« Non-vie est une vie
N'est pas vie tout ce qui a la vie

Est vie ce qui n'a point conservé la vie⁵⁴⁸ ».

Ce mouvement perpétuel engageant des forces contradictoires qui en s'opposant se renouvellent à l'infini prend les traits de ce que l'auteur lui-même nomme une « dialectique ». Le couple éros-Thanatos n'apparaît que comme l'un des développements de cette structure bipolaire, qui, en mariant les deux principes antagonistes « accolés par le fond », libère l'énergie vitale créatrice. Dans ce sens, P.J. Jouve appartient bien à son époque qui voit les avant-gardes faire valoir la puissance du renversement comme capacité à alimenter la remise en question :

« Pour s'opposer à la bien-pensance néo-thomiste, les avant-gardes vont trouver leur point d'ancrage privilégié dans la manière d'envisager la contradiction. Placé sous l'égide d'Aristote et de Thomas d'Aquin, le néo-thomisme pose en effet les principes d'identité, de non-contradiction et de tiers exclu comme fondements de l'appréhension du monde. Dans ce cadre, la contradiction est toujours envisagée de manière négative, comme liée à l'incohérence ou à l'incompatibilité. Par contraste, les jeunes hérésiarques vont tenir la contradiction pour non seulement valable, mais encore fondatrice⁵⁴⁹ ».

L'usage de la contradiction dépasse donc le simple jeu de la contestation ; il met en exergue un mode de renversement des valeurs comme mode opératoire artistique et philosophique. Ainsi, au tournant des années 30, le mot « dialectique » se trouve-t-il dans toutes les bouches, remettant Hegel et sa « puissance du négatif » au goût du jour. Rappelons que pour le philosophe, la dialectique est productrice de vérité par la prise en compte des contradictions et l'union de celles-ci dans une catégorie supérieure. Elle consiste à concevoir les contraires comme « fondus » en une unité où le positif, « immanent au négatif »,

⁵⁴⁸ *Kyrie*, p.426.

⁵⁴⁹ Havard, Anne Marie, *op. cit.* , p. 88.

constitue « le spéculatif ». La dialectique est ainsi l'histoire des contradictions de la pensée qu'elle surmonte en passant de l'affirmation à la négation et de cette négation à la négation de la négation. Cette conception de la négation ne nie donc pas le principe de contradiction. Les avant-gardes reprendront les théories de Hegel moins par effet de mode que pour répondre à un questionnement philosophique et existentiel engageant la grande question de la liberté.

Pourtant, contrairement à la dialectique hégélienne fondée sur une pensée de l'alternance, P.J. Jouve dévoile ici un système qui témoigne de l'ambiguïté des choses selon un mouvement dynamique que nous rapprocherons plutôt de la vision merleau-pontienne, qui les fait participer des contraires. Cette réversibilité des choses, que le philosophe de la phénoménologie compare à un gant que l'on peut retourner et qu'il nomme « pensée du chiasme », fait apparaître le mouvement qui témoigne ainsi de ce que leur identité est intimement « habitée » par la différence. Les oppositions se contaminent les unes les autres ; elles « empiètent » sur leurs limites. C'est sans doute ainsi, nous semble-t-il, qu'il faut entendre la reprise par P.J. Jouve de la formule shakespearienne empruntée aux trois « weird sisters » de *Macbeth*:

« Le clair est noir, le noir est clair ».

C'est cette réversibilité ou circularité qui fait qu'une chose ne s'exprime que *dans* son opposé. Ainsi le désir n'est-il envisageable que dans le non-désir, la liberté dans la contrainte la plus paralysante, l'ordre dans le chaos. Les opposés se rejoignent parce que leur nature est de révéler la force qui leur est antagoniste. Le refus du désir apparaît ainsi comme la « face négative du désir » et occupe la même place du point de vue de l'inspiration que le désir lui-même. L'auteur écrit :

« L'antagonisme à l'érotique n'a pas moins de valeur pour l'élaboration de certains thèmes. Le désir et le refus du désir ont joué des rôles équivalents⁵⁵⁰ ».

Le couple « Nada-*Todo* » illustre cette interchangeabilité des pôles contradictoires qui appellent, chacun, le pôle opposé. Le terme « Nada », emprunté à l'Espagne mystique et plus particulièrement à Saint Jean de la Croix, signifiant « rien », condense cette idée de néant fécond. L'auteur évoque le thème pour souligner son importance en tant que structure mentale par le jeu contradictoire de l'image :

« Nada fut une vérité intime, une vérité à laquelle l'on aspire, une idée qui veut devenir être. Elle était aussi, je demande de ne pas l'oublier, une idée de Poésie. Elle ne peut être maniée que dans la substance, par le jeu contradictoire de l'image à l'intérieur du poème même. Oui, la contradiction est sa sublime vie⁵⁵¹ ».

L'infinie potentialité offerte par l'absence qu'il comporte le fait basculer dans le « *todo* »- le tout :

« Deux définitions du 'rien' : l'absence est opposée à la négation ; l'absence prend déjà le sens de 'tout'⁵⁵² ».

Or, c'est au romancier-poète qu'incombera la charge de rendre compte de cette dualité ou plutôt de *désirer* en rendre compte, de *tendre vers* cet idéal, cette tension réalisant une courbe asymptotique vers l'image infinie de la Beauté.

Cette dynamique engendre à son tour une conception esthétique particulière. La notion de beauté puise ses racines dans ce

⁵⁵⁰ EM, p.1129.

⁵⁵¹ EM, p.1139.

⁵⁵² EM, p.1139.

mouvement antagoniste. Une telle pensée du chiasme, M. Merleau-Ponty le souligne fortement, n'aboutit pas à un « dépassement » comme pourrait l'envisager la dialectique hégélienne, mais plutôt un mouvement perpétuel engageant une valorisation de tout processus en son devenir, par opposition à l'être déjà devenu. Notre auteur écrit ainsi :

« Donc entre les forces fondamentales depuis longtemps mariées, il existe un mystère ; pour être, ni l'un ni l'autre – et les deux, l'âme trouve l'idée du 'Rien créateur', *la force propulsive et s'échappant à l'infini*⁵⁵³ ».

Pour Léonide, comme pour P.J. Jouve lui-même, l'inspiration poétique jaillit de la mort d'Hélène-Lisbé en tant que « source parfaite c'est-à-dire inépuisable⁵⁵⁴ ». On pourra ici penser à F. Schlegel pour lequel ce qui ne s'annule pas soi-même ne vaut rien. La vue non poétique des choses est celle qui les tient pour réglées par la perception des sens et les déterminations de la raison tandis que la vue poétique est celle qui les interprète continuellement et y voit un caractère figuré inépuisable. Lorsque Luc Pascal, à la fin du roman *Le Monde désert*, naît, en tous cas pour un temps, à sa condition de poète, il a conscience d'être au lieu infini, « le seul état nécessaire », où il est *un* par l'entrelacement des états contraires. De la même façon, on pourra se souvenir des « états poétiques » de Léonide à la fin de « La Scène capitale » représentés sous la forme oxymorique du vol « d'oiseaux nocturnes plus clairs que les oiseaux de jour⁵⁵⁵ ». La contamination du caractère nocturne par la clarté se lit implicitement à travers l'emploi du comparatif « plus clairs » qui induit cette clarté à l'origine. Car c'est de cette contradiction que naît le mystère poétique :

⁵⁵³ EM, p.1139.

⁵⁵⁴ SC, p.1050.

⁵⁵⁵ SC, p. 1050.

« Perpétuellement poussé en avant, Désir, ou réprimé en arrière, Interdit, confondu dans les efforts continuels d'atteindre, de posséder, de conserver ou de mourir. Voilà ce qui explique aux ignorants le secret des drames, fait jouer le long ressort de la tragédie, crée l'orgasme, enfante la religion, dicte à l'esprit le poème⁵⁵⁶ ».

Le sens même de la beauté jouvienne se nourrit de ces oppositions : de la laideur du Minotaure jaillit sa beauté puisque beau et laid participent de la même substance. Cette union des contraires, héritage de la dialectique héraclitienne, pose l'harmonie des contraires comme origine de la Totalité et de l'Absolu. Le philosophe éphésien écrivait déjà :

« De ce qui est façonné pour un ajustement naît la concordance ; mais la plus belle harmonie se dégage de ce qui d'abord s'écarte de côté et d'autre.

Car tout est issu de discorde.

Le contraire est accord, des discordances naît la plus belle harmonie et tout devient dans la lutte (...) Les unions (sont) entières et non-entières, concorde et discorde, accord et désaccord ; et de la Totalité (naît) l'Unité et de l'Un le Tout⁵⁵⁷ ».

Novalis ou Hölderlin, dont l'influence revendiquée par P.J. Jouve a été judicieusement soulignée par Daniel Leuwers, ont été inspirés par les idées d'Héraclite. Lier sans cesse les opposés relève de cette faculté que les Romantiques allemands appelaient « principe d'affinité, *menstrum universale* » ou *Witz* et que certains critiques dont Tzvetan Todorov nomment « synthétisme ». Ainsi, l'énigmatique fleur bleue que l'on trouve à la fin du roman *Le Monde désert* révèle-t-elle de façon symbolique l'aboutissement de cette dynamique: « Une fleur bleue dans

⁵⁵⁶ Pr, p.1216.

⁵⁵⁷ Héraclite, D. 8 et D.10 , cité et traduit par Kostas Axelos dans *Héraclite et la philosophie*, Les Editions de Minuit, 1962, p.48-49.

la montagne ». La filiation romantique s'affirme ici puisqu'on trouve cette « fleur bleue » chez Novalis dans son roman inachevé *Henri d'Ofterdingen* (traduit « Le Parfum de la fleur bleue » en français) et dans lequel elle symbolise l'âge d'or où les contradictions sont abolies. Métaphore de la poésie, elle est devenue pour les Romantiques la représentation concrète de l'idée de la forme qui doit contenir et exprimer l'abstrait privilège de peu d'élus. Son caractère pur et monochrome, interprété comme la capacité d'expression et de caractérisation de la poésie, est le privilège du vrai poète, lui même principe unitaire et monochrome, qui arrive à réunir l'unité et la multiplicité, les fragments dans l'ensemble. Cette image apparaît à la fin du roman, alors que Jacques de Todi, hanté par les élans contradictoires qui le déchirent, a retrouvé l'unité en se donnant la mort, et que Luc Pascal, qui a perdu Baladine, la retrouve par éclairs, dans ces moments où la Poésie entre en lui et parle. Cette « fleur bleue » ne symbolise t-elle pas l'unité artistique née au-delà des limites de la contradiction, le lieu poétique où les contraires, interchangeable, n'entrent plus en opposition mais s'unissent en harmonie ? L'œuvre d'art sera donc faite de fini et d'illimité, de contrainte et de liberté, de clarté et de mystère, d'ordre et de chaos puisque c'est à la poésie, au sens le plus large du terme, qu'est assignée la tâche de rendre compte de la diversité de l'univers :

« Univers : l'extérieur comme l'intérieur, la pensée comme la rêverie et tout l'instinct, hier et demain, ce qui est défini et ce qui ne saurait être défini⁵⁵⁸ ».

⁵⁵⁸ EM, p.1055-1056.

Cette troisième partie nous a permis de saisir certains mécanismes et structures de l'imaginaire jouvien par l'analyse des « émergences mythiques ». Ces surgissements symboliques issus de l'inconscient collectif nous ont permis une voie d'accès au mystère de l'une des matières les plus denses de l'univers jouvien. Pour l'auteur, l'œuvre d'art qui naît après la découverte de l'inconscient, se doit d'éclairer l'homme sur le mystère de « la masse obscure de nos instincts⁵⁵⁹ ». Or, cette démarche ne se conçoit que selon une finalité spirituelle. Dans l'avant-propos au recueil *Sueur de Sang* intitulé « Inconscient, Spiritualité et Catastrophe », le poète émet l'hypothèse jungienne de la relation entre inconscient et spiritualité:

« Ainsi il y aurait des natures pour lesquelles l'inconscient universel, plus lointain que l'inconscient du moi, a des pouvoirs secrets ; qui seraient capables de le connaître à travers certaines disciplines, de lui donner et de recevoir de lui, -mouvements que l'on ne saurait appeler autrement que spirituels. Comme toute chose désormais doit obéir à la forme du psychisme de l'homme, mais comme nous sommes loin de savoir ce qui sépare les tendances les plus universelles de l'inconscient

⁵⁵⁹ EM, p.1124.

d'avec les formations spirituelles que nous tenons pour les plus élevées, -comme certain érotisme, on ne cessera de le remarquer, imprègne les actes sublimes des saints, - nous pouvons presque conjecturer que la série des phénomènes est circulaire et que le plus bas dans ces natures privilégiées rejoint simultanément le plus haut⁵⁶⁰ ».

Le sens ultime de l'œuvre d'art selon P.J. Jouve réside ainsi dans ce que l'auteur nomme « état psychique d'*agglutination*⁵⁶¹ », qui mêle, comme nous le verrons, « le plus bas et le plus haut ».

⁵⁶⁰ « Inconscient, Spiritualité et Catastrophe », p. 198.

⁵⁶¹ *Apologie du poète*, p.1182.

Quatrième partie
Mystère, mystique et Sacré.

A- Phénoménologie religieuse.

1- Le sacré.

La notion de sacré englobe tout ce qui a trait aux relations de l'être humain avec un plan de la réalité invisible, un au-delà de l'être supra-sensible lié au divin. Elle s'assimile à une sorte d'instinct religieux, ouvert sur la perspective de quelque chose d'infini et vécu à travers le « sentiment du numineux » ou *numinosum*, sentiment de dépendance à l'égard d'une force non maîtrisable. Selon une perspective phénoménologique, Rudolf Otto la rattache à une structure émotionnelle *a priori*, à une intuition de la présence de quelque chose de tout autre (« ganz andere ») qui échapperait aux conditions profanes de l'expérience⁵⁶². Aussi, bien qu'elle tende généralement à s'objectiver dans des phénomènes culturels, à se prolonger en représentations, icônes, pratiques et institutions religieuses, elle est d'abord et avant toute chose une manière spirituelle d'appréhender l'univers, une expérience d'ordre affectif et émotionnel. Jean-Jacques Wunenburger

⁵⁶² Otto, Rudolf, *Le Sacré*, Payot, 1969.

définit ainsi le sacré comme « un certain rapport spécifique du sujet au monde, qui met en jeu la conscience affective et intellectuelle d'une altérité cachée, dont la présence est pourtant rendue sensible par de multiples effets existentiels⁵⁶³ ». Sacré et religion ne sauraient ainsi être confondus, la religion étant alors l'institutionnalisation d'une expérience intime que le non-initié et le non-religieux peuvent eux aussi expérimenter dans le cadre de leur vie quotidienne :

« On peut chercher l'expérience du sacré dans l'expérience psychique de l'homme sur un plan phénoménologique, dans ses émotions, affects et représentations, les formes et conditions d'apparition du sacré. Car si le sacré s'objective dans des phénomènes culturels (mythes et rites), qui donnent lieu à une transmission externe, comme le langage ou les moeurs, il implique aussi toujours des états intérieurs spécifiques. Il existe donc bien une expérience mentale et existentielle propre au sacré, que la phénoménologie religieuse situe généralement dans la perception d'une puissance. Celle-ci se reconnaît aussi bien dans des états affectifs subjectifs qu'à des signes objectifs naturels⁵⁶⁴ ».

Ces signes objectifs naturels, nous en avons vu la trace à travers la représentation de la « belle et dangereuse nature » telle qu'elle est perçue par l'être jouvien : le révélateur de sa dépendance à un Englobant immanent. Aussi la question se superpose-t-elle à celle du mystère, le sacré se définissant comme un ensemble d'expériences subjectives de la personne qui, à l'occasion d'instantanés particulièrement intenses d'exaltation ou de frayeur, dévoile une structure mentale :

« Ainsi le sacré ne serait pas seulement un accident de notre perception du monde, mais une structure permanente de notre relation au monde et

⁵⁶³ Wunenburger, Jean-Jacques, *Le Sacré*, collection Que sais-je ?, PUF, 1981, p.12.

⁵⁶⁴ *ibid.*, p. 8.

de notre constitution psychobiologique⁵⁶⁵ ».

Le sacré comme structure mentale permanente, voilà une idée qui définit bien notre auteur ainsi que ses personnages. Paulina ou Jacques de Todi, *instinctivement* tournés vers des valeurs spirituelles, sont visiblement mus par ces états intérieurs spécifiques. L'être jouvien a naturellement le sens du sacré, comme Paulina a « naturellement » la notion du péché. Yves Baudelle ne s'y trompait pas lorsqu'il écrivait dans son « éloge de Paulina » que la dimension définitive de ce personnage était celle du sacré.⁵⁶⁶ Or, puisqu'il se révèle un mouvement naturel, instinctif, ce sacré puise ses racines à la même source que l'inconscient et subit ses antagonismes. Comme l'écrit Dominique de Roux, « Dionysos (...) n'est pas l'ennemi du Christ mais son double immergé dans le sang et la chair⁵⁶⁷ ». Les pulsions de vie et de mort et le sens du religieux ont pour même source, cette « force originelle » qui donne lieu tout autant aux mécanismes de l'inconscient qu'à ceux de la spiritualité et qu'on peut assimiler à cette « wagadu », « force qui se cache au cœur de l'homme » et qui se transmue en création poétique. L'auteur assimile cette force originelle au grand Eros, « capable de vastes transformations en quantité, en genre, capable aussi d'inventer sa qualité, de se transcender enfin (...) »⁵⁶⁸. Autrement dit, c'est bien cette impulsion originelle qui, sublimée, donne lieu à la spiritualité.

Par ailleurs, nous l'avons vu, cette notion d'« inconscient universel » mise à jour par l'auteur rappelle celle d'« inconscient collectif » développée par C.G. Jung. P.J. Jouve a lu avec attention ce « dissident » de S. Freud qui a éprouvé avant toute systématisation le caractère collectif et numineux des contours de l'inconscient et dont il a mis en lumière la surprenante proximité avec les données de l'expérience religieuse. Pour C.G. Jung, le mystère que le croyant

⁵⁶⁵ *ibid.*, p. 16

⁵⁶⁶ Baudelle, Yves, « Paulina 1880 (éloge de Paulina) in *Pierre Jean Jouve, Nord*, n° 16, décembre 1990, p. 46.

⁵⁶⁷ De Roux, Dominique, *Cahiers de L'Herne*, p. 331.

⁵⁶⁸ Préface de SS, p. 197.

appelle Dieu est une modalité du concept de totalité, le « Soi » : « Soi » ou « Dieu » s'équivalent, Dieu comme archétype étant l'objet de la psychologie religieuse. Aussi la quête de Dieu s'apparente-t-elle à une quête du « Soi » en tant qu'unité, que totalité. Pour les personnages de P.J. Jouve de la même façon vont se trouver superposées quête de Dieu, quête de soi et quête de l'unité. Leurs pulsions contradictoires amènent les êtres à subir les affres de la division intérieure ; la pulsion amoureuse les engage dans une voie qui, si elle nourrit l'élan spirituel, le condamne aussi violemment. Aussi souhaitent-ils s'unir à Dieu pour abolir les contradictions et par la fusion avec lui, retrouver l'unité originelle, l'état antérieur à la division, c'est-à-dire aussi l'état océanique précédant la naissance. L'extase mystique s'apparente ainsi à une forme d'anéantissement, de dissolution de l'être dans une totalité unifiée qui rappelle l'extase charnelle. Présentée comme des noces mystiques, la mort se lit comme une voie d'accès à l'union hypostatique. Elle leur permet la rencontre avec Dieu et ainsi, de retrouver l'unité, c'est-à-dire aussi l'identité. « Que c'était long de me trouver ! » s'exclame Jacques au moment de se donner la mort. Quant à Paulina, dont on peut considérer le meurtre de son amant comme un crime contre elle-même, tant la petite paysanne somnambulique de Settignano nous paraît inerte, la mort symbolique qu'elle provoque en elle lui ouvre les voies de l'unité. Marietta ne souffre plus, Marietta est en paix avec elle-même, elle est exempte de désir. Trouver son unité s'assimile donc à une paradoxale dissolution de l'être puisque faire l'unité, c'est faire éclater les élans contradictoires par l'intégration du Rien, qui est aussi le Tout. C'est alors retrouver « l'infinie présence de Dieu qui est sans contours, sans forme, sans réalité ». L'unité c'est Dieu, c'est cet informe qui s'apparente à l'image du visage sans traits contemplée dans l'eau par Jacques. Aussi l'appel à Dieu ne se conçoit-il que dans la réunion des opposés.

2- « Le pur et l'impur ».

La dimension sacrée du roman jouvien l'irradie ; c'est elle qui lui donne son identité spécifique. Sans cette dimension, « Dans les Années profondes » ne serait que le trivial récit d'une aventure adultérine entre un très jeune homme et une femme plus âgée qui meurt après s'être donnée à lui ; *Paulina 1880*, celle d'une meurtrière illuminée. Or, pénétrer dans l'univers romanesque jouvien revient à découvrir un univers auroral. Le lecteur se trouve immergé dans l'espace et dans le temps du mythe, celui d'un sacré originel, violent, sauvage même. Nous l'avons vu, dans un récit comme « "Dans les Années profondes" », l'atmosphère est celle des temps primordiaux. Comme dans le récit mythique, les notions de pur et d'impur n'y définissent pas un antagonisme éthique mais s'y interpénètrent de façon équivoque et présentent ce qu'Ernst Cassirer nomme deux « valences » :

« Il y a des différences de 'valence' propres au mythe, de même qu'il y a des différences originaires de valeur pour la logique ou l'éthique. La notion mythique origininaire de « sacré » est à ce point éloignée de celle, éthique, de pureté, qu'elles peuvent constituer une opposition remarquable, une tension caractéristique entre les deux termes. L'objet

sacré, au sens religieux ou mythique, est, pour cette raison même, devenu un interdit, un objet de crainte et donc quelque chose d' 'impur'⁵⁶⁹ ».

Rappelons que l'anthropologie psychanalytique - surtout freudienne - rattache l'ambivalence de notre imagination affective au refoulement des désirs inconscients. L'interdit, parce qu'il impose un renoncement, exacerbe le caractère désirable de la chose interdite. C'est cette notion de sacré que l'on trouve chez G. Bataille, que la critique a si souvent rapproché de P.J. Jouve : l'interdit rejette, mais la fascination introduit la transgression. Pourtant, certains autres penseurs du sacré, dont E. Durkheim ou Roger Caillois, font remarquer qu'il comprend intrinsèquement et simultanément le positif et le négatif, le pur et l'impur. R. Caillois écrit à ce sujet dans *L'Homme et le sacré* :

« Tout se passe cependant comme si elles avaient été d'abord indissolublement confondues, et servi à exprimer les manifestations multiples d'une totalité complexe, dont on ne songeait pas à dissocier les éléments⁵⁷⁰ ».

L'approche lexicographique du sacré permet de prendre la mesure de l'ambiguïté du phénomène. Les premières civilisations ne séparaient pas dans le langage l'interdiction causée par le respect de la sainteté et celle qu'inspire la crainte de la souillure. Le mot « sacré » vient du latin « *sacer* » qui « dénote à la fois la présence d'un signe surhumain vénérable (proche d'*augustus*) et une mise à l'écart par une souillure qui suscite l'effroi⁵⁷¹ » . Il signifie « celui qui ne peut être touché sans être souillé » mais aussi « sans souiller ». De la même façon, en grec, le mot qui désigne la souillure (*Agos*) signifie aussi « le sacrifice qui

⁵⁶⁹ Cassirer, Ernst, *La Philosophie des Formes symboliques*, tome 2 , « la Pensée mythique », p.105.

⁵⁷⁰ Caillois, Roger, *L'Homme et le Sacré*, folio essais, Gallimard, p. 43.

⁵⁷¹ Wunenburger, Jean-Jacques, *Le Sacré*, PUF, p. 4.

efface la souillure » et le mot « *agios* », qui signifie « saint », signifie en même temps « souillé ». L'objet sacré, interdit, fascine et repousse. Puisque son efficacité repose sur sa *vertu*, il induit des sentiments de peur et d'attirance. Rappelons la formule de Saint-Augustin: « *Et inhoresco et inardesco* ». « Frisson d'horreur et élan d'amour », pour reprendre la glose de Roger Caillois, qui peut aussi bien être ressenti face au sacré qu'à la transgression sacrée. Selon Mircea Eliade, le sacré obéit ainsi surtout à une sorte de « densité ontologique originelle », ce qui fait de lui d'abord une source de mystère. L'aura si particulière du roman jouvien vient non seulement de la prégnance du sacré mais sans aucun doute aussi de sa nature : le pur et l'impur y sont éminemment mobiles, interchangeable, équivoques . Ce sacré, que nous qualifierons d'« originel », se reconnaît au fait que les actes transgressifs y acquièrent une dimension rituelle: le meurtre, l'inceste, la pédophilie y sont traités sur le mode de la hiérophanie. Plus étonnant encore, c'est leur caractère transgressif qui, en réconciliant l'être avec une forme de primitivité originelle le poussant à accomplir un geste auroral, unique, confère à ce geste une *vertu* extraordinaire, une force efficace, et l'auréole d'une puissante sacralité. Le sacrilège devient sacré.

Cette sacralité se laisse lire tout d'abord dans la représentation particulière de l'instant transgressif. L'être jouvien, par nature divisé, vit cet instant comme un moment extatique de fusion avec l'univers. Dans *Le monde désert*, la relation sexuelle de Jacques avec le jeune pâtre se révèle un moment de fusion cosmique. Le jeune homme, décrit au début du roman comme « mal accordé⁵⁷² » est à cet instant « accordé à tout ce qui brille et qui respire⁵⁷³ ». L'amour qu'il donne à l'enfant est « bien en accord avec l'Univers⁵⁷⁴ » et le ciel lui-même se fait le porte-parole de son bonheur en exposant les couleurs du jeune homme. Cet instant paroxystique lui fait vivre intensément l'expérience de la totalité avec « toutes les fleurs, tous les oiseaux ». Il a lui-même la

⁵⁷² MD, p.236.

⁵⁷³ MD, p.271.

⁵⁷⁴ MD, p.274.

« bonté de la terre » et la fraîcheur de l'enfant est comparée à « une source dans un vallon de mousse⁵⁷⁵ ». Cet épanchement universel est tel qu'enfin le désir de Jacques se transmet aux montagnes tout entières qui s'en trouvent « empourprées ». Or, cette totalité, le jeune homme la ressent comme magnifiée par son caractère transgressif, auréolée par « le sentiment magnifique de l'Interdit⁵⁷⁶ ». C'est lui qui donne à cet instant son caractère absolu. D'ailleurs, comme Jacques l'explique à Luc Pascal, le désir transgressif ne naît en lui qu'après certains états :

« Par exemple quand je suis très heureux dans la nature, quand je sens que je me porte bien, quand j'ai envie d'être jeune, d'être beau⁵⁷⁷ ».

Dans le récit « Dans les Années profondes », la relation qui unit Léonide et Hélène de Sannis n'est pas un inceste à proprement parler puisque Hélène n'est pas la mère de Léonide. Pourtant, nous l'avons vu, le texte suggère cet état de fait. Léonide sait que ce qui se joue entre Hélène et lui dépasse la simple rencontre amoureuse et que c'est aussi en tant que mère qu'il désire Hélène :

« Mais il était clair (cela, je l'avais *su*) que le premier rôle d'Hélène était de m'avoir mis au monde ; mère de mon cœur, de s'être changée en maîtresse de mon coeur. Ayant l'âge de la mère, de s'être livrée comme au fils⁵⁷⁸ ».

Par le même effet paradoxal, c'est parce qu'elle s'apparente à une relation incestueuse, par sa parenté avec une union sacrilège que leur histoire est sacralisée. Dans *Le Monde désert*, c'est aussi sur cette ambivalence que se fonde le beau :

⁵⁷⁵ MD, p. 272.

⁵⁷⁶ MD, p. 274

⁵⁷⁷ MD, p. 284.

⁵⁷⁸ DLAP, p.1049.

« (...) il fallait nécessairement pour eux (elle et Jacques) un chemin particulier et d'autant plus beau qu'il serait plus misérable, plus ignominieux⁵⁷⁹ ».

Par ailleurs, le « bas » et le « haut » se rejoignent dans la pratique très particulière de la prière. La prière de Jacques de Todi se fait nu, à ski, en attendant de s'unir à un Dieu identifiable à Râ. Paulina s'allonge sur le sol froid auquel elle livre sa peau nue. Ses élans extatiques s'apparentent à ce que Dominique de Roux nomme des « ordalies nuptiales », célébrant le rituel sacrifice de l'hymen. Paulina prie un Dieu auquel elle rêve de s'unir autant physiquement que moralement. La religion de l'être jovien se vit d'abord physiquement, elle ancre le croyant dans une corporéité et s'impose comme un mode d'être au monde. Par opposition, les croyances imposées par la religion conformiste, systématique des parents de Paulina ou de Jacques de Todi s'affirme à travers une ensemble de règles et sa théologie qui masque la réalité du désir et de l'inconscient :

« Toutes les hypocrisies, les fausses religions, les morales sociales, cachent le drame et n'ont point d'autre but que celui de cacher, ou mieux, de châtrer⁵⁸⁰ ».

La religion jovienne refuse toute aliénation à un système ; elle est libre de ses formes et la prière qui l'accompagne apparaît comme une voie d'accès directe au Divin par la libération de l'instinct, du sentiment, de la « tension vers ». « Etre nue, c'est être absolue enfin », se dit Paulina, dont la prière prend parfois le tour de révélations orgasmiques :

« Ah si tu pouvais, un jour, Te retirer de moi après m'avoir blessée !
Comme la Sainte est pliée en deux, et Lui comme il est au contraire
raidi avec son corps qui forme un cercle, et tout-puissant avec son bras

⁵⁷⁹ MD, p. 287.

⁵⁸⁰ EM, p.1127.

levé. Ô mon doux amant Jésus disait sainte Catherine. La vision de Paulina se troublait, une étrange chaleur montait de son corps à sa pensée, elle éprouvait un désir brusque d'embrasser, de mordre, de battre et d'être anéantie⁵⁸¹ ».

Paulina rêve dans sa prière d'être pénétrée par le Christ : la « raideur » de la figure sacrée, l'image du « bras levé » inscrivent ici la toute-puissance divine dans le registre humain d'une érection virile. Le Christ est d'ailleurs appelé « amant » et l'émoi qu'il provoque chez Paulina n'est pas seulement spirituel : « Paulina aveugle rentrait pour jouir de Dieu⁵⁸² ». Il semble que cette vision est à rapprocher du « thème sponsal » ou thème des fiançailles propre à l'Ancien Testament, où Dieu est le Dieu de l'Eros en raison de ce contact charnel. Cette vision arrache l'homme à la finitude de son existence et lui permet de faire l'expérience de la plus haute béatitude par le corps. Le mot « Eros », qui apparaît plusieurs fois dans l'Ancien Testament, emprunte les voies de l'amour terrestre. Il sera remplacé dans les écrits néotestamentaires par « l'agapè », amour de charité, dilection.

A l'opposé, l'amour charnel se vit comme une expérience sacrée : l'amour de Paulina pour Michele lui permet d'atteindre « l'état de Dieu » dans la mesure où Dieu est aussi dans le corps :

« Oui, car elle ne pouvait séparer Dieu principe de toutes choses d'avec son amour lumière intérieure de toutes choses ; la pureté du baiser qu'elle donnait était la pureté de la croyance qu'elle tournait vers Dieu⁵⁸³ ».

Notons que si nous remplacions le terme « pureté » par « impureté », l'équation resterait juste. Pour Jacques de Todi aussi, l'amour terrestre est vécu comme quelque chose de « divin ». Quant à Baladine, qui

⁵⁸¹ P, p.24.

⁵⁸² P, p. 104.

⁵⁸³ P, p. 63.

éprouve pour Jacques de la vénération, elle sait que le jeune homme n'est pas le véritable objet de son culte, qu'il n'est là que comme intermédiaire :

« Je le voyais changer, alors intérieurement je l'adorais les mains jointes, mais je le répète, ce n'était sans doute pas lui que j'aimais, c'était Dieu à travers lui⁵⁸⁴ ».

Par la force efficace qu'elle dégage, la violence est, elle aussi une voie d'accès au sacré.

⁵⁸⁴ MD, p. 306.

3- « La violence et le sacré ».

Cette ambivalence du pur et de l'impur s'accompagne d'une exploitation particulière des liens entre violence et sacré. Il plane sur le roman jouvien une forme de sauvagerie. Paulina est qualifiée de « sauvage » par son amant et par Monica Dadi. Dès l'enfance, elle est indomptable et sa croissance accompagne une amplification de sa violence :

« Paulina croissait en violence et en esprit souterrain⁵⁸⁵ ».

A propos de deux de ses soupirants, Paulina se dit : « je les prendrai par les cheveux quand je voudrai ». Dans son essai *La Violence et le Sacré*, René Girard démontre l'identité de la violence et du sacré qui, dans l'imagination primitive, relèvent de la même dynamique. Selon lui, dans la violence qui éclate, c'est le sacré qui se manifeste. Il écrit :

« La violence unanime du groupe se transfigure en épiphanie de la divinité. C'est le coeur du religieux, la raison du religieux. Et ce mécanisme influence toute la culture, toute la civilisation à tel point

⁵⁸⁵ P, p. 19

que dans de nombreuses langues et notamment en grec, il existe des termes qui rendent manifeste la non-différence de la violence et du sacré⁵⁸⁶ ».

Dans toute l'œuvre de P.J. Jouve, violence et sacré se conjuguent si bien que l'accès à la sacralité n'est possible que par la voie du sang et qu'à l'inverse, la violence a toujours partie liée avec le divin. Souffrir semble l'état le plus familier de l'être désireux de rentrer en contact avec toute forme de transcendance. Liée au sentiment de la Faute et au péché originel, la souffrance apparaît comme un mal nécessaire, même s'il n'est pas toujours suffisant pour accéder au divin. Elle est en tout cas la preuve d'une soumission aveugle à un Dieu qui ne saurait aimer les hommes sans cela. Paulina est bien certaine que « Dieu a besoin de notre souffrance et ne nous aime que si nous souffrons⁵⁸⁷ ». D'où sa fascination pour les martyrs de la religion et plus particulièrement pour Sainte Catherine de Sienne dont les stigmates nourrissent sa rêverie. Paulina éprouve un plaisir masochiste à trouver en elle « des souffrance plus pures, plus belles, plus atroces qu'il serait doux⁵⁸⁸ » d'offrir à Dieu. Aussi est-ce avec le sentiment de servir Dieu qu'elle s'inflige des mutilations physiques:

« Je n'ai pas eu assez de courage, je me suis arrêtée en route, le sang n'a pas assez coulé. Je recommencerai ce soir même. Comme tu aimes le sang, ô mon Dieu. Mais je ne Te laisserai pas passer sans Te saisir. Ma souffrance Te plaira encore davantage⁵⁸⁹ ».

Les plaies ouvertes à chacun de ses pieds, imitations des stigmates du Christ, sont pour elle autant de voies pour accéder à Dieu par ce qu'elle appelle la « foi vivante » :

⁵⁸⁶ Girard, René, *La Violence et le Sacré*, Grasset, Paris, 1972, p.363.

⁵⁸⁷ P, p.19

⁵⁸⁸ P, p.19

⁵⁸⁹ P, p. 131.

« Cette fois j'ai pu enfoncer profondément, le sang a coulé, je suis plus heureuse. Pendant que je souffrais ma prière montait très haut, peut-être se trouvait-elle au bord du monde Obscurité⁵⁹⁰».

Par opposition, l'idée d'une vie « dans un lieu splendide, avec les collines, les champs d'oliviers, les églises » lui apparaît sous la forme oxymorique d' « affreuses douceurs⁵⁹¹ ». De la même façon, l'éloignement physique que s'infligent les amants Catherine et Pierre, qualifié de « calvaire⁵⁹² » est la voie mystique par laquelle leur amour atteindra l'absolu.

Paroxysme de cette violence, la mort elle-même s'apparente à un holocauste. Les morts sont aussi nombreuses que brutales ; depuis le meurtre de Michele, celui de Marie, jusqu'aux suicides de Jacques de Todi, de Fanny Félicitas, d'Elisabeth Hohenstein, de Joseph ou de Gribouille, en passant par la mort soudaine de Pierre Indémini ou surnaturelle de Dorothée, nul ne meurt dans son lit en pays jouvien. Or, ces morts semblent toutes émaner d'une nécessité impérieuse et s'accomplissent selon les caractères d'un rituel sacrificiel. Le meurtre de Michele apparaît à Paulina comme un commandement divin : la vision fantastique des lettres de lumière au milieu du mur de sa chambre lui intimant l'ordre d'immoler son amant s'apparente à une vision céleste. En sacrifiant son amant à son Dieu, elle devient elle-même une vestale entièrement soumise et dévouée. Le suicide de Jacques de Todi prend lui aussi les traits d'un geste sacrificiel. C'est cette fois-ci lui-même que Jacques immole selon la volonté de Dieu, ce dernier étant à l'origine de sa volonté de mourir :

⁵⁹⁰ P, p.132.

⁵⁹¹ P, p. 185.

⁵⁹² CC, p. 554.

« Il a mis en moi cette volonté, il m'assiste. Il me souffle l'ordre d'obéir⁵⁹³ ».

Son geste apparaît alors comme un sacrifice expiatoire :

« Je me donne à Toi en sacrifice afin que Tu me juges et que tu fasses ton règne en moi pour l'éternité si tu veux ».

Les gestes qui précèdent l'holocauste, lents, précis, sont autant de précautions méticuleuses pour éviter la souillure et ôter au geste tout caractère profane. La pureté du corps étant exigée pour agir, Paulina, en véritable prêtresse, fait vœu de chasteté pendant toute la semaine précédant le sacrifice de son amant. E. Durkheim a montré comment l'ensemble d'observances rituelles avait pour but de se séparer progressivement du monde profane afin de pouvoir sans danger pénétrer dans le monde sacré. Paulina se plie à ce que Dominique de Roux a, le premier, comparé à des rites cathartiques et que Roger Caillois définit ainsi:

« Ils consistent en autant de renoncements temporaires aux diverses activités caractéristiques de la condition profane (...) Aussi rejette-t-on pour goûter à la vie divine tout ce qui fait partie du déroulement ordinaire de la vie humaine : la parole, le sommeil, la société d'autrui, le travail, la nourriture, les rapports sexuels⁵⁹⁴ ».

Par ailleurs, il donne à ce comportement une autre détermination :

« Un individu reste volontairement en deçà de ses possibilités légales ou matérielles, il se garde des actions que lui permettraient les lois ou les forces, il maintient ainsi une certaine marge toujours accrue, entre ce qu'il pourrait faire, en droit comme en fait, et ce dont il se

⁵⁹³ MD, p. 347.

⁵⁹⁴ Caillois, Roger, *op. cit.*, p. 50.

contente : et voici que chaque renoncement se retrouve, dans le monde mythique, porté à son actif et lui assure une marge égale de possibilités surnaturelles. Il s'est acquis dans l'impossible et le défendu un *au-delà* réservé à lui seul et correspondant exactement à *l'en deçà* qu'il avait abandonné dans le possible et le permis. Mais cet échange constitue au fond le plus avantageux des placements, car ce qu'il avait dédaigné en profane, c'est en sacré qu'il le recouvre⁵⁹⁵ ».

Autrement dit, plus la restriction est sévère et lourde, plus il augmente son « acquis » dans le domaine sacré. Chez Jacques de Todi, ce renoncement sera atteint dans la mort. Au moment de mourir, Hélène de Sannis, elle aussi, ressemble à une vestale : elle est nue dans une grande robe antique. Elle vient d'accomplir une « scène capitale », l'union du fils et de la mère, lorsque ses yeux, qui tout d'abord brillent d'un remerciement à Dieu, s'atténuent comme si un voile les couvrait. Peut-être peut-on lire ce voile blanc comme celui que les prêtresses portent comme un signe d'appartenance à Dieu, ici intériorisé. Ou plus simplement son linceul. Après le sacrifice expiatoire vient toujours une ère de paix spirituelle, dénuée de tout désir. Après le meurtre de son amant, Paulina, purifiée, devient Marietta, figure de paix. Après la mort d'Hélène s'ouvre la voie poétique pour le jeune Léonide. Après celle de Pierre Indemini viendra le salut de « Vagadu ». Tout sacrifice inaugure une ère spirituelle de rédemption.

La religion des êtres jouviens apparaît donc comme une religion des origines. Elle renoue, semble-t-il, avec les rites et cultes primitifs. Le Dieu modelé par ces êtres nourris de fantasmes masochistes et de culpabilité, est un dieu vengeur, tyrannique qui se délecte de la fumée des holocaustes, mesure la foi des hommes à leur aptitude à se soumettre aveuglément à ses lois. Les pulsions de l'inconscient émergent avec violence et le rapport au sacré, qui vient de « plus loin que la conscience chrétienne », est auréolé par le sentiment

⁵⁹⁵ *ibid.*, p. 35.

« magnifique » de l'interdit qui induit tantôt un rapport masochiste à une divinité punitive, projection d'une culpabilité instinctive, tantôt un désir physique assimilable chez Paulina au désir qu'elle éprouve pour son amant. On pourra ainsi s'interroger sur le statut de Jacques de Todi et de Paulina et se demander si leur voix est celle de deux mystiques ou celle de deux poètes. L'auteur semble lui-même assimiler poésie et religion. Il définit dans *En Miroir* « la plus grande poésie » comme « celle que le rayon de la Révélation est venu toucher⁵⁹⁶ » et décrit la démarche qui l'a poussé à renier son œuvre pour se tourner vers de nouvelles valeurs poétiques comme une « conversion à l'Idée religieuse la plus humble, la plus tremblante⁵⁹⁷».

⁵⁹⁶ EM, p. 1072.

⁵⁹⁷ *ibid.*



598

⁵⁹⁸ Sodoma, Extase de Sainte Catherine de Sienne, 1525.

« Paulina ne savait pas ce qu'était la peinture et elle ne lisait jamais de poésie, mais elle adorait une image qu'elle avait : l'Extase de Sainte Catherine de Sienne peinte par Sodoma, d'un amour trouble, immense, et absolument intérieur à elle-même. Sainte Catherine à genoux s'affaisse. Sa main est blessée par le stigmaté ; sa main pend, elle repose chastement dans le creux des cuisses. Comme elle est femme, la pure image, la religieuse, ces larges hanches, cette douce poitrine sous le voile, et ces épaules (...) Deux autres religieuses soutiennent Catherine, celles-là ne comprennent rien et ne voient rien, le monde du bonheur est fermé pour elles ; et Catherine heureuse est morte. (P, p. 24.)

B- Poésie et mystique.

1- Jacques et Paulina : deux mystiques ou deux poètes?

Le mystique se distingue par une « hypertrophie du lien du croyant à son dieu⁵⁹⁹ ». Il est celui qui entretient avec le « caché », Dieu, une relation directe, qui passe par un dialogue non institutionnalisé et par une relation physique avec le divin. Cette relation repose sur une expérience personnelle, intime qui se lit à travers certaines manifestations propres aux élans extatiques vers le divin et que Jean-Jacques Wunenburger décrit ainsi:

« -sur le plan sensoriel de changements cénesthésiques intenses, voire d' états de conscience modifiés pouvant aller jusqu'à la transe et la possession ;

-sur le plan imaginaire et visionnaire, de perceptions de formes supra-sensibles (apparitions d'envoyés divins, visions angéliques, etc.)

⁵⁹⁹ Guiter, Bernard, « Femme de l'Eros et femme de l'agapê », *Cliniques méditerranéennes*, n°66, 2002, p.237.

-sur le plan spirituel, de spéculations intellectuelles (méditations, intuitions) que l'on rattache généralement à la mystique⁶⁰⁰ ».

Dès son plus jeune âge, Paulina perçoit le monde qui l'entoure comme habité : le chevreau qu'elle finira par égorger lui semble être l'incarnation d'un pur esprit, d'une personne mystérieuse. On se rappellera la vision céleste, l'ordre aux lettres de lumière au milieu du mur de sa maison, mais aussi les voix mystérieuses qui accompagnent ses actions et soulignent leur dimension sacrée :

« La voix qui les réveilla, après le jugement, leur dit qu'à partir de cette nuit ils étaient scellés l'un à l'autre dans la foi, la volupté et la détresse⁶⁰¹ ».

D'autres fois, ce sont des instructions que Paulina reçoit qui surgissent sous la forme d'un ressenti et dont la signification lui apparaît pourtant avec une grande précision :

« Il m'a demandé un service extraordinaire. Je le sens, même quand je suis dans mon désert⁶⁰² ».

Pour Jacques sur le point de se suicider, c'est également une voix qui l'assiste et l'engage à poursuivre son geste :

« Il me souffle d'obéir⁶⁰³ ».

On se rappellera également l'effrayante « sorte de rayon noir », manifestation mystérieuse qui « accourt et tombe sur (Paulina)⁶⁰⁴ » à

⁶⁰⁰ *ibid.*, p. 12-13.

⁶⁰¹ P, p. 61.

⁶⁰² P, p. 140.

⁶⁰³ MD, p. 347.

⁶⁰⁴ P, p.202.

deux reprises avant le meurtre de son amant, la pousse à sortir de son lit et à commettre son crime.

Mais surtout, les prières de Paulina sont dépouillées de toute empreinte théologique ou liturgique. Ce sont des « prières directes » dont elle puise la teneur en elle-même :

« Depuis des mois Paulina récitait ces prières directes qu'elle trouvait en elle-même, qui jaillissaient de ses lèvres à voix haute. Ces prières n'étaient inscrites dans aucun livre. Paulina les inventait, les composait avec les circonstances de sa souffrance, la peine ou les plaisirs de la journée. Le péché qu'elle présentait à la Sainte Mère de Dieu n'était-il pas *son* péché, unique par sa nature, par le fait que Paulina l'avait commis, et par les conditions dans lesquelles l'existence de ce péché se poursuivait ?⁶⁰⁵ »

Cette prière nue, fondamentalement personnelle et libre, c'est aussi celle que Jacques de Todi, « nouvel homme de la nouvelle vie », « et sans religion » adresse au soleil :

« Soleil, cher Soleil, Soleil sacré. Soleil encore défunt derrière les montagnes, je suis ton enfant qui te cherche. J'arrive avant toi. J'ai les yeux ouverts malgré la nuit, c'est pour toi. Je suis nu en ton honneur⁶⁰⁶ ».

Comme la poésie, l'adresse à Dieu doit se dépouiller à l'extrême du conventionnel pour puiser sa source au fond de l'être et s'affranchir du dogme pour emprunter des voies solitaires, uniques, débarrassées de tout savoir antérieur. Ce dépouillement se manifeste notamment dans la nudité de Paulina ou de Jacques au moment des prières. Pour Bernard Guiter, les mystiques ont ceci de particulier qu'ils expriment une nostalgie de poésie :

⁶⁰⁵ P, p.76.

⁶⁰⁶ MD, p. 238.

« (...) les mystiques de l'aube de l'Ancien Testament parlaient, sans protocole aucun, avec leur Dieu. Ces hommes et ces femmes en marge de leur Église, entretiennent avec le christ une relation érotique qui laissera des traces : les stigmates et une nostalgie créatrice de poésie. (...) Dans ce programme mystique : « jouir de Dieu » se retrouve la source du fait psychanalytique qui n'est pas la sexualité du sexologue mais l'articulation freudienne d'Eros et Thanatos⁶⁰⁷ ».

On touche semble-t-il ici à l'un des noyaux de l'articulation jouvienne entre la religion, l'art et la psychanalyse. Cette « nostalgie créatrice de poésie », on la voit clairement apparaître à travers la poésie orante puisée par les personnages au fond de leur inconscient.

Par ailleurs, ils sont rebelles vis-à-vis du dogme chrétien. Tous les grands mystiques se sont révélés en marge de la référence religieuse à la foi et c'est toujours à travers un parcours solitaire et indépendant qu'ils visent l'absolu, alors que l'essence même de l'engagement religieux chrétien relève de l'humilité et de la soumission. On pensera ici à Cioran :

« Comme tout hérétique, il a péché par la forme. Ennemie du langage, l'orthodoxie, religieuse ou poétique, postule l'expression prévue. Si presque tous les mystiques eurent des démêlés avec l'Église, c'est qu'ils avaient trop de talent ; elle n'en exige aucun, et ne réclame que l'obéissance, la soumission à son style. Au nom d'un verbe sclérosé, elle fit ériger des bûchers⁶⁰⁸ ».

Rappelons que pour Jacques comme pour sœur Blandine, le cheminement vers Dieu est un cheminement profondément original, indépendant de toute doctrine. Paulina-Blandine refuse la voie de

⁶⁰⁷ Guiter, Bernard, *op. cit.*, p. 240.

⁶⁰⁸ Cioran, Emil, *De l'Inconvénient d'être né*, Paris, Gallimard, 1956, p. 163.

l'humilité puisqu' « il n'y a qu'elle, la recherche de son salut par des voies qui sont à elle seule⁶⁰⁹ » :

« Sœur Blandine attendait de trouver l'illumination de la Grâce par ses propres moyens. En vain la Mère lui rappelait-elle que rien ne devait se passer dans son propre coeur⁶¹⁰ ».

Elle reconnaît d'ailleurs son incapacité à se soumettre à autre chose qu'à Dieu lui-même :

« C'est vrai je suis trop violente, mon Seigneur, trop passionnée et révoltée pour le couvent, et aussi j'ai mené jadis une existence trop impure. Je ne pourrai jamais obéir à leurs ordres, je n'obéirai qu'à Toi⁶¹¹ ».

Finalement, on peut s'interroger sur le sens de cette quête : Paulina et Jacques de Todi, cherchent non pas la rencontre mais l'identification à Dieu. Paulina écrit dans ses prières-poèmes :

« Son aspect

Est un rayon. Son désir

Est de me créer

Jusqu'à ce que je devienne Dieu lui-même⁶¹² ».

L'identification à Dieu se lit ici doublement : non seulement dans le désir de devenir Dieu, mais dans le fait de faire émaner ce désir-même de Lui. Par le biais des scarifications, avec l'idée de s'infliger les mêmes souffrances que Lui, elle tente d'atteindre cette forme idéalisée d'elle-même, une forme infiniment pure, débarrassée de toute faute :

⁶⁰⁹ P, p. 154.

⁶¹⁰ P, p. 146.

⁶¹¹ P, p. 178.

⁶¹² P, p. 167.

« La Mère ne sait pas que dans la souffrance du corps et particulièrement 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 pour la jeter vers Lui⁶¹³ ».

Le phénomène s'apparente alors, dans l'esprit de la jeune novice, à une forme de dépossession de tout ce qui constituait son identité pour à son tour pénétrer Dieu :

« C'est quand je me blesse de la symbolique blessure (...)
c'est ainsi que j'entre en Toi
Ô Roi mon Dieu agonisant⁶¹⁴ ».

Cette identification aboutirait finalement à la mort de Paulina-Blandine :

« Au bout de la
route en or il n'y aura plus que mes ossements, au bout de la route
d'éther il n'y aura plus qu'un tout petit souffle, formé d'aurore
C'est mon âme,
j'ai été Blandine ou Paulina
attire-la, mon Dieu
immense, attire-la et reçois-la⁶¹⁵ ».

On trouve donc au fond de la quête de Paulina une démarche démiurgique : Paulina ne souhaite pas seulement être touchée par la grâce divine, elle souhaite devenir Dieu.

Pourtant, aucune illumination mystique n'est jamais réellement vécue par les êtres joviens, qui demeurent dans le *désir* de Dieu. Le

⁶¹³ P, p.142.

⁶¹⁴ P, p. 145.

⁶¹⁵ *ibid.*

sacré « n'est que le lieu d'une médiation au divin » et ne fait que « préparer la place d'une altérité, qu'annoncer la présence d'une plénitude, mais qui restent toutes deux encore indéterminées⁶¹⁶ ». Et comme le suggère la forme restrictive de la formule utilisée par Jean-Jacques Wunenburger, le sacré n'implique la divinité, la plénitude, que comme attente, comme désir. Or, aucun des personnages jouviens ne vit réellement l'illumination de la grâce mystique autrement que comme un émoi intérieur; ils « préparent la place » d'un Dieu qui tarde à apparaître. Pour contrefaire la phrase de Flaubert, on pourrait dire que dans les romans jouviens, Dieu est visible partout mais présent nulle part. S'il occupe tant de place à travers les paroles, les prières, les transes, les mutilations, c'est surtout en tant que désir: les êtres y sont en attente d'être investis par une grâce qui ne les touche jamais autrement que par les mots qu'ils utilisent pour la faire advenir.

Pour les mystiques, rappelons que les mots servent à traduire le cheminement et la réalisation de l'expérience de Dieu. C'est donc négativement qu'est atteint l'absolu recherché, les mots étant utilisés pour rendre compte d'une expérience de l'ineffable. Pour le poète, au contraire, le langage *est* en lui-même l'expérience. Louis Gardet souligne finement cette différence :

« Disons en une première approximation que le rôle du langage apparaît *après coup*, quand le mystique prend réflexivement conscience de son expérience et cherche à en traduire le cheminement et la réalisation . La traduction qu'il en donne reste radicalement inadéquate, et c'est pourquoi il demandera, pour peu qu'il en ait le don, l'aide de la poésie. Quand au contraire l'expérience est d'abord et directement poétique, quand elle se réalise dans et par la poésie, c'est alors dans et par le langage (poétique) qu'elle se poursuit. Ici, le langage , le mot « poétique » est *déjà* expérience⁶¹⁷ ».

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁶¹⁷ Gardet, Louis, Lacombe, Olivier, *Poésie et Expérience du Soi, Étude de mystique comparée*, Paris, Desclée de Brouwer , 1981, p. 276.

Le plus souvent, les mots disent l'absence de Dieu et le désir qu'elle génère. Pourtant, parfois, le texte semble raconter, de l'intérieur, une extase poétique qui naît de ces paroles disant le désir de Dieu. Simultanées à l'extase, ces paroles donnent aux mots un statut largement supérieur à l'instant paroxystique vécu, qui, s'il était véritablement mystique et non poétique comme nous le pensons, serait de l'ordre de l'indicible et de l'ineffable :

« Il m'ouvre. Il n'y a plus d'agneau, il n'y a plus de Dieu,
il y a

Délices !

Il m'a, il m'a.

Il m'a, plongée dans l'Amour

Profondément, il m'a immergée dans l'Amour amoureuxment⁶¹⁸ ».

Rappelons que P.J. Jouve inaugure sa période romanesque « reconnue » en 1924, année de la « Vita Nuova ». Cette crise qui l'amène à rejeter son œuvre antérieure est interprétée dans *En Miroir. Journal sans date* comme le moment d'une « conversion », le mot étant à entendre comme un mouvement qui « [le] tournait vers des valeurs spirituelles de poésie, valeurs dont [il] reconnaissait l'essence chrétienne⁶¹⁹ ». On retrouve bien dans le cycle romanesque cette « direction » spirituelle, cette tension vers un absolu transcendant tout en étant obligé de reconnaître qu'elle n'est jamais réellement investie et qu'elle n'apparaît jamais autrement que dans les mots. Certes, pour certains mystiques, trouver Dieu consiste à le chercher sans cesse et le gain de la recherche réside justement dans la recherche elle-même. Pourtant, chez P.J. Jouve, seul l'art, qui apparaît comme un prolongement de l'expérience religieuse, aboutit. Pour le reste, il semble bien que Dieu *brille par son absence...*

⁶¹⁸ P, p. 169.

⁶¹⁹ EM, p. 1073.

2- Les symboles de lumière et la déréluction.

Chez P.J. Jouve, nous l'avons vu, le contenu symbolique des images de mort et de vie se trouve inversé: la tombe, les ténèbres, l'eau noire, la forêt dense, symboles de mort et donc de potentialité absolue, deviennent des symboles de vie. A l'opposé, la représentation du soleil et des paysages lumineux engendrent une symbolique mortifère. À l'origine, un véritable « isomorphisme unit universellement l'ascension à la lumière ». Pour G. Durand, « c'est la même opération de l'esprit humain qui nous porte vers la lumière et vers la hauteur⁶²⁰ ». L'espace lumineux de l'azur, lié à l'élévation par le mouvement qu'il engendre, désigne le terme de l'effort spirituel vers la transcendance divine. Or, dans l'œuvre romanesque de P.J. Jouve, force est de constater qu'il demeure désespérément froid et vide. Seul dans tout le cycle romanesque jouvien le personnage de sœur Perpetua perçoit la lumière comme bienfaisante et habitée ; elle seule vit dans la « perpétuelle lumière de la dilection ». Elle « voit passer le ciel, ce grand ange bleu, sur la cour des cloîtres » et « sur les arbres du grand jardin de buis, de fleurs du Seigneur, de fruits et de légumes, où la lumière est gaie,

⁶²⁰ Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, p.163.

claire, sans personne⁶²¹. » La beauté de sa prière elle-même fait naître « une lumière extraordinaire⁶²² ». Certes, on pourrait mettre en parallèle cette clarté lumineuse avec celle qui domine dans le village de Settignano où le ciel y est « bleu comme la légende », et où la place de la bourgade est une place ouverte de tous les côtés. Mais cette luminosité-là est liée au vide, à l'inertie : tout est silencieux et vide, dans le pays en harmonie avec la pureté inanimée de Paulina, « insensible et douce comme si elle dormait en marchant ». Ce paysage est aussi désert que l'est à elle-même la paysanne au visage de cire qu'est devenue l'héroïne somnambulique, dont la pâle douceur répand « une influence pernicieuse qui paralyse la volonté et absorbe même le chagrin⁶²³ ». L'azur, il faut le constater, est le plus souvent représenté par un bleu glacial. Décrit comme « atroce », « effrayant » ou « implacable », il est un comble d'inaccessibilité. Le domaine de la lumière, contrairement à celui de l'ombre, s'affirme comme le domaine de la fragmentation, de la délimitation, de la distance. La lumière quadrille le réel et le simplifie. Dans « Les Rois russes », le ciel où les personnages se trouvent « (s'il y a encore un ciel) » est un ciel « étranger, humide et hivernal⁶²⁴ ». La luminosité qu'il distille semble vider les lieux et les êtres de leur substance et faire perdre sa profondeur au paysage qui devient un paysage unidimensionnel aux façades aplaties comme du carton⁶²⁵. Dans *Aventure de Catherine Crachat*, elle fait perdre au jeune homme que Catherine vient de rencontrer toute richesse intérieure pour ne laisser de lui qu'une pâle image de personnage :

« Au soleil il paraissait un individu bon et intelligent quelconque⁶²⁶. »

⁶²¹ P, p.154.

⁶²² *ibid.*

⁶²³ P, p.219.

⁶²⁴ HS, p.875-76.

⁶²⁵ P, p.125.

⁶²⁶ H, p.408.

Le soleil simplifie le réel ; il le rend trivial. Ses rayons, en pénétrant la matière, lui font perdre sa complexité. Sous le régime de la lumière, le mystère disparaît et avec lui l'idée d'un sens caché.

Pourtant, les personnages sont en attente d'un signe attestant d'une présence au sein de sa lumière. Jacques de Todi, qui, face à la splendeur glacée de la Bella Tola et dans l'attente du lever du soleil, se sent membre de la secte des nouveaux « adorateurs du soleil », connaît les affres de la déréliction. L'énergie vitale à laquelle ce véritable héliolâtre brûle de s'unir tarde tant à apparaître qu'il attrape froid et finira par tomber gravement malade. Lorsqu'il paraît enfin, l'astre ne répond aux questionnements métaphysiques du jeune homme que par la matérialité de ses rayons :

« Jacques cherche à comprendre le sens des choses et ne trouve que des rayons, encore des rayons, la matière des rayons, le réchauffement des rayons ⁶²⁷ ».

D'ailleurs, le soleil de l'aube, « bizarre, pernicieux », lui lance « un à un ses rayons mécaniques pour percer la poitrine endolorie de Jacques ⁶²⁸ ». Paulina, elle, qui rêve d'être « pénétrée » par le Christ, ressent douloureusement l'irréductible distance qui la sépare de Dieu. L'image du désert s'associe alors à celle d'un écran de verre qui l'isole de Dieu :

« Je dois à tout prix briser l'écran de verre, sortir du désert, retrouver mon Sauveur pour Qui je suis ici ⁶²⁹ ».

Cet écran empêche Paulina d'atteindre Dieu. Elle demande alors à Dieu de l'aider à l'atteindre par un effet de dédoublement de la figure divine :

⁶²⁷ MD, p.242.

⁶²⁸ MD, p. 244.

⁶²⁹ P, p.134.

« Je le vois mais en aucun moment je ne le touche. Mon Dieu viens-moi en aide afin que je touche Dieu dans le doux rayonnement du pardon⁶³⁰ ».

D'ailleurs, elle le dit elle-même : « l'on ne peut jamais s'unir avec Dieu ».

Le soleil est lié à l'absence de sens, au vide et à la dérélition. Pour le mystique qu'est Jacques, seules les eaux noires et profondes qu'il rejoindra à la fin du roman permettront non pas de comprendre le mystère de la vie et de la mort, mais de le rejoindre et de l'êtreindre. Cette scène semble reproduire celle qui dispose Paulina face au ciel pour lequel elle est prête à mourir : son poignant appel au secours se solde par le constat que le ciel , « aussi grand, aussi pur, aussi glacé que la terre est petite et brûlée » n'est que de l'air⁶³¹. L'espace céleste, source de tant d'attentes et d'espérance, demeure vide et muet. Aussi le voit-on associé à la thématique du désert, omniprésente dans le cycle jouvien et surtout, bien sûr dans *Le Monde désert*, dont le titre fait explicitement référence à l'espace désolé stérile et austère des êtres condamnés à vivre dans la solitude de la dérélition et de la stérilité. Baladine, au moment où elle partage les pires moments de sa vie avec Jacques voit leur vie commune comme « un dur pays désertique à traverser, rien que des arbres sans verdure, des piquants noirs, des cailloux, un soleil du diable⁶³² ». L'image du désert convoque ici les idées d'aridité et de stérilité, mais aussi la fatalité et le caractère implacable de cette vie de douleur. Pour Jacques, qui vit son homosexualité comme un isolement face au monde qui le rejette sans le comprendre, elle sert à exprimer ce sentiment d'être douloureusement séparé d'avec le monde :

⁶³⁰ P, p.132.

⁶³¹ P, p.187.

⁶³² MD, p.305.

« Ils ne savent pas, ils ne voient pas. Je suis dans le désert. Le monde se sépare de moi. A cause de mon péché⁶³³. »

Elle est également synonyme de démission face à la vie, d'ennui ontologique pour Baladine qui vingt fois par jour répète les mêmes mots :

« c'est un état d'ennui qui se trouve comme endormi en dessous de tout ce que j'éprouve, et ce vide, ce désert se résumant dans la parole 'pas d'importance', que je dis malgré moi vingt fois par jour». ⁶³⁴

L'image du désert reflète de façon si adéquate l'état d'esprit des personnages qu'elle donne naissance à l'expression « avoir le sentiment du désert ». Pour Paulina, qui vit une véritable « traversée du désert » dans la villa recluse du Gioiello, ce « sentiment du désert » exprime l'évincement dont elle se sent l'objet face à un Dieu qui ne se manifeste plus :

« Le désert était plus horrible que jadis. Paulina n'avait plus d'extases, Il ne la visitait plus jamais⁶³⁵ ».

Il peut enfin naître dans le paysage de la grande ville, froide et anonyme. Même au milieu du grouillement de la foule, Catherine semble faire son chemin au sein d'une grande étendue désertique et pierreuse :

« Partout la grande ville des pierres. Les alignements lointains de la capitale en pierre de taille, et un drapeau tricolore⁶³⁶ ».

⁶³³ MD, p.257.

⁶³⁴ MD, p.298 .

⁶³⁵ P, p.183.

⁶³⁶ V, p.631.

Le désert est donc lié à l'abandon, au sentiment de solitude ontologique. Le nom de l'amant de Catherine Crachat n'est, semble-t-il, pas anodin non plus : « dur et intraitable comme la pierre », il la laissera se dessécher avant de mourir, lui aussi dans une ville de soleil.

Aussi, puisque cet espace est synonyme de souffrance et de vide, par un renversement des valeurs symboliques, le soleil va finir par condenser en son sein toutes les caractéristiques propres aux paysages d'ombre, liés à la nuit et à la mort : mortifère et maléfique. Ainsi le voit-on lutter contre l'ombre bienfaitrice d'une église dans *Paulina 1880* où le soleil « éclatant grisé de poussière à midi » pèse « de toute sa force sur le parvis de l'église pour essayer de franchir le velum sale tendu dans la grande porte et défendant le demi-jour de la maison de Dieu⁶³⁷ ». L'ombre, fertile et régénératrice abrite les mystères de la vie et de la mort : elle se range donc du côté de Dieu tandis que le soleil, implacable exterminateur des profondeurs s'en fait l'ennemi. L'église Sainte-Marie-des-Grâces, dans laquelle Paulina se confesse, est brûlée par le jour tandis que son intérieur est « frais comme la tombe⁶³⁸ ». La tombe et la mort sont ici synonymes de fraîcheur, de repos et de régénérescence tandis que le soleil qui brûle est mortifère et stérilisant. Le paysage solaire est alors synonyme de souffrance, son intense clarté lumineuse brûle les yeux et ses rayons incandescents corrodent l'espace. S'exposer aux rayons lumineux devient un acte de courage pour ces êtres fuyant leur trop forte luminosité, comme Paulina que l'on voit se jeter dans « le ciel de la rue » « bravement et sans ruser, sans chercher les pauvres morceaux d'ombre⁶³⁹ ». Plus leur trouble intérieur est profond, plus les êtres ont de mal à supporter les rayons solaires qui mettent à jour leurs ténèbres. Aussi Paulina, avant d'entrer au couvent des Visitandines au moment où elle a décidé de ne plus revoir le comte Cantarini, perçoit la lumière du matin comme une véritable agression : « le jour est éclatant ce matin, affreux, le jour fait

⁶³⁷ P, p.23.

⁶³⁸ P, p.25.

⁶³⁹ P, p.25.

mal...⁶⁴⁰ ». Jacques de Todi quant à lui, au moment où il découvre les liens qui unissent Luc Pascal et Baladine, reçoit la lumière des rues comme une injure et veut « cracher sur ce qui brille et enfouir sa tête dans une cave, pour réfléchir⁶⁴¹ ».

Au point paroxystique du renversement des symboles, la lumière du jour devient lumière de mort et répand son funeste éclat sur le monde. Au moment où elle se sent abandonnée de Dieu, Paulina ressent qu'à mesure que le soleil de chaque jour monte dans le ciel, une couleur funèbre se dépose sans bruit sur les choses et descend au cœur des êtres⁶⁴². Dans « Vagadu », Catherine, à la fin de son voyage intérieur, se voit dans « une noire vallée romantique où passent des cavaliers blessés » baignés dans la lumière d'« un lugubre grand soleil⁶⁴³ ». L'astre solaire apparaît alors comme un apôtre de la mort, distillant son poison mortel dans l'ensemble du paysage, si bien que « le chevalier sur son cheval, la femme près du cheval, le cheval même, tout est blessé à mort ». Il devient alors, selon la formule oxymorique utilisée dans *Paulina 1880*, « le noir soleil⁶⁴⁴ ». Géraldine Lombard dans son analyse critique des couleurs dans l'œuvre romanesque de P.J. Jouve⁶⁴⁵ voit dans ce groupe nominal une réminiscence du poème « El Desdichado » de Nerval qui écrit :

« Ma seule étoile est morte, et mon luth constellé
« Porte le Soleil noir de la Mélancolie ».⁶⁴⁶

Remarquons cependant que chez P.J. Jouve, l'adjectif est antéposé : il fonctionne donc à la manière d'un adverbe et désigne non pas la manière d'être de la chose, mais la manière d'être la chose. Selon la

⁶⁴⁰ P, p.125.

⁶⁴¹ MD, p.331.

⁶⁴² P, p.183.

⁶⁴³ H, p.783.

⁶⁴⁴ P, p.71.

⁶⁴⁵ Lombard, Géraldine, « Les couleurs dans l'oeuvre romanesque de Jouve. Une symphonie en clair-obscur. », *La Revue des Lettres modernes*, 1073-1082, 1992.

⁶⁴⁶ Gérard de Nerval, *Les Chimères*, « El Desdichado », Paris, Editions Montvallon, 1988, p.129.

Grammaire du français de Delphine Denis et d'Anne Sancier-Château, en « ...intervenant précocement dans la phrase, il altère ainsi le sens du substantif, qui se trouve qualifié avant même d'avoir livré la totalité de son sens . Se forme ainsi une image globale de l'adjectif et du nom, dans laquelle l'adjectif spécifie le cadre du substantif » et prend alors « une valeur subjective, propre à traduire l'appréciation ou l'affectivité de l'énonciateur⁶⁴⁷ ». Il s'agit donc bien ici d'un emploi métaphorique de l'adjectif « noir » qui dote ainsi le soleil d'un caractère funeste.

On penserait plutôt ici au vers de Victor Hugo :

« Au-delà de la vie, et du souffle, et du bruit
Un affreux soleil noir d'où rayonne la nuit⁶⁴⁸ ».

⁶⁴⁷ Delphine Denis, Anne Sancier-Château, *Grammaire du français*, Le Livre de Poche, p.12.

⁶⁴⁸ Hugo, Victor, *Les Contemplations*, II, VI, 26. Poésie II, p. 538.

3- L'art comme écriture de l'absence.

Si la grâce se refuse aux êtres, en revanche, c'est dans la création artistique qu'ils se réalisent le plus souvent. L'échec de la voie mystique va trouver une voie de salut dans l'art, qui devient écriture de l'absence, écriture du désir. L'impasse de la fusion amoureuse, l'impossibilité de concilier les élans contradictoires vont ainsi, elles aussi, trouver un mode de résolution symbolique. Si bien que l'on pourrait considérer l'ensemble du cycle romanesque comme un cheminement vers l'accomplissement artistique.

a- Portrait de l'artiste en personnages.

Tous les personnages du cycle romanesque jouvien sont des artistes, accomplis ou non. Le comte Cantarini écrit des tragédies «étrangement passionnées », Paulina des poèmes-prières, Fanny Félicitas rêve d'écrire, Jacques peint, Taddeo sculpte, Luc Pascal écrit des romans et Pierre Indemini des poèmes. Ils sont parfois également des sources d'inspiration, comme Baladine, ou comme Paulina qui *enfante* la poésie. Par ailleurs, tous offrent une vision du

rapport entre le créateur et sa production, et tous engagent une réflexion sur les liens entre démarche artistique et quête de soi et de l'unité. Fanny Félicitas éprouve le besoin de créer pour cette raison :

« Une des parties de mon désir c'est le besoin de m'exprimer, de sortir une chose de moi, pour me voir, moi devant moi, vous comprenez ? De créer. Parce que si je parvenais à créer un être d'une grande beauté avec ce qui m'est arrivé dans le moi intime, en observant le plus petit détail, alors je pourrais me rendre compte : mais oui c'était ainsi et ainsi, et à ce moment je comprendrais certainement *pourquoi* ce fut ainsi⁶⁴⁹ ».

On pensera ici au narrateur proustien pour lequel la littérature est « la vraie vie enfin éclaircie ». L'art apparaît comme une tentative d'élucidation. La mise à distance opérée par l'écriture permet la résolution des ressorts internes du soi, elle permet la découverte d'un *sens*. Écrire, pour Catherine Crachat, permet à l'idée de soi d'advenir :

« Penser à soi n'est plus égoïste, c'est penser à accomplir la plus haute forme, l'idée de soi. Pendant des années, on est à la recherche de son expression ; on veut écrire son poème⁶⁵⁰ ».

L'ambition la plus grande assignée à l'art vient sans doute du personnage de Jacques de Todi, pour lequel la transposition artistique constitue un processus vital. Il échouera cependant :

« Jacques ne pouvait pas vivre, et pour cela voulait se transporter dans l'art, mais là il était frappé d'une faiblesse, d'un manque, et il ne lui restait plus qu'à retomber dans une fausse vie⁶⁵¹ ».

⁶⁴⁹ H, p. 472.

⁶⁵⁰ CC, p. 794.

⁶⁵¹ MD, p. 304.

L'idée artistique est en adéquation avec l'idée d'identité au point que le visage d'Elisabeth Hohenstein apparaît à Fanny Félicitas comme un « livre ouvert au sens hermétique » : « Personne ne la comprenait à vrai dire.(...) Moi seule, dit-elle, ai lu dans ce livre⁶⁵²».

En outre, on trouve dans le cycle romanesque des transpositions de l'auteur lui-même et de son rapport au travail poétique. Le personnage de Luc Pascal dans *Le Monde désert*, par un effet de mise en abyme, incarne cette figure du romancier-poète et se révèle un parangon de notre auteur, avec sa « petite moustache de la largeur de la bouche ». Il écrit, comme nous l'avons vu, un roman qui s'intitule « La Terre aride », et ne peut lire aucune littérature, la vue des livres lui étant devenue insupportable⁶⁵³. Pierre Indemini, lui aussi, est « réservé à l'extrême et mal à l'aise dans la société », il « souffr(e) d'être faible, de nature triste et vite dev(ient) assez cruel pour le cacher. Sa sensualité l'illumin(e) mais lui fai(t) peur ». Ses poésies l'enferment dans « son étrange travail » qui le laissent « prêt à tout ou à rien⁶⁵⁴ ». Enfin, comme Luc Pascal, dont l'œuvre est « trop essentielle » et ne peut « rencontrer aucune faveur parce qu'elle n'éveille aucun plaisir », il a « le mépris d'être lu et le mépris d'être connu⁶⁵⁵ ». Le type de poésie pratiquée par nos poètes est toujours une poésie qualifiée d'essentielle, transposant cette exigence propre à notre auteur. Le nouveau roman de Luc Pascal, « brutal, subtil et coloré comme une affiche de cinéma⁶⁵⁶ », est à l'opposé du travail d'un Siemens, le peintre auquel rendent visite Jacques de Todi et Baladine : son atelier ressemble à « une sorte d'église qu'on aurait parfumée avec de la poésie » et surtout, sa peinture « raconte des histoires⁶⁵⁷ ». Le petit cercle de réalités dont Luc Pascal a fait la découverte et l'inventaire est

⁶⁵² CC, p. 485.

⁶⁵³ MD, p. 401.

⁶⁵⁴ CC, p. 427.

⁶⁵⁵ MD, p. 427.

⁶⁵⁶ MD, p. 315.

⁶⁵⁷ MD, p. 261.

un cercle « trop obscur et trop travaillé pour contenir » le prosaïsme d'un réalisme figuratif à la Siemens avec ses « montagnes vertes ou violettes », ses « rochers au naturel⁶⁵⁸ ».

Au-delà de la diversité des histoires racontées, dans tous les romans de P.J. Jouve, le sens du parcours de chaque personnage est lié à la quête de cette absence-présence qui s'apparente à un infini insondable en soi et qu'il s'agit de saisir par les mots ou hors de soi, lorsque cette part d'ombre se profile tantôt dans la nature, tantôt dans l'autre, tantôt en Dieu. Il va sans dire que l'absence en soi ou l'absence hors de soi sont deux faces d'une même réalité, une même membrure que partagent les êtres et le monde et qui engage le désir. L'absence de Dieu donne naissance aux poèmes-prières de Paulina et l'absence de l'autre, par le processus sublimatoire, enfante une figure poétique à mi-chemin entre la présence et l'absence.

⁶⁵⁸ MD, p. 261.

b- Absence et sublimation.

La sublimation artistique consiste en une mutation de l'absence en une forme nouvelle par le processus de symbolisation. La sublimation est ainsi la forme la plus accomplie de l'alliage Eros-Thanatos dans la mesure où elle aboutit à une forme nouvelle: la mort de l'objet est suivie de sa résurrection sous une forme modifiée, l'objet disparu réapparaissant sous une forme nouvelle. Dans le diptyque *Aventure de Catherine Crachat*, les disparitions –de Pierre, de Fanny Félicitas –aboutissent à une forme de symbolisation à travers la « langue des mots » que constitue le long déroulement langagier de « Vagadu » mais également à travers la représentation non linguistique de rêves et d'images. Dans *Le Monde désert*, Luc Pascal, qui a indirectement causé la mort de Jacques, qui en tout cas s'en sent responsable, cherche une voie de salut dont il ignore la teneur. Le traumatisme lié à la disparition définitive de son ami l'empêche de saisir cette mort comme effective et de l'assimiler :

« C'est assez complexe. Puisque je ne pouvais pas supporter la réalité de la mort de Jacques, il fallait que ce suicide dans lequel j'avais une partie de l'action fût effacé grâce à une opération de mon esprit, ou

peut-être une opération apaisante et magique de votre part (...) Une certaine douleur éternelle, dont la nature m'est inconnue, existe entre lui et moi, qui doit trouver sa résolution⁶⁵⁹ ».

Mais il lui faudra attendre la disparition de Baladine pour qu'enfin une voie de résolution apparaisse et que le processus de sublimation puisse se faire.

De fait, plusieurs formes de sublimation effectives apparaissent. Dans *Le Monde désert*, Luc Pascal substitue à Baladine, enfuie le lendemain de leur mariage, une image d'elle transformée, un « écho immémorial » qu'il nomme « Face Baladine » ou « Face de Baladine ». Dans le récit « Dans les Années profondes », le processus de sublimation se fait à partir d'Hélène qui meurt sous les yeux de son jeune amant. La réalité d'Hélène va progressivement disparaître derrière une nouvelle Hélène, « matière céleste » nommée parfois « la Femme Noire ». Dans *Aventure de Catherine Crachat*, Pierre Indemini, séparé définitivement de Catherine (du moins physiquement) lui substitue une forme éternelle, épurée. Dans tous ces cas, la disparition engendre la recréation d'une figure par un travail intérieur qui semble opérer de façon souterraine, sans effort conscient de la part de son créateur :

« Oui, il apparaissait en moi une puissance extraordinaire. Oui, il se faisait un travail mystérieux et simple⁶⁶⁰ ».

La forme pronominale laisse penser que cette chose qu'il ne peut encore nommer et « qui commençait à naître » émane d'une activité souterraine, inconsciente. Elle passe par la substitution progressive de la figure réelle par une nouvelle entité puisée à l'intérieur de son créateur :

⁶⁵⁹ MD, p.368.

⁶⁶⁰ DLAP, p.1046.

« O Baladine, ô Baladine, ô rose génitale !

En même temps il fermait entièrement son âme dans toutes les directions qui allaient vers l'extérieur. S'il cherchait Baladine, c'était au fond de lui-même⁶⁶¹ ».

La figure sublimée prend de plus en plus d'espace dans l'univers du poète à tel point qu'elle évacue la figure réelle. Dans le chapitre intitulé « Vie spirituelle de Catherine Crachat », Pierre, qui a décidé qu'il resterait à jamais séparé physiquement de Catherine, voit la figure accueillante de Catherine qui l'attend sur le pas de la porte de la maison de pierre :

« Je t'ai vue distinctement et tu ne m'as plus quitté⁶⁶² ».

Dans *Le Monde désert*, les deux entités, réelle et sublimée, s'opposent :

« Évidemment il cherchait toujours Baladine réelle dans la ville ; obéissant à un mouvement reçu et plus du tout par impulsion propre. Face Baladine commençait à lui faire comprendre des choses : ainsi, que ces histoires de police avaient assez duré ; il congédia tout le monde⁶⁶³ ».

« Face Baladine » ou Hélène finissent par remplacer le réel. Elles sont des relais, des médiatrices pour se trouver dans le « tout à fait cœur des choses », soit le lieu de l'inspiration poétique par excellence. La figuration devient alors une représentation de la non-présence, réalité à mi-chemin entre l'absence et la présence. Relais de la mort qui ne peut être représentée, cette figure de la non-présence débouche au lieu infini où les contraires cessent d'être perçus contradictoirement. Léonide témoigne de cette confusion des opposés :

⁶⁶¹ MD, p. 393.

⁶⁶² CC, p. 575.

⁶⁶³ MD, p.396.

« Je ne pouvais pas encore arriver à saisir le lien, dans ce qui s'était passé, entre le baiser des baisers qui triomphalement avait franchi tous les obstacles de la vie même, et le contraire du baiser, elle morte. Je ne pouvais plus comprendre, ni la vie, ni la mort. Je les confondais⁶⁶⁴ ».

Dans *Le Monde désert*, Luc Pascal perçoit le même phénomène :

« Il est assis. Ou peut-être qu'il est debout. Les contraires se rejoignent comme : le jour-la nuit, le silence-le vacarme, le rêve-la veille, présence-non présence ; il est assis dans son appartement noir à l'heure de midi et son aspect est celui d'un être mal portant dont le regard serait habité par une active flamme verte spirituelle⁶⁶⁵ ».

La résurrection de l'objet disparu est accompagnée de celle de son créateur qui meurt à lui-même pour renaître. Léonide, au moment où il *saisit* qu'Hélène est morte ressent lui aussi les effets de la mort :

« Hélène en mourant tranchait ma vie. Physiquement même, je n'arrivais plus à faire passer l'air à travers ma gorge, je croyais bleuir, il n'y a pas lieu de décrire la torture dans laquelle je haletais⁶⁶⁶ ».

Puis, une fois le « travail » accompli en lui, il comprend que la nouvelle figure d'Hélène, le mystère de la Femme Noire, c'est *lui*⁶⁶⁷. Dans *Aventure de Catherine Crachat*, la naissance de la figure sublimatoire est liée au « travail » de poésies auquel Pierre s'adonne et qui permet l'émergence d'un homme libre :

« Un autre jour je te parlerai de mon travail car me voici au point où

⁶⁶⁴ DLAP, p. 1045.

⁶⁶⁵ MD, p. 400.

⁶⁶⁶ DLAP, p. 1046.

⁶⁶⁷ DLAP, p. 1049 : « Comme si la désespérée, celle qui éclate de rire, celle qui doit fuir dans le malheur, c'était moi, le mystère même de moi, la partie qu'Hélène m'avait permis d'épouser... ».

l'homme enfin fait ce qu'il veut, après avoir été si longtemps conduit⁶⁶⁸ ».

Pour Luc Pascal également, le processus de sublimation laisse la place à un être métamorphosé :

« Par éclairs Luc Pascal ressuscite ; il est un, il crie de joie ; sa jeunesse est si jeune qu'elle effraierait n'importe quel adolescent⁶⁶⁹ ».

Mais ce moment où la poésie le pénètre et lui parle est fugitif :

« Mais le bref rayon s'éteint, les fantômes reparaissent, c'est l'inexistence de Luc⁶⁷⁰ ».

Dans le récit « Dans les Années profondes », dernier récit du cycle romanesque jouvien, la figure douce et noire engendre le déploiement poétique dont le jeune homme ignore encore les signes mais dont il sent l'impulsion naître en lui :

« ... ces états se produisaient maintenant pour moi, arrivaient près de moi, me quittaient, revenaient⁶⁷¹ ».

Devenue médiatrice entre le poète et le monde, Baladine transcendée par l'absence devient le lieu infini de la création : « De la bouche de la Face peut sortir la pensée, la Poésie ». La figure sublimée se révèle alors « source parfaite, c'est-à-dire inépuisable ». Hélène, « survivance de L'Eros », ressuscitera en tant que matière de la connaissance dans le recueil de poèmes *Matière céleste* :

« Dans la matière céleste et mousse de rayons

⁶⁶⁸ CC, p.575.

⁶⁶⁹ MD, p.401.

⁶⁷⁰ MD, p. 401.

⁶⁷¹ DLAP, p. 1050.

Dans le crépitement de l'espoir et la tension belle
Des entrevues des yeux
Des chauds yeux de destinée écrite d'avance
De faces roses de corsages étincelants
De pieds d'or
Dans la matière de la connaissance aux yeux tout blancs
Quand dansent précipités les blocs d'ozone
A chaque cil ouvert
Quand sont précipitées pliées et refermées
Les immenses statues vertes des paysages que l'on aime
Ici mon ami s'est recomposée
Hélène, après qu'elle est morte⁶⁷² ».

Saisir l'essence de l'absence, en retenir la fugitive substance, tel est le but assigné aux relais du poète et à notre auteur lui-même. Hélène, Dieu, l'ombre sont autant de figurations de cette absence si lourde et si pressante. Aussi comprend-on que le gain de la recherche soit la recherche même. L'essence de Dieu, c'est cet invisible impensable qui déclenche le désir et ouvre les perspectives infinies. Il est, comme Hélène, comme la mort, l'inconscient ou les eaux noires l'essence du mystère et de la potentialité absolue. Cette absence rejoint l'idée de la négativité telle que la définit M. Merleau-Ponty, c'est-à-dire une négativité perçue, éprouvée, qu'il identifie absolument à l'invisible :

« Le sensible, le visible, doit être pour moi l'occasion de dire ce que c'est que le néant –le néant n'est rien de plus (ni de moins) que l'invisible⁶⁷³ ».

Ce néant « rend présent comme une certaine absence » dont il s'agit pour l'auteur de rendre compte par le biais de sa force désirante, par

⁶⁷² MC, p.281.

⁶⁷³ Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, p. 306.

l'écriture qui, sans en dénaturer le mystère, pourra maintenir intacte la distance entre soi et l'objet du désir. Car seule la tension du désir permet la voie sublime du déploiement artistique. « L'objet n'est rien et le désir est tout, même pas le désir mais la phrase du désir⁶⁷⁴ ». Cette « phrase du désir », seule la poésie peut lui donner forme en dépassant les limites de la représentation. Elle seule permettra « l'unité au plus haut degré entre la pensée et la parole, entre le sens et le signe, entre une résultante de toutes les masses psychiques en mouvement et le déroulement agréable des syllabes⁶⁷⁵ ». L'idéal de la beauté jouvienne est ainsi aux antipodes d'une beauté de l'accomplissement ; elle ne se conçoit que dans l'in-fini et l'inachèvement de cette « qualité qui ne parvient pas à son terme ». La figure qui s'en dégage est celle de la femme claire : disparue, morte, séparée, elle abolit le temps et l'espace en investissant une forme indécise et éternelle : c'est la figure sans traits qui apparaît à Jacques de Todi dans l'eau, ou celle que rencontre Catherine Crachat : cette femme avec une figure claire qui n'a pas d'expression personnelle. N'est-ce pas aussi la page blanche qui contient tous les possibles de la vie et qui, comme Catherine Crachat, contient « un mystère infini qui ne se réfère à rien⁶⁷⁶ » ?

⁶⁷⁴ Pr, p. 1248.

⁶⁷⁵ ADP, p.1184.

⁶⁷⁶ CC, p. 804.

Conclusion

Nous avons tenté de cerner le mystère jouvien en partant de la question du lieu. C'est en effet elle qui nous a donné l'impulsion de ce travail, engageant, en amont, la question de la perception du réel et celle du rapport de l'homme au monde, et, en aval, la mise à jour de l'« univers mental » de l'auteur tel qu'il transparaît à travers ses images privilégiées, ses obsessions élémentales, les « tendances » de son imaginaire. Or, la phénoménologie nous enseigne que cet amont et cet aval ne sont qu'une seule et même chose, la pensée ne distinguant plus le sensible de l'intelligible, l'homme et le monde auquel il s'ouvre et dont il fait partie. Pour reprendre les termes de Michel Collot, la phénoménologie « ressaisit l'émergence de la pensée dans l'expérience sensible, dans une transcendance à l'œuvre dans l'immanence elle-même⁶⁷⁷ ». Nous avons donc cherché le sens du mystère au cœur de l'espace jouvien où le visible se double d'un invisible, immanent au sensible. Les lieux du roman jouvien sont des lieux hantés par cette « doublure du réel » que constitue l'invisible et qui est elle-même

⁶⁷⁷ Collot, Michel, « La Pensée Paysage », *Le Paysage état des lieux*, actes du colloque de Cerisy (30 juin-7 juillet 1999), imprimé en Grèce par « K. MIHALAS », Editions OUSIA, 2001, p. 507.

contenue par l'entité qui le perçoit, le sujet étant à la fois entité percevante et partie intégrante du paysage. Les lieux nous sont ainsi apparus comme des espaces privilégiés pour saisir la trace subtile de cette « membrure » de la phénoménalité qui pose la question du sens en la plaçant au cœur de l'expérience perceptive. Or, cette recherche a débouché rapidement sur un renversement des termes de l'enquête : alors que nous tentions de cerner la matière du mystère jouvien pour en retirer un sens, P.J. Jouve nous a montré que c'est le sens lui-même qui est mystérieux. La question du sens du mystère s'est ainsi retournée en un questionnement sur le mystère du sens. Chaque étape de notre progression nous a laissé percevoir un appel de sens au cœur du mystère jouvien et toute la fascination que cette présence, sensible, puisque le cœur de sa manifestation est le corps - « la chair », nous dirait M. Merleau-Ponty- peut susciter chez notre auteur. Ce que l'étude des lieux nous a montré, c'est que le visible nous laisse toujours entrevoir un manque qui s'appréhende simultanément, une « contrepartie secrète » du visible, qui en constitue la « profondeur ». Pour P.J. Jouve comme pour M. Merleau-Ponty, ce sont justement les « écarts infinis », ce « néant qualifié » qui constituent le sens lui-même, car le sens n'est pas « ce qu'il est seulement », nous dit le philosophe, il est par définition, « inépuisable ». Cette « source parfaite, c'est-à-dire inépuisable », dont il est question à la fin de *La Scène capitale*, c'est donc aussi celle du sens, conçu non pas dans l'univocité d'« herméneutiques réductives », mais comme ouverture infinie sur un manque à combler. On comprend alors l'engagement « en poésie » du jeune Léonide comme on comprend celui de l'auteur lui-même, le poème étant l'espace privilégié pour rendre compte de ce « jeu » entre mystère et sens.

La deuxième partie de ce travail s'est fondée sur l'analyse des moyens stylistiques utilisés par l'auteur pour rendre compte de cette énigme fondamentale. Le mystère jouvien, nous l'avons vu, se nourrit d'inachèvement, d'invisibilité, d'inaccessibilité voire d'inintelligibilité

dont il s'agit pour l'auteur de rendre compte à travers une forme artistique. « L'Art est un médium, entre nous et la vie qui demeure, quoi que l'on fasse, absolument cruelle, absolument énigmatique⁶⁷⁸ ». Cette œuvre d'art est ainsi une gageure : elle réfléchit la paradoxale présence de l'infini dans le fini. Les ellipses, les asyndètes, les épanorthoses, la superposition des codes de lecture, les procédés de « déréalisation » tendent tous à mettre en lumière cette énigme fondamentale qui hante notre rapport au monde en la transposant dans la sphère romanesque. P.J. Jouve n'est pas un auteur fantastique au sens traditionnel, et « l'inquiétante étrangeté » est celle du réel lui-même, dans la mesure où elle est perçue, où donc elle contient notre « continent intérieur ». Tout en partageant certaines préoccupations propres aux auteurs et aux artistes de l'entre-deux-guerres, que ce soient les Surréalistes ou les « Avant-gardistes » en général, P.J. Jouve fait preuve d'esprit novateur dans l'utilisation de certaines techniques romanesques aptes à rendre compte de ce « nouveau réel ». Là encore, il apparaît que notre auteur partage avec M. Merleau-Ponty une vision très « incarnée » de la perception du réel et de sa restitution en mots. Son but est de restituer le monde, pour reprendre la formule de M. Merleau-Ponty, comme « sens d'Être », « absolument différent du représenté » :

« (...) il s'agit de montrer que (...) tout le bric-à-brac de ces prétendues 'réalités' psychiques *positives* (et lacunaires, 'insulaires', sans *Weltlichkeit* propre) est en réalité un découpage abstrait dans l'étoffe ontologique, dans le 'corps de l'esprit'-⁶⁷⁹».

Notre troisième partie a pris pour matière la présence de références mythologiques. Ces « émergences » sont particulièrement éclairantes dans la mesure où elles sont une figuration de l'invisible, de l'irreprésentable et qu'elles ont la faculté toute particulière de ne pas

⁶⁷⁸ EM, p. 1162.

⁶⁷⁹ Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, p. 301.

expliquer, mais de manifester le sens. « Le mythe participe (...) d'un ensemble de dispositifs mentaux, écrit Jean-Marc Wunenburger, par lesquels se manifeste une Vérité, dont les formes transcendantales de l'imagination constituent les conditions d'actualisation⁶⁸⁰ ». Ces images manifestent le choc particulier de la visibilité et du sens qu'elle rendent palpable, sensible, au lieu d'en rendre compte par la conceptualisation de l'entendement. À la problématique du visible et de l'invisible se superpose ainsi celle du latent et du manifeste, introduite par la psychanalyse et la mise à jour des symboles de l'inconscient. Ces images laissent apparaître l'une des dynamiques fondamentales de l'imaginaire jouvien, qui consiste à faire participer chaque réalité de son mouvement contraire et à témoigner ainsi du fait que chaque identité est intimement habitée par la différence. Cette pensée de la réversibilité, qui révèle l'ambiguïté des choses, constitue une « ontologie phénoménologique » comparable à la « pensée du chiasme » de M. Merleau-Ponty : l'énigme, c'est justement que le corps et l'âme, le visible et l'invisible, le sens et le non-sens soient si singulièrement unis et que cette union que l'on peut éprouver, échappe à toute conceptualisation.

Enfin, dans notre dernière partie, nous nous sommes penchée sur le rapport entre mystère et mystique. Le mystère qui habite le roman jouvien, dans la mesure où il a partie liée avec l'invisible, l'inaccessible, l'impalpable, s'impose aussi comme un mystère métaphysique. Les références à ce *Deus absconditus* sont fréquentes dans l'« œuvre de roman » qui, à chaque page, laisse éclater son absence. Et c'est cette absence même, cette inaccessibilité, cette inintelligibilité qui en font paradoxalement une entité terriblement présente dans le désir qu'elle suscite. On trouve donc en Dieu, confondus, tous les « modes opératoires » mis à jour jusque là : Dieu confond sa présence avec celle de l'invisible conçu non pas comme le négatif du visible, mais comme sa doublure. Sa transcendance

⁶⁸⁰ Wunenburger, Jean-Marc, « La 'fantastique transcendantale' », in *Le Mythe et le Mythique*, p.48.

immanente se confond avec la « membrure de phénoménalité » évoquée dans notre première partie, son mode d'approche étant le corps : la prière de Paulina ou celle de Jacques de Todi attestent de ce désir de Dieu ancré dans la chair. Dieu est hors de portée de l'entendement, il ne peut être appréhendé comme objet, mais par le dépouillement de tout savoir pour atteindre le corps. Par ailleurs, il stigmatise la réversibilité des opposés: symbole de lumière, il devient, par son caractère incomparable même, par la densité et l'opacité de son mystère, symbole de ténèbres. Il rejoint dans la symbolique jouvienne les espaces d'ombre, la grande nuit et les eaux profondes selon une modalité comparable à celle de Saint Jean de la Croix que P.J. Jouve a beaucoup lu. Jean Baruzi écrit au sujet du saint :

« (...) Jean de la Croix a eu le goût de la nuit, et, pour ainsi dire, le goût de l'absence. Et s'il a jamais atteint, en sa pureté concrète, la nuit physique, c'est à travers un rythme d'absence qu'il en a scandé les heures. Certes, l'absence cache une présence mystérieuse. Mais, comme l'absorption dans l'être sera inintelligible à toutes les formes de notre pensée normale, la nuit, symbole de l'absence, deviendra symbole de la présence⁶⁸¹ ».

P.J. Jouve est reconnu comme étant un auteur chrétien mais sa réponse au questionnement métaphysique n'est pas classique : Dieu et la nature contiennent une énigme de même *nature*, et qui prend racine dans le corps. Le pur et l'impur, qui dérivent du sensible immédiat et de l'intuition, se conjuguent soit en alternance, comme pour Paulina, héroïne du premier roman qui « offre la succession de l'amour profane et l'amour sacré » soit simultanément, comme Hélène, dernière héroïne du cycle romanesque incarnation de cette synthèse originelle. La tendance à l'« agglutination » et aux superpositions relève sans doute de cette volonté d'intégrer toutes les « hauteurs » différentes qui

⁶⁸¹ Baruzi, Jean, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, Alcan, 1931, p.314-315.

alimentent l'esprit : le « désir monstre » évoqué par Muriel Pic fait fi de l'étanchéité des cadres psychanalytiques ou mystiques ; il les mêle pour donner libre cours à une esthétique « ouverte » :

« Dans ce monde, la causalité est 'agglutinée' en ce sens qu'un effet répond à plusieurs causes simultanées et souvent hétérogènes. Comment s'est faite l'unité ? Par l'émotion dont l'éclair affirme que la vérité est subjective⁶⁸² ».

Il apparaît donc qu'au cœur du mystère jouvien se trouve une *absence originare* ressentie, vue, palpée si intensément qu'elle s'impose comme une présence. N'est-ce pas le fondement du thème « Nada », ce « Rien créateur », cette « force propulsive et s'échappant à l'infini » ? L'auteur la définit dans son « journal sans date » comme l'une des thématiques centrales de son œuvre :

« Le thème Nada, ou de l'Absence, m'a profondément hanté et poursuivi. Il fut toujours devant moi comme le 'mot' propre à ouvrir la porte essentielle. Il m'a poursuivi comme si, à une valeur de transcendance, il réunissait une valeur concrète particulière et relative à mon cas personnel⁶⁸³ ».

Ce « rien » comme absence opposée à la négation, prend le sens de « tout ». L'auteur l'assimile à un « Souffle », qui « a pour moyen : Nier le non dans la présence⁶⁸⁴ ». On le retrouve dans la figure d'Hélène morte ou dans le couple Eros-Thanatos, et c'est lui qui, métamorphose ultime, se transformera en « Verbe- en amour divin ». Ce Verbe, l'auteur le définit dans ses « Proses » :

⁶⁸² Notes et Documents, p.1214.

⁶⁸³ EM, p. 1138.

⁶⁸⁴ EM, p. 1140

« Le Verbe se dégage de la chose vue et écrite. Disons Baudelaire : le Verbe se dégage comme sonorité spirituelle d'un vers, qui n'est ni ce vers, ni le sens de la phrase ni le poème ni le livret entier, ni le lieu tristement célèbre où le vers est apparu, où le vers résonne encore, ni la personne de Baudelaire lui-même.

Le Verbe dépasse tout être et d'abord le verbe. Il tremble d'effroi, puis il s'envole, et bien souvent on ne peut plus parvenir à lui après l'avoir fait naître. Où, de quel lieu ou de quelle absence d'être ce passage sur pays et temps ? D'où cette puissance inanimée, capable d'extrême amour ⁶⁸⁵ ? »

Le sens du mystère est à chercher par-delà les signes, par eux-mêmes insignifiants, par-delà le sens lui-même. M. Merleau-Ponty écrit :

« (...) pour moi la vérité c'est cet au-delà de la vérité, cette profondeur où il y a encore plusieurs rapports à considérer⁶⁸⁶ ».

Voilà sans doute une phrase que P.J. Jouve lui-même n'eût point reniée, lui qui ouvre « Dans les Années profondes » par les mots :

« Il y a dans le rapport de ces régions quelque chose d'inépuisable et de mystérieux⁶⁸⁷ ».

Si, comme l'écrit P.J. Jouve, « il n'y a pas une œuvre de quelque importance qui veuille vraiment livrer son fond, et expliquer son but avec son origine », sans doute est-ce particulièrement vrai pour notre auteur pour lequel toute la question du sens réside dans ce « fond » mystérieux, cette absence qui se manifeste simultanément, miraculeusement, au cœur du réel, au creux du corps et à travers le Verbe.

⁶⁸⁵ Proses, p. 1200.

⁶⁸⁶ Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'invisible*, p. 2

⁶⁸⁷ DLAP, p.961.

Bibliographie chronologique des œuvres de
Pierre Jean Jouve

Nous n'avons tenu compte dans cette bibliographie que des œuvres publiées après 1925.

1925

Les Mystérieuses Noces, The Cambridge Press pour Stock.
Paulina 1880, Paris, NRF.

1926

Le Cantique du Soleil, Paris, GLM.
Nouvelles Noces, Paris, NRF.

1927

Le Monde désert, Paris, NRF.
Beau Regard, Paris, Au Sans Pareil.
Écrits, Grasset.

1928

Noces, avec une « Postface » de l'auteur, Paris, Au Sans Pareil.
Aventure de Catherine Crachat, 1. *Hécate*, Paris, NRF.
La Poésie d'aujourd'hui, anthologie nouvelle, Paris, *Les Marges*, t.XLI, n°163-165, cahier n°1, 25^{ème} année, janvier-mars.

1929

Le Paradis perdu, Paris, Grasset.

1930

La Symphonie à Dieu, Paris, NRF.
Friedrich Hölderlin, *Poèmes de la folie*, en collaboration avec Pierre Klossovski avec une préface de Bernard Groethuysen, Paris, Librairie Fourcade.

1931

Aventure de Catherine Crachat, 2, *Vagadu*, Paris, NRF.
Les Noces, Paris, NRF.
« Les Portraits de Sima », Paris, la NRF n°210, mars, p.459-462.
« Commentaire à Vagadu », Paris, la NRF, n°219, décembre, p.923-928.
Traduction de Giuseppe Ungaretti, « Hymnes », Paris, la NRF, n°217, octobre, p.535-538.

1932

Histoires sanglantes, avec « considérations sur le sujet des Histoires sanglantes » de l'auteur, Paris, NRF.

1933

Sueur de sang, édition partielle, avec un « avant-propos dialectique » : « Inconscient, Spiritualité et Catastrophe », Paris, Les Cahiers Libres.
« Moments d'une psychanalyse », avec Blanche Reverchon, Paris, NRF, n°234, mars, p.353-385.

1935

Œuvres poétiques (comprenant *Les Noces*, *Sueur de Sang*, précédés de « Inconscient, Spiritualité et Catastrophe ») Paris, NRF.
La Scène capitale (comprenant « La Victime » et « Dans les Années profondes »), Paris, NRF.
« Les *Cenci* d'Antonin Artaud », Paris, NRF, juin, n°237, p. 910-915.

1936

Hélène, Paris, GLM.
Urne, Paris, GLM.

1937

Matière céleste, Paris, NRF.
« À la mémoire d'un Ange », Paris, *La NRF*, janvier, n°280, p.80-85.
« Grandeur actuelle de Mozart », Paris, *La NRF*, n°290, novembre, p.770-781.
Traduction de William Shakespeare, *Roméo et Juliette*, en collaboration avec Georges Pitoëff, avec un « Avant-propos de Jouve », Paris, NRF.
Tombeau d'amour, deux sonnets de Shakespeare, Paris, GLM.

1938

« Un homme qui fait seul de beaux livres (Guy Lévis-Mano) », Paris, *La NRF*, n°295, avril, p.694-696.
« La musique et l'État mystique », Paris, *La NRF*, n°298, juillet, p.135-139.
« In memoriam Salzburg », Paris, *LA NRF*, n°299, août, p.177-186
Le Paradis perdu, Paris, GLM (réédition sous un nouveau format, comprenant une préface inédite de P.J. Jouve, « La Faute », et ornée de 12 eaux-fortes de Joseph Sima).

1939

Kyrie, Paris, NRF.
Résurrection des Morts, Paris, GLM.
Ode au peuple, Paris, GLM.

Traduction de Thérèse d'Avila, *Glose*, en collaboration avec Rolland-Simon, Paris, GLM.

« Le Dernier Concert de la paix : Toscanini à Lucerne », Paris, *La NRF*, n°315, décembre, p.921-927.

« La Putain de Barcelone », à une Madone (textes de Charles Baudelaire, Gérard de Nerval, Paul Éluard), Paris, GLM.

1940

« À la France », Paris, *La NRF*, n°317, février, p.145-149.

Traduction de « Glose de Sainte Thérèse d'Avila », Paris, *La NRF*, n°318, mars, p.384-387.

Gloire 1939, imprimerie Darantière, hors commerce.

1941

Porche à la Nuit des Saints, avec un avant-propos de Marcel Raymond, Neuchâtel, Ides et Calendes.

1942

Le Don Juan de Mozart, Fribourg, Librairie de l'Université

Tombeau de Baudelaire, Genève, La Baconnière.

Gloire (comprenant les textes de *Gloire 1939* et « Catacombes »), Alger, Charlot.

Vers majeurs, Fribourg, Egloff.

Préface à *La Colombe* de Pierre Emmanuel, Fribourg, Egloff.

« La Langue de Mallarmé » dans Stéphane Mallarmé, *Essais et Témoignages*, Neuchâtel, la Baconnière, p. 27-36.

1943

Le Bois des pauvres, Fribourg, Egloff.

Les Témoins, poèmes choisis de 1930 à 1942, Neuchâtel, La Baconnière.

Défense et Illustration (« Vivre libre ou mourir », « Tombeau de Baudelaire », « Le quartier de Meryon », « Images du XIIIème siècle », « Chants de la liberté », « Jean Arthur Rimbaud », « Un tableau de Courbet ») Neuchâtel, La Baconnière.

« Œuvre peinte de Balthus », Genève, *Lettres*, n°1, janvier, p. 37-38.

Préface à *Images de l'homme immobile* de Jean Garamond (pseudonyme de Guy Lévis-Mano pendant la Seconde Guerre mondiale), Neuchâtel, La Baconnière.

Traduction de « Six sonnets de Gongora », avec Rolland-Simon, Genève, *Lettres*, n°1, janvier 1943, p.5-11.

1944

« Solitude sonore » « Thème du 11 novembre », Genève, *Lettres* n°1, mars, p.5-9.

Gloire 1940, Fribourg, Egloff.

La Vierge de Paris, Fribourg, Egloff.

Processionnal de la Force anglaise, Fribourg, Egloff.

Préface à Baudelaire, *Critique*, choix de textes, Fribourg, Egloff.
« Balthus », Paris, *La NEF*, n°3, septembre, p.138-147.
Traduction modifiée de « La Mort méritée » de Giuseppe Ungaretti (chants cinquième et sixième), Genève, *Lettres*, octobre, p.59-61.
Traduction, en collaboration avec Alberto Vigevani, de « Bateaux sur la Marne », d'Eugenio Montale, Genève, *Lettres*, octobre, p.67-68.

1945

L'Homme du 18 juin, Fribourg, Egloff.
À une Soie, Paris-Fribourg, Egloff.
La Louange, Fribourg, LUF et Egloff.
Le Chant des combats, vulgairement *l'Hymne des Marseillais*, texte de Rouget de Lisle d'Adam, établi par Pierre Jean Jouve et William Kundig, « au nom du peuple français », Paris, Egloff.

1946

La Vierge de Paris, Paris Egloff.

Le quartier de Meryon, avec 18 gravures reproduisant les eaux-fortes de l'artiste sur Paris, édition du Camée.
Préface à *La Vallée heureuse* de Jules Roy, Alger, Charlot.

1947

Aventure de Catherine Crachat, 1 et 2, (première édition réunissant les deux volets) Paris, Egloff.
Hymne, Paris, Egloff.
Apologie du poète, Paris, GLM.

1948

Histoires sanglantes (comprenant également *La Scène capitale*, soit *La Victime* et *Dans mes Années profondes*)
Génie, Paris, GLM.

1949

Diadème, Paris , Éditions de Minuit.
« Victor Segalen, le Poète », Paris, *Médecine de France*, 2^{ème} trimestre, p.32-38.

1950

Ode, Paris, Éditions de Minuit.
Commentaires, Neuchâtel, La Baconnière (regroupement des commentaires de l'auteur sur son œuvre : « Postface aux *Noces* », « Inconscient, Spiritualité et Catastrophe », « La Faute », « Commentaires à *Vagadu* », « Considérations sur le sujet d'*Histoires sanglantes* », « Poésie et catastrophe (qui reprend la Préface à *La Colombe* de Pierre Emmanuel), « Avant-propos à *Roméo et Juliette* », « In memoriam Salzbourg », « Alan Berg » (qui reprend « À la mémoire

d'un ange »), « Béla Bartok » (qui reprend « La Musique et l'État Mystique »), « Le Dernier Concert de la paix ».

« Exil de Saint-John Perse », Paris, Les Cahiers de la Pléiade, octobre.
Six lectures de radio (publication de 6 émissions données à la Radiodiffusion française en 1947), Paris, La Table ronde.

1952

Wozzeck ou le nouvel opéra d'Alan Berg, en collaboration avec Michel Fano, Paris, Plon.

1954

En Miroir. Journal sans date, Paris, Mercure de France.

« Le Spleen de Paris », Paris, *Le Mercure de France*, n°322, p.32-39.

« Miroir », Paris, *Les Lettres nouvelles*, n°12, février, p.161-170.

« Vue en Miroir », Paris, *La Table ronde*, n°74, février, p.132-136.

Langue, Paris, Mercure de France.

1955

Traduction de William Shakespeare, *Sonnets*, Paris, Le Sagittaire.

Préface à *Stèles, Peintures, Équipée* de Victor Segalen, Paris, Club du Meilleur Livre.

1956

Lyrique, Paris, Mercure de France.

Quatre Suites, choix de textes de *Sueur de Sang* à *La vierge de Paris*, Paris, Caractères.

1957

Mélodrame, Paris, Mercure de France.

« Dialogue sur la typographie » avec A.M. Cassandre, Paris, *La Parisienne*, n°42, mars, p. 293-296.

Décor de Don Juan, texte illustré avec des dessins des décors de l'opéra réalisés par A.M. Cassandre, Genève, R. Kister.

1958

Inventions, Paris, Mercure de France.

Tombeau de Baudelaire, Paris, Seuil.

« L'Exposition Baudelaire », Paris, *Mercure de France*, n°1135, mars, p.385-393.

Traduction de Tchekhov, *Les Trois Sœurs*, Paris, Denoël.

1959

Édition définitive de *Paulina 1880*, Paris, Mercure de France.

Traduction de William Shakespeare, *Macbeth*, dans *Oeuvres complètes*, Paris, Club Français du Livre.

Catalogue de l'exposition (25 mai- 6 juin) consacré à Pierre Jean Jouve à la bibliothèque Jacques- Doucet.

1960

Proses, Paris, Mercure de France.

« La Leçon de Phèdre », Paris, *Mercure de France*, n°1158, p.193-198.

Édition définitive de *Le Monde désert*, Paris, Mercure de France.

1961

Traduction de William Shakespeare, *Othello*, Paris, Mercure de France.

Édition définitive de *La Scène capitale*, Paris, Mercure de France.

1962

Moires, Paris, Mercure de France.

Préface aux *Illuminations* d'Arthur Rimbaud, avec des gouaches de Fernand Léger, Lausanne, Mermod et Cercle du bibliophile.

« Lulu et la censure », Paris, *Mercure de France*, n°1191-1192, novembre- décembre, p. 321-332.

1963

Édition définitive en 2 volumes de *Aventure* de Catherine Crachat, Paris, Mercure de France.

1964

Édition définitive de *l'Oeuvre poétique I-IV (Les Noces, Sueur de Sang, Matière Céleste, Kyrie)*, Paris, Mercure de France.

Alan Berg, *Wozzeck*, Paris, Édition du Rocher (contenant la traduction par P.J. Jouve du texte de l'opéra de Berg réalisé par ce dernier à partir de la pièce de Georg Büchner).

« Mémoire de Pittoëff », Paris, *Spectacles*, nouvelle série, n°1, 1^{er} trimestre, p. 23-24.

Traduction de William Shakespeare, *Hamlet*, avec Yves Bonnefoy et Armand Robin, Paris, Le Livre de Poche.

Traduction de Eugenio Montale (comprenant les textes traduits en 1944 et deux nouveaux extraits de *La Bufera*), en collaboration avec André Orsini, Milan, All'insegna del Pesce d'oro, Scheiwiller.

1965

Ténèbres, Paris, Mercure de France.

Édition définitive de *l'Oeuvre poétique*, poésie V-VI (*La Vierge de Paris, Hymne*), Paris, Mercure de France.

1966

Édition définitive de *l'Oeuvre poétique*, poésie VII-IX (*Diadème, Ode, Langue*) Paris, Mercure de France.

1967

Édition définitive de *l'Oeuvre poétique*, poésie X-XI (*Mélodrame, Moires*), Paris, Mercure de France.

1969

Traduction de Frank Wedekind, *Lulu*, avec un avant-propos de P.J. Jouve, Lausanne, L'Âge d'homme.

1971

De la Révolution comme sacrifice, Paris, l'Herne.

Préface à *Juliette éternelle* de Corinna Bille, Lausanne, Mermod et Cercle du bibliophile.

1972

Pierre Jean Jouve, dir. Robert Kopp et Dominique de Roux, Paris, Cahier de l'Herne.

1973

Traduction de Giuseppe Ungaretti, *Vie d'un homme*, avec Philippe Jaccottet, Jean Lescure, André Pieyre de Mandriargues, Francis Ponge, Armand Robin, Paris, Gallimard et Éditions de Minuit.

Éditions posthumes.

1982

La Scène capitale, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, collection « Imaginaire ».

1983

Folie et Génie (trois causeries radiophoniques données à la Radiodiffusion française en 1951), Montpellier, Fata Morgana.

1986

Sacrifices, Montpellier, Fata Morgana. (rééditions de « Les Portraits de Sima », « Les Cenci d'Antonin Artaud », « Un homme qui fait seul de beaux livres », « La Langue de Mallarmé », « Oeuvre peinte de Balthus », « Balthus », « *Exil* de Saint-John Perse », « Souvenirs », « Victor Segalen, le Poète », « L'Exposition Baudelaire ».

1987

Œuvre I, édition établie et présentée par Jean Starobinski, Mercure de France, contenant l'œuvre poétique *Apologie du Poète*, et les recueils antérieurs à 1925 : *Artificiels* (1909), *Les Muses romaines et florentines* (1910), *Les Ordres qui changent* (1911), *Présences* (1912), *Parler* (1913), *Vous êtes des Hommes* (1915) *À la Révolution russe* (1917), *Danse des morts* (1917), *Heures. Livre de la nuit* (1919), *Heures. Livre de la grâce* (1920), *Toscanes* (1920), *Voyage sentimental* (1922), *Prière* (1924)

Œuvre II, édition établie par Jean Starobinski, Mercure de France, contenant l'œuvre romanesque, l'essai autobiographique *En Miroir. Journal sans date*, les traductions de poèmes et les récits antérieurs à 1925 : *La rencontre dans le carrefour* et *Les Beaux Masques* (édition posthume).

Apologie du poète suivie de *Six lectures*, Montpellier, Fata Morgana et Le Temps qu'il fait.

1989

« Correspondance entre Gabriel Bounoure et Pierre Jean Jouve », dans Gabriel Bounoure, *Pierre Jean Jouve entre abîmes et sommets*, Bricc Bounoure, Montpellier, Fata Morgana.

1994

André Masson, Bernard Noël, Paris, Dumerchez.

1995

Dans les Années profondes, Matière céleste, Proses, Jérôme Thélot, Paris, Gallimard

1996

Les Noces, suivi de *Sueur de Sang*, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, collection « Poésie ».

2006

Lettres à Jean Paulhan 1925-1961, édition établie, annotée et préfacée par Muriel Pic, Paris, Édition Claire Paulhan.

Bibliographie critique sur l'œuvre de Pierre Jean Jouve.

Ouvrages.

Allame Aziz, *Les stratégies de l'écriture et leurs rapports à l'imaginaire dans l'œuvre de Pierre Jean Jouve*, Thèse d'Etat, Université de Provence, 1994.

Blot Christiane, *La Relation de la faute de l'Eros et de la mort dans l'œuvre romanesque de Jouve*, Aix-en-Provence, *La Pensée universitaire*, publication des Annales de la Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence, 1961.

Bonhomme Béatrice, *Les jeux de la psychanalyse. Initiation, images de la femme dans l'écriture jouvienne*, Archives des Lettres Modernes, n°261, Lettres modernes, 1994.

Bonhomme Villani Simone B. *Les jeux de l'écriture et la quête du sacré dans l'œuvre de Pierre Jean Jouve*, Thèse d'Etat, Université d'Aix-Marseille I, 1987.

Bounoure Gabriel, *Pierre Jean Jouve entre abîmes et sommets*, Paris, Fata Morgana, 1989. 184 p.

Bousquet Joë, *Lumière, infranchissable pourriture et autres essais sur Jouve*, Montpellier, Fata Morgana, 1987.

Broda Martine, *Jouve*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1981.

Decottignies Jean, *Pierre Jean Jouve romancier ou l'expérience de l'abîme*, Paris, Corti, 1994. 207 p.

Holman, Janine Frigo, Critique et poésie. *La question du lieu d'après les essais critiques de Jouve et d'Yves Bonnefoy*, Thèse de 3^{ème} cycle, Université de Paris IV, 1981.

Hoy Peter C, *Carnets bibliographiques de la revue des lettres modernes, Jouve, œuvre et critique 1976-1988*, Paris, Lettres Modernes, Minard, 1988.

Leuwers Daniel, *Jouve avant Jouve, ou la Naissance du poète*, Paris, Klincksieck, 1984.

Lombard Géraldine, *Du corps féminin au corps du texte dans l'œuvre de Pierre Jean Jouve*, thèse de nouveau doctorat sous la direction de Béatrice Bonhomme, université de Nice-Sophia Antipolis, 1997.

Micha René, *Pierre Jean Jouve*, Paris, Seghers, collection « Poètes d'aujourd'hui », 1956.

Pic Muriel, *Le désir monstre*, Editions du Félin, Paris, 2006.

Picon Gaétan, *Jouve et la critique*, Paris, Mercure 328, 1956.

Poza Sylvie, *Lecture critique des romans de Pierre Jean Jouve. Narcisse à la recherche de lui-même*, Paris, Minard, « La Thésothèque », 1994.

Rupolo Wanda, *Pierre Jean Jouve, le roman comme 'refoulement théâtral'*, Fleury-sur-Orne, Minard, collection « La thésothèque », 1997.

Sanzenbach Simonne, *Les romans de Jouve, le romancier en son miroir*, Paris, Librairie philosophique Jean Vrin, 1972.

Starobinski Jean, Alexandre Paul, Eideldinger Marc, *Pierre Jean Jouve, poète et romancier*, Neuchâtel, la Baconnière, 1946.

Venaille Franck, *Jouve. L'Homme grave*, Paris, Jean-Michel Place, 2004.

Recueils, colloques et numéros spéciaux.

L'Atelier du Roman, « Pierre Jean Jouve, Voyage au bout de la psyché », décembre 2008, Flammarion Boréal 56.

Bousquet, Jouve, Reverdy, Colloque du 16 au 26 août 1980 au Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, dirigé par Charles Bachat, Daniel Leuwers, Etienne-Alain Hubert, Communications, Sud XI, 1981. 389 p.

Cahier de l'Herne Pierre Jean Jouve, dir. Robert Kopp et Dominique Roux, Pairs, l'Herne, 1972.

Cahiers du Sud, n°182, avril 1936.

Jouve poète, romancier, critique, colloque de la fondation Hugot du Collège de France réuni par Yves Bonnefoy, Arles, Harmonia Mundi, collection Pleine Marge, n°6, 1995.

La Nouvelle Revue française, Pierre Jean Jouve, n°183, mars 1968, p.385-436.

La Nouvelle Revue française, « In memoriam Pierre Jean Jouve », n°281, mai 1976.

Pierre Jean Jouve et Henri Bauchau. Les Voix de l'altérité, sous la direction de Jacques Poirier et Myriam Watthee-Delmotte, Presses universitaires de Dijon, 2006.

Revue *Europe* n°907-908 « Pierre Jean Jouve psychanalyste et écrivain ? », novembre-décembre 2004.

La Revue des Lettres modernes :

Pierre Jean Jouve 1: Jouve romancier, textes réunis par Daniel Leuwers, 1982 .

Pierre Jean Jouve 2 : Jouve poète de la rupture, textes réunis par Daniel Leuwers, 1985.

Pierre Jean Jouve 3 : Jouve et ses curiosités esthétiques (1), textes réunis par Christiane Blot-Labarrère, 1988.

Pierre Jean Jouve 4 : Jouve et ses curiosités esthétiques (2), textes réunis par Christiane Blot-Labarrère, 1992.

Pierre Jean Jouve 5 : Jouve et les jeux de l'écriture (1) , textes réunis par Christiane Blot-Labarrère, 1996.

Pierre Jean Jouve 6 : Jouve et les jeux de l'écriture (2), textes réunis par Christiane Blot-labarrère, 2001.

Pierre Jean Jouve 7 : Jouve et le symbole, textes réunis par Christiane Blot-Labarrère, 2003.

Pierre Jean Jouve 8 : Modernité de Pierre Jean Jouve, textes réunis par Christiane Blot-Labarrère, 2006.

Revue des sciences humaines, Pierre Jean Jouve, textes réunis par Christiane Blot-Labarrère, n°250, février 1998, Presses universitaires de Lille III.

Articles choisis.

Abirached R., « Jouve romancier », Paris, *La Nouvelle Revue française*, n°21, 1963.

Agosti Stefano, « Le bruit et les mots. Pour une typologie du discours poétique, in *Jouve poète, romancier, critique*, colloque de la fondation Hugot du Collège de France réuni par Yves Bonnefoy, Arles, Harmonia Mundi, 1995, collection « Pleine Marge », 6 .

Amer Henri « Bounoure et Pierre Jean Jouve. Lettres de Bonhoure (1929-1969) », Paris, *L'Herne*, 1972.

Amer, Henri, « Paulina 1880 », Paris, *La Nouvelle Revue française*, n° 14, 1959.

Argent, François, « Essai de bibliographie critique de l'œuvre de Jouve », Paris, *L'Herne*, 1972.

Balatti, Marina, « Le poète et le romancier poète », *La Revue des Lettres modernes*, 1985, p.55-62.

Bauchau, Henry, « Sur Pierre Jean Jouve. Sur Blanche Jouve », Bruxelles, *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises*, LXXI, 1993.

Bauchau, Henry, « Voyage et vision ou le paysage du corps chez Jouve », Paris, *Liberté*, XV, 1973.

Baudelle, Yves « Jouve, naissance d'un poète », *Pierre Jean Jouve, Nord*, n° 16, 1990.

Baudelle, Yves « *Paulina 1880*. Eloge de Paulina », *Pierre Jean Jouve, Nord*, n°16, 1990.

Bellemin-Noël, Jean, « Gribouille entre Gribiche et Pilgrim », *Jouve poète, romancier, critique*, colloque de la fondation Hugot du Collège de France réuni par Yves Bonnefoy, Arles, Harmonia Mundi, 1995 ; collection Pleine Marge, 6 .

Blot, Jean, « L'itinéraire romanesque de Jouve », Paris, *La Nouvelle Revue française*, n°281, mai 1976.

Blot-Labarrère, Christiane, « Aux lisières d'un genre. Jouve, *En Miroir*, journal sans date », in Hommage à Claude Digeon , Paris, *Les Belles Lettres*, 1987.

Blot-Labarrère, Christiane, « Deux amoureuses *lunatiques*. Brèves réflexions sur le mythe d'Hécate chez Jouve et Paul Morand », *Hommage à Jean Richer*, Paris, *Les Belles Lettres*, 1985, p.63-72.

Blot-Labarrère, Christiane, « *En miroir, journal sans date*, de Jouve » , *L'Ecole des Lettres*, Revue pédagogique du Second Cycle LXXVII, n°11, Paris, 15 mars 1986, p.119-128.

Blot-Labarrère, Christiane, « Le bleu et le noir dans *Paulina 1880* de Jouve », *Annales de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines de Nice*, 1967.

Blot-Labarrère, Christiane, « Le motif de la statue dans les romans de Jouve » , *La Revue des Lettres modernes*, 1985, p.103-129.

Blot-Labarrère, Christiane, « Jouve et le roman », *Pierre Jean Jouve, Nord*, n° 16, 1990.

Blot-Labarrère, Christiane, « Catherine des années folles ou les couleurs du temps », Hommage à Claude Faisant , *Publication de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice* , Paris, *Les Belles Lettres*, 1991.

Blot-Labarrère, Christiane, « Le mythe de la femme fatale dans *Hécate* de Jouve et *Hécate et ses chiens* de Paul Morand », *L'Ecole des Lettres LXXVI*, Paris, novembre 1984.

Blot-Labarrère, Christiane, « *Le Monde désert, Hécate*, ou à travers la noirceur de la nuit », *La Revue des Lettres modernes*, n°627-631, 1982.

Blot-Labarrère, Christiane, « Jouve architecte d'intérieur », *La Revue des Lettres Modernes*, 1988.

Bolle, Louis, « *Paulina 1880*, un roman de poète », *La Revue des Lettres modernes*, 1982.

Bonhomme Béatrice, « L'esthétique alchimique dans l'œuvre de Jouve », *La Revue des Lettres Modernes*, 1988.

Bombarde, Odile, « La voix de Blanche », *Jouve poète, romancier, critique*, colloque de la fondation Hugot du Collège de France réuni par Yves Bonnefoy, Arles, Harmonia Mundi, 1995, collection Pleine Marge, 6 .

Bonhomme Béatrice, « Écriture et fantastique dans l'œuvre de Jouve », Paris, *La Revue des Lettres modernes*, 1992.

Bonhomme Béatrice, « Les jeux de l'écriture dans l'œuvre de Pierre Jean Jouve » », Paris, *La Revue des Lettres modernes*, 1996.

Bonnefoy, Claude, « Deux œuvres en pleine lumière », Paris, *Les Nouvelles littéraires*, n°15, janvier 1973.

Bonnefoy, Claude, « Jouve dans le nuage rouge. Essais sur la poétique », Paris, *Mercure de France*, 1977.

Broda, Martine, « Adieu à Jouve », Paris, *La Quinzaine littéraire*, n°226, 1er février 1976.

Broda, Martine, « En marge de l'avant-propos à Sueur de sang », *Jouve poète, romancier, critique*, colloque de la fondation Hugot du Collège de France réuni par Yves Bonnefoy, Arles, Harmonia Mundi, 1995 ; collection Pleine Marge, 6 .

Broda, Martine, « Jouve ou Baudelaire », *Baudelaire, nouveaux chantiers*, textes réunis par Jean Delabroy et Yves Charnet, Villeneuve d'Ascq, *Presses Universitaires du Septentrion*, 1995. 288p.

Broda, Martine, « Le trajet du roman », Paris, *La Revue des Lettres modernes*, 1982.

Broda, Martine, « Vert\s Jouve. Le poème comme remords dédié à l'objet » in *Bousquet, Jouve, Reverdy*, Colloque du 16 au 26 août 1980 au Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, dirigé par Charles Bachat, Daniel Leuwers, Etienne-Alain Hubert, *Communications, Sud XI*, 1981. 389 p.

Brognet, Eric, « L'œuvre romanesque de Jouve », *Marginales XXXVII*, mai-juin 1982.

Canto, Monique, « Le dernier roman de Jouve », *Critique*, XL, 1984, p.888-910.

Caramatie, Bernard, « Mort du roman et naissance de la poésie. Dans les années profondes. », *Pierre Jean Jouve, Nord*, n°16, 1990.

Clair, J., « L'image du temps dans les romans de Jouve », Marseille, *Cahiers du Sud* n°58, 1964.

Combe, Dominique, « Jouve et Kierkegaard », *Jouve poète, romancier, critique*, colloque de la fondation Hugot du Collège de France réuni par

Yves Bonnefoy, Arles, Harmonia Mundi, 1995 ; collection Pleine Marge, 6 .

Combe, Dominique, « La *rhétorique profonde* de Jouve », Paris, *La Revue des Lettres modernes*, 1996.

Combe, Dominique, « Jouve, du romancier au poète, une filiation », *Littérature* n°72, décembre 1988.

Combe, Dominique, « Rhétorique et théâtre chez Jouve », *Pierre Jean Jouve*, Nord, n°16, 1990.

Delvaille Bernard, « Jouve, l'éros et la mort, » Paris, NL, janvier 1976.

Delvaille Bernard, « Les paysages de Jouve », *Magazine littéraire*, n° 247, Paris, novembre 1987.

Dis Claude, « *La Scène capitale* », *La Nouvelle Revue française*, n° 362, mars 1983 .

Eideldinger Marc, « Jouve et les hauteurs du langage », *Poésie et métamorphoses*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1973.

Eideldinger Marc, « Fonction du spirituel et de la beauté chez Jouve », *Poésie et spiritualité en France depuis 1950. Spiritualité chrétienne, spiritualité athée*, Paris, Klincksieck, 1988.

Emmanuel Pierre « Jouve architecte de l'âme », Paris, *Le Figaro littéraire*, 24 novembre 1962.

Fischer, Simone, « Les surprises des romans de Jouve », *Bousquet, Jouve, Reverdy*, Colloque du 16 au 26 août 1980 au Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, dirigé par Charles Bachat, Daniel Leuwers, Etienne-Alain Hubert, Communications, *Sud XI*, 1981. 389 p.

Fischer, Simone, « *Vagadu*, traversée à grand spectacle de l'inconscient et excursion dans la liberté », *La Revue des Lettres modernes*, 627-631, 1982.

Formentelli, Béatrice et Georges, « La couleur chez Jouve. Substance et dualisme. », *La Revue des Lettres moderne*, 1985, p.131-144.

Gerzé, Nathalie, *Lecture durandienne de « Dans les années profondes » de Jouve*, *Recherches sur l'imaginaire XXVII* (1995-1997) , p.585-598.

Jaudeau, Sylvie, « Eros ou la conscience divisée chez Jouve », *La Revue des Lettres modernes*, 1985, p.64-74.

Jurt, Joseph, « Bernanos et Jouve. *Sous le soleil de Satan et Paulina 1880*. Essai de lecture parallèle », Paris, *Archives de Lettres modernes*, 1978.

Labrusse, Rémi, « L'apocalypse ou l'inquiétude dans la foi dans l'œuvre de Jouve », *Jouve poète, romancier, critique*, colloque de la fondation Hugot du Collège de France réuni par Yves Bonnefoy, Arles, Harmonia Mundi, 1995 ; collection Pleine Marge, 6 .

Leuwers, Daniel, « Apollinaire et Jouve », *L'Esprit nouveau dans tous ses états*, textes réunis par Pierre Brunel, Jean Burgos, Claude Debon, Louis Forestier, en hommage à Michel Décaudin, Paris, Minard, 1986, p.381-386.

Leuwers, Daniel, « Le désir et la rupture », *La Revue des Lettres modernes* 757-761, 1985, p. F5-11.

Leuwers, Daniel, « Jouve, Breton et la psychanalyse », Paris, *La Nouvelle Revue française* n°323, 1^{er} décembre 1979.

Leuwers, Daniel, « Jouve ou la tentation magique », *Jouve poète, romancier, critique*, colloque de la fondation Hugot du Collège de France réuni par Yves Bonnefoy, Arles, Harmonia Mundi, 1995 ; collection Pleine Marge, 6 .

Leuwers, Daniel, « Jouve romancier », *Le renouvellement des techniques romanesques dans la littérature française 1920-1940*, sous la rédaction de Aleksander Ablamovcz, actes du colloque de Katowice du 13 au 16 octobre 1981., 1983. 188 p.

Leuwers, Daniel, « Mallarmé, Jouve, Bonnefoy. Une filiation ? », *La Nouvelle Revue française* n°348, 1^{er} janvier 1982.

Leuwers, Daniel, « Paul Claudel et Pierre Jean Jouve », *Europe* n°635, mars 1982.

Lombard, Géraldine, « Les couleurs dans l'œuvre romanesque de Jouve. Une symphonie en clair-obscur. », *La Revue des Lettres modernes*, 1073-1082, 1992.

Meitinger, Serge, « Ecrire, musique. Jouve et la poésie critique », *La Revue des Lettres modernes*, 1988.

Message, Jacques, « Métaphysique d'un poète », Paris, *La Revue des Lettres modernes*, 1286-1295, 1996.

Micha, René, « A partir des proses de Jouve », Marseille, *Les Cahiers du Sud* , n°50, 1960-1961.

Nouveau, Pascal, « L'accueil critique des romans de Jouve, Paris, *La Revue des Lettres modernes* 1286-1295, 1996.

Ozaki, Takayuki, « Une cosmogonie des couleurs dans la poésie de Jouve », *La Revue des Lettres modernes* 1286-1295, 1996.

Ozaki, Takayuki, « Concordance des mots de couleur dans la poésie de Jouve », *La Revue des Lettres Modernes*, 1988.

Revol Cappelletti, Mireille « Arcanes d'une révolution analytique, *Les Rois Russes* », *La Revue des Lettres modernes* 1286-1295, 1996.

Rupolo, Wanda, « Baudelaire et Jouve critiques de Delacroix », *La Revue des Lettres modernes*, 1988.

Rupolo, Wanda, « Courbet, Jouve et l'éros », *La Revue des Lettres modernes* 1286-1295, 1996.

Schärer, Kurt, « Thématique et poétique du mal dans l'œuvre de Jouve. Avant-propos », Paris, *La Revue des Lettres modernes*, 1982.

Silvain, Pierre, « De la pauvre, de la belle puissance érotique humaine », Paris, *La Nouvelle Revue française*, n°281, mai 1976.

Spitz, R.A., « *Vagadu*. Une analyse dans le miroir de l'intuition de l'artiste. Commentaire psychanalytique », *Revue française de psychanalyse* , LI, 1, 1987, p.351-378.

Stalloni, Yves, « Les objets dans *Paulina 1880* », *La Revue des Lettres modernes*, 1988.

Stalloni, Yves, « *Paulina 1880* de Jouve », in *L'Ecole des Lettres. Revue pédagogique du Second Cycle*, Paris, LXXIX, 13, 1er mai 1988, p.29-37 ; 14, 15 mai 1988, p.20-35.

Stamelman, Richard, « Le passage de la morte. La perte chez Jouve », *Jouve poète, romancier, critique*, colloque de la fondation Hugot du Collège de France réuni par Yves Bonnefoy, Arles, Harmonia Mundi, 1995, collection Pleine Marge, 6 .

Starobinski, Jean, « *Hécate, Vagadu* », Paris, *La Nouvelle Revue française* 281, mai 1976.

Starobinski, Jean, « *Vrai corps*. Jouve et le texte liturgique », *Jouve poète, romancier, critique*, colloque de la fondation Hugot du Collège

de France réuni par Yves Bonnefoy, Arles, Harmonia Mundi, 1995, collection Pleine Marge, 6 .

Taniguchi, Masako, “ Eros-Péché-Mort dans l'inconscient. Comparaison de *Sueur de sang* de Jouve et les *Fleurs du mal* de Baudelaire, *La Revue des Lettres modernes*, 1988.

Taniguchi, Masako, “ Innominata, dialectique de l'éros et du sacré. Analyse textuelle de la forme-sens », *La Revue des Lettres modernes*, 1985, p.145-160.

Thélot, Jérôme, “*Proses* de Jouve. L'invention de Baudelaire », *Jouve poète, romancier, critique*, colloque de la fondation Hugot du Collège de France réuni par Yves Bonnefoy, Arles, Harmonia Mundi, 1995 ; collection Pleine Marge, 6 .

Thélot, Jérôme, “Hélène, Lisbé », *La Revue des Lettres modernes*, 1985, p.75-91.

Thévenet, Catherine, « Micro-lecture d'une *scène capitale* ou Paulina au miroir dans *Paulina 1880* de Jouve, *Recherches sur l'imaginaire* XXII, 1991.

Viart, Dominique, « Jouve, inconscient, spiritualité et fiction », Pierre Jean Jouve, *Nord*, n° 16, 1990.

Wathee-Delmotte, Myriam, “*Dans les années profondes*. Un récit rituel. », *La Revue des Lettres modernes*, 1988.

Wyss, André, « De Soglio à Sils. Poétique des lieux privilégiés dans l'œuvre de Jouve », *Critique* XLIV, 490, mars 1988, 163-182.

Bibliographie générale

Axelos, Kostas, *Héraclite et la philosophie*, Les Editions de Minuit, 1962.

Bilen, Max, *Le Mythe de l'écriture*, Paradigme, 2000.

Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Le Livre de Poche, José Corti, 1942.

Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Presses universitaires de France, Paris, 1957.

Baruzi, Jean, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, Alcan, 1931.

Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1975.

Breton, André, « Limites non-frontières du surréalisme », La Clé des champs, Paris, J-J. Pauvert, 1953.

Breton, André, *Œuvres complètes*, Tome I-IV, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1992.

Brunel, Pierre, *Mythocritique, théorie et parcours*, PUF, 1^{ère} édition : 1992.

Brunel, Pierre, (dir.) *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher, 1988.

Burke, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Vrin, 2^{ème} édition, 1998.

Caillois, Roger, *L'homme et le sacré*, Gallimard, 1950.

Caillois, Roger, *Le mythe et l'homme*, Gallimard, folio essais, 1938.

Chevalier, Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers, 1974.4 volumes.

Cioran, Emil, *De l'Inconvénient d'être né*, Paris, Gallimard, 1956.

- Détoc, Sylvain, *La Gorgone Méduse*, Editions du Rocher, collection « Figures et Mythes », 2006.
- Ducrot, Oswald, *Le Dire et le Dit*, Editions de Minuit, Paris, 1985.
- Dumézil, Georges, *Du mythe au roman*, Paris, PUF, « Quadrige », 1970.
- Dumézil, Georges, *Mythe et épopée*, I à III, Gallimard, 1968.
- Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas 1969 pour la première édition, Dunod, 1992.
- Durand, Gilbert, *L'imagination symbolique*, Quadrige, Presses Universitaires de France, 1998, 1^{ère} édition, 1964.
- Durand, Gilbert, *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Paris, José Corti, 1961 (1^{ère} édition) ; 1990 ; 256 p.
- Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Folio essais, Gallimard, 1963.
- Eliade, Mircea, *Le Sacré et le profane*, Folio essais, Gallimard, 1965.
- Eliade, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Folio essais, Gallimard, 1957.
- Freud, Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, Paris, 1985.
- Freud, Sigmund, *Trois essais sur la vie sexuelle*, NRF, Editions Gallimard, 1987.
- Freud, Sigmund, Freud, *Résultats, Idées, Problèmes*, Tome II, PUF, 1985.
- Freud, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, réédition dans la collection „Petite bibliothèque de Payot“, Payot, 1968
- Gardet, Louis, Lacombe, Olivier, *Poésie et expérience du Soi, étude de mystique comparée*, Paris, Desclée de Brouwer, 1981, p. 276.
- Graves Robert, *Les mythes grecs*, Tomes I et II, Hachettes Littératures, 1^{ère} édition Robert Graves, 1958.
- Green, André, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, collection « critique », Les Editions de minuit, Paris, 1983.

- Greivel, Charles, *Fantastique-fiction*, Paris, PUF, 1992, 256p.
- Grivel, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris-La Haye, Mouton, 1973, p.173.
- Havard, Anne-Marie, *Le Grand Jeu de Roger-Gilbert-Lecomte, une expérience poétique singulière de l'entre-deux-guerres*, thèse en deux volumes, Université Paris-Diderot, p. 86.
- Héraclite, *Les fragments*, suivi de *Héraclite d'Héphèse ou le Flamboiement de l'Obscur*, traduction et présentation de Simonne Jacquemard, Arfuyen, Orbey, 2003.
- Hugo, Victor, *Les Contemplations*, II, VI, 26. Poésie II
Lire l'espace, ouvrage collectif, Paris, Vrin, 1996.
- Le sens du lieu*, ouvrage collectif, recueil 5, Paris, Vrin, 1996 .
- Jankelevitch, Victor, *Le pur et l'impur*, Flammarion, « Champs », 1978.
- Jung, Carl Gustav, *L'Homme et ses symboles*, Robert Laffont, 1990. 1^{ère} édition chez J. C. Ferguson Publishing Company.
- Jung, Carl Gustav, *Ma Vie*, collection folio, Gallimard, 1^{ère} édition en 1966 , nouvelle édition revue et augmentée, 1973.
- Kandinski, Wassili, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, folio essais, Editions Denoël, 1989, traduction française et préface de Philippe Sers, 1^{ère} édition, 1954.
- Lalande, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1956.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1^{ère} édition dans la collection « Bibliothèque des idées », 1945.
- Merleau-Ponty, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Résumés de cours*. Collège de France, 1952-1960, Paris, Gallimard, 1968.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, collection « tel », 1993, p. 327.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Parcours deux 1951-1961*, Lagrasse, Verdier, 2001.

- Milner, Max, *L'Envers du visible, Essai sur l'ombre*, Seuil, 2005.
- Le Mythe et le Mythique*, colloque de Cerisy, Cahiers de l'Hermétisme, Editions Albin Michel, 1987.
- Otto, Ralph, *Le Sacré*, Payot, 1969.
- Romey, Georges, *Dictionnaire de la symbolique III, le vocabulaire fondamental des rêves*, Paris, Albin Michel, 1999.432p.
- Schmidt-Hellereau, *Pulsion de vie, pulsion de mort, Libido et Léthé, champs psychanalytiques* », Delachaux et Niestlé, Paris, 2000.
- Siganos, André, *Le Minotaure et son mythe* , Paris, PUF, 1993.
- Siganos, André, *Mythe et écriture, La nostalgie de l'archaïque*, Puf écriture, 1999.
- Tadié, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1994 ; ouvrage publié pour la première fois aux Presses Universitaires de France.
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, éditions du Seuil, collection « Poétique », 1970 ; Collection « Points », Seuil, 1976,194p.
- Todorov, Tzvetan, *Théories du symbole*, « Essais », collection points, Editions du Seuil, 1977.
- Vrenant, Jean-Pierre, *La mort dans les yeux*, Hachettes Littérature, 1998.
- Wunenburger, Jean-Jacques, *Le Sacré* , collection Que sais-je ? PUF, 1981.

Index des notions et des œuvres de l'auteur.

Absence,

8,21,45,46,49,55,59,88,91,107,110,111
127,134,138,164,168,169,172,194,197,
207,255,288,289,293,298,301,302,305,
307,308,313,314,315,
316,317

Apologie du Poète,2,324

Archétype,

152,158,164,182,199,265`

Artiste,

8,12,91,93,128,142,157,188,203,216,
253,258,298,299,300,302,308,311,321,
334

Aventure de Catherine Crachat,

2,7,41,42,59,74,75,76,77,80,82,86,90,
95,102,106,109,110,111,112,115,118,
119,120,122,123,128,129,136,138,139,
140,141,142,143,145,146,147,148,149,
186,188,189,190,192,193,194,195,197,
198,200,201,203,204,205,206,207,208,
209,210,211,213,214,215,241,242,248,
249,272,275,276,280,291,294,295,296,
299,300,302,303,304,306,309,318,321,
323,330,335

Château,

74,78,79

Chevelure,

6,66,67,68,69,72,154,168,169,170,173,
175,176,177,179,181,182,183,223,247

Dans les Années profondes,

2,6,21,22,32,33,34,35,37,41,46,63,65,
66,67,68,69,71,72,73,78,81,93,97,105,
123,131,132,136,137,138,139,144,145,
148,149,150,151,152,153,154,166,167,
168,169,170,172,173,174,175,176,177,
178,180,181,182,183,184,239,240,243,
247,248,250,256,267,270,278,303,304,
305,306,307,308,311,314,315,316,319,
324,334

Dieu,

19,53,55,56,78,80,103,134,143,220,232,
234,265,266,271,272,273,275,276,278,
279,281,283,284,285,286,287,288,289,
292,293,294,295,296,301,308,313,314,
318

Écriture,

11,16,17,18,52,60,84,85,97,98,104,107,
108,118,126,130,132,151,156,164,206,
245,252,298,299,308,325,327,330,333,
336,339

En Miroir. Journal sans date,

1,2,11,12,18,38,86,128,131,138,157,160
208,279,288,322,324,329

Éros et Thanatos,7,78,153,238,239,284

Femme,

167,195,199,200,281,303,306

Freud, S.,

6,16,17,25,94,127,158,159,160,179,181,
182,214,225,234,237,239,248,252,264,
337

Hécate,

2,7,16,74,82,90,102,118,141,147,186,
187,188,189,190,192,195,198,200,203,
216,241,245,318,
330,334

Hélène,

21,32,34,35,65,66,67,68,71,72,73,78,81,
97,105,131,132,136,137,139,148,149,
150,153,166,167,168,169,170,172,173,
175,176,177,178,180,181,183,239,240,
247,250,270,278,303,304,305,306,307,
308,314,315,319,334

Histoires sanglantes,

2,16,22,36,48,50,66,79,87,117,119,120,
121,125,243,245,250,291,319,321

Imagination symbolique,
17,25,47,51,81,160,165,182,199,241,
290

Inconscient,
13,18,19,25,29,37,44,46,47,49,60,64,70,
74,76,91,92,94,120,126,127,128,129,130,143,
150,151,153,157,158,161,164,192,199,
205,212,214,216,237,240,259,260,264,
271,279,284,308,313,319,321,332,334,
335

Inconscient collectif
17,25,157,158,164,182,183,241,259,264

La Scène capitale,
2,6,16,21,22,32,40,41,46,50,59,63,68,71
79,81,87,93,94,97,114,119,123,125,131,
144,145,150,152,181,243,256,267,270,
303,306,311,316,319,321,322,324,332

Le Monde désert,
2,7,14,34,38,40,42,46,47,48,57,60,65,
68,74,78,79,82,87,89,90,103,106,116,
136,137,139,141,217,218,220,224,225,
226,233,234,239,247,248,249,256,258,
264,269,270,271,273,276,278,279,
282,283,285,292,293,294,296,299,300,
301,302,303,304,305,306,307,309,314,
318,322,330

Lisbé,
130,131,136,173,240,334

Lumière,
8,16,33,41,42,45,49,53,54,55,60,65,71,
77,78,107,108,112,123,141,146,147,
148,149,151,154,161,172,175,184,193,
197,198,199,247,250,252,264,273,276,
282,283,290,291,292,293,295,296,
297,312,314,318,331,332

Méduse,
6,166,167,169,171,172,173,174,175,
176,177,178,179,183,184,185,239,249,
337

Minotaure,
7,201,211,216,257,339

Mort,
6,7,12,16,21,35,36,47,48,49,50,51,52,
71,73,78,87,92,108,111,112,128,131,
133,134,138,142,143,146,153,157,158,
164,167,169,171,172,173,178,183,184,
188,189,192,193,199,200,214,215,225
233,238,239,240,241,242,243,244,245,
247,248,249,250,252,256,258,264,265,
276,278,284,286,290,293,295,296,302,
303,305,308,320,325,331,337,339

Mystère,
1,6,10,11,14,15,19,20,22,24,25,27,29,
32,33,34,36,38,39,45,46,50,51,55,60,64,
66,73,76,81,84,85,89,94,101,105,107,
115,116,121,131,137,150,152,156,161,
162,169,172,175,176,177,180,183,185,
198,212,234,237,239,256,257,258,259,
261,263,265,269,292,293,303,306,308,
310,311,313,315,316,317

Mysticisme,
8,10,56,68,100,133,134,255,261,265,
276,281,282,284,287,288,293,298,313,
314,319,321,336,337

Mythe,
5,6,7,9,20,25,36,50,71,104,105,106,131,
132,139,143,144,145,146,147,148,150,
151,152,153,156,161,163,164,165,166,
173,180,183,194,195,200,203,205,206,
218,219,223,224,228,235,236,238,239,
240,250,267,268,278,312,313,330,336,
337,338,339

Mythologie,
48,174,188,193,200,204,218,221,224,
233

Narcisse,
7,17,195,217,218,219,222,223,224,225,
228,233,234,235,239,326,337

Nature,
4,10,17,19,23,24,28,29,31,32,34,35,39,
41,42,44,45,56,60,84,88,121,129,146,
150,190,206,211,219,231,254,263,269,
270,283,300,301,303,314

Nuit,
45,46,48,49,50,51,52,56,72,93,111,112,
116,145,147,179,232,282,283,295,297,
305,314,324,330

Ombre,
4,42,44,45,46,48,50,52,53,71,76,82,92,
145,176,184,197,212,217,226,229,232,
233,247,248,249,291,295,301,308,314,
338

Paulina 1880,
2,7,8,9,10,13,14,15,21,37,53,60,61,70,
75,77,79,80,81,88,94,96,100,102,103,
105,107,115,116,136,137,139,144,146,
147,217,218,219,220,222,223,224,225,
227,228,229,231,232,233,234,239,241,
242,249,250,264,265,267,271,272,274,
275,276,277,278,279,280,281,282,283,
285,286,287,291,292,293,294,295,296,
298,301,313,314,318,322,329,330,332,
334,335

Phénoménologie,
22,23,24,28,39,42,44,49,55,57,58,61,69,
74,108,109,159,185,235,254,256,260,
262,263,308,310,312,313,316

Psychanalyse,
15,16,17,19,25,59,91,94,154,158,160,
179,181,212,215,239,268,284,313,319,
325,333,334,337

Réel,
10,12,59,63,74,76,86,93,96,97,98,108,
112,118,120,121,122,123,125,126,127,
130,132,133,135,136,137,138,143,147,
152,155,156,166,198,208,243,248,291,
292,304,310,312,317

Rêve,
5,12,13,41,47,50,70,72,75,79,82,83,93,
96,118,119,122,125,126,128,134,135,
146,147,148,150,151,158,197,198,215,
216,228,271,272,292,298

Sacralité,
8,19,25,26,39,40,41,67,72,73,76,153,
159,166,185,250,262,263,264,267,268,
269,273,274,275,277,278,279,283,287,
314,325,334,336

Sens,
4,9,10,19,20,22,23,24,25,28,29,31,33,34,35,36,
37,38,39,41,45,48,49,56,60,62,63,70,74,
75,79,81,83,84,90,102,103,105,106,107,

108,109,110,122,124,128,129,138,141,
150,152,153,154,159,160,161,163,166,
169,177,183,193,206,207,208,209,214,
230,234,237,243,245,248,253,255,256,
257,258,260,264,268,270,282,285,292,
293,297,299,300,301,308,310,312,315,
316,317,338

Sexe,
16,66,94,119,145,166,176,177,178,180,
181,182,183,184,195,199,216,225,228,
231,240,241,243,246,247,248,269,337

Surréalisme,
5,12,14,125,126,127,129,130,132,133,
135,155,312

Surréalité,
5,10,62,63,96,98,118,123,124,125,132,
150,151,154,166,248

Symbole,
5,17,22,23,25,38,66,70,77,89,103,121,
139,153,159,160,165,180,182,183,188,
238,302,314,328,339

Ténèbres,
33,45,47,48,49,51,53,56,63,151,290,
296,314,323

Unité,
7,16,40,50,51,64,82,89,144,145,190,
195,230,231,232,233,242,253,258,265,
299,308,315

Violence,
8,35,138,152,273,274,275,276,279.

Pour une typologie de la littérature du secret :
Mystère et sens dans l'œuvre romanesque de Pierre Jean Jouve.

Ce travail se construit autour du mystère qui, comme un « nimbe permanent », irradie l'œuvre romanesque jouvienne. Il s'appuie surtout sur les apports de la phénoménologie, qui replace le corps au centre de la connaissance, pour tenter de cerner les rapports entre mystère et sens. La première partie s'attache à établir une topologie du mystère. Chez Pierre Jean Jouve en effet, l'espace visible se double d'un invisible au statut ambigu : à la fois de l'ordre d'un sens, immanent au sensible, et d'une présence qui échappe au sens. La deuxième partie analyse les marques stylistiques fondant cette impression de mystère. Comme l'affirme Jean Paul Sartre, toute technique romanesque renvoie à la métaphysique de son romancier. Ainsi les divers procédés d'écriture reflètent-ils le regard particulier de Pierre Jean Jouve sur le monde et l'art de rendre compte d'un « nouveau réel ». La troisième partie se penche sur les diverses références mythiques en tant que voies d'accès au mystère du « continent intérieur » que constitue l'inconscient. Ces images, qui naissent dans le corps, sont issues d'une « structure archaïque » et agissent sur le mode de la révélation : elles offrent une figuration de l'irreprésentable et rendent compte du phénomène de visibilité. Elles nous éclairent sur les structures de l'imaginaire jouvien. Enfin, la quatrième et dernière partie de ce travail s'attache aux liens entre mystère et mystique. La mystique de Pierre Jean Jouve, qui réintègre le corps et les pulsions inconscientes, découle sur un art dans lequel toutes les hauteurs « agglutinées » convergent vers une figuration de l'absence.

Pierre Jean Jouve- roman- mystère- phénoménologie- mystique- sens- absence

Mystery and sense in Pierre Jean Jouve's novels.

This work is built on the mystery that irradiates Pierre Jean Jouve's novels « like a permanent nimbus ». We adopt here above all the phenomenological view, which considers the body as the center of consciousness, in order to analyse the links between mystery and meaning. The first part constitutes a topology of mystery. In Pierre Jean Jouve's novels, indeed, the visible is doubled by an invisible with an ambiguous status : it is in the same time related to an immanent meaning and to a presence which escapes the meaning. The second part analyses the stylistic signs that generate the mysterious atmosphere. As Jean Paul Sartre says, a novelistic technique is a reflection of the novelist's metaphysic. The third part studies the different occurrences of mythological references as accesses to the mystery of the « interior continent » : the unconscious. These images, that emerge in the body, come from an archaic structure and proceed as revelations : they are pictures of what is impossible to show and they give an idea of P.J. Jouve's psyche's structures. Lastly, we study the links between mystery and mysticism.

Pierre Jean Jouve- novel- mystery- phenomenology- mysticism- sense- absence.