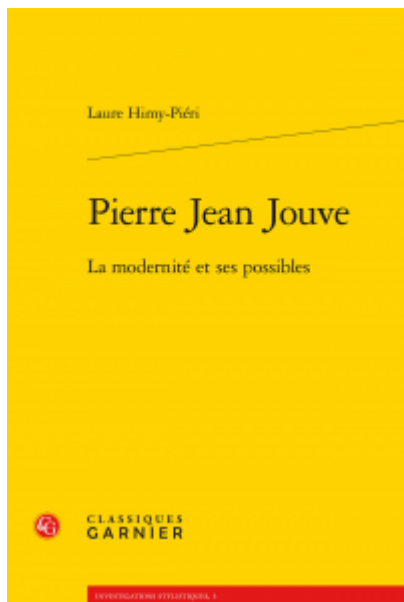


## Laure Himy-Piéri : *Pierre Jean Jouve — La modernité et ses possibles*, Classiques Garnier (octobre 2014, 45 €)



### I. PIERRE JEAN JOUVE COMME MOUVEMENT LITTÉRAIRE

Aujourd'hui, comment rendre compte *théoriquement* de la situation paradoxale de Pierre Jean Jouve, poète et romancier, musicologue et traducteur, par deux fois *engagé* par réaction aux catastrophes européennes ? Comme le livre de Laure Himy-Piéri résulte d'un travail profond que je ne saurais résumer dans les quelques feuillets que devrait compter cette chronique, je choisis de le commenter à partir d'un angle d'attaque personnel. Je déclare volontiers : *à lui tout seul — c'est cette apparente solitude qui nous empêche de le classer —*, Pierre Jean Jouve est un mouvement littéraire, contemporain (et concurrent) du Surréalisme d'André Breton, du Grand Jeu auquel participait son ami Joseph Sima, et du Collège de Sociologie de Georges Bataille. À ma liste, Laure Himy-Piéri ajoute : « et de la littérature engagée de Sartre », et un de ses lecteurs (Philippe

Raymond-Thimonga) commente : « Jouve est sur le même terrain qu'eux, mais il regarde dans une direction opposée ». Je peux valider ma position à partir de considérations pragmatiques en faisant constater qu'avec *Sueur de sang* (1933) et *La Scène capitale* (1935), Jouve a fait entrer la « pulsion de mort » dans l'écriture poétique et romanesque. Il tient ainsi compte de la « seconde topique » de Freud (exposée à partir de 1920 : *Au-delà du principe de plaisir*), alors que le *mouvement littéraire concurrent* en est resté à la « première topique », celle de *La Science des rêves* de 1899. Cette connaissance permet à Jouve de théoriser (« Avant-propos » de *Sueur de Sang*) ce qu'il mettra lui-même en écriture poétique en 1938 quand il montrera dans « Les Quatre Cavaliers » (de l'Apocalypse) dans *Kyrie* comment la pulsion de mort permet la fusion de son mythe privé, « Lisbé » (la femme aimée, morte stigmatisée) avec la Catastrophe européenne apocalyptique (l'invasion nazie). Pour cela, il lui suffit de deux vers :

Le troisième Cheval d'extermination  
Est noir, il porte la robe et le fard.

### Jouve à côté de Dada et du Surréalisme

Mais là, c'est une lecture subjective qui guide le lecteur : est-il sensible (ou insensible) à cette écriture poétique, à cette percussion entre l'individuel et le collectif portée par des figures mythiques et des images, toutes propres à l'auteur ? Il faudrait objectiver cette prise de position, et je crois que c'est ce qu'a réussi Laure Himy-Piéri grâce à son recours aux outils puissants (très techniques, parfois difficiles) de la stylistique. Elle aborde une première question : pourquoi certains écrivains sont-ils valorisés ? Pourquoi d'autres sont-ils marginalisés ? Elle décrit ainsi la scène littéraire comme un champ de bataille où il y a des envahisseurs et des repoussés. Et pourtant :

« A travers ce cas spécifique [de Jouve], tout le littéraire se trouve impliqué, sur le plan formel, mais aussi sur le plan de l'éthique : la révolution qui s'opère en Jouve aux alentours de la première guerre mondiale est comparable à celles que proposent au même moment Dada, et le Surréalisme naissant. Or il est net que, confronté aux mêmes problématiques, tous les courants littéraires ne proposent pas les mêmes solutions esthétiques ; il est net également que les positions des uns exacerbent sans doute celles des autres. Après le rejet commun, malgré une très forte allégeance initiale commune, du symbolisme, le rêve commun d'une révolution s'exprime en des formes très divergentes. Aux formes du Surréalisme, Jouve oppose explicitement la découverte de l'inconscient, dont la pratique poétique remet profondément en cause la sphère poétique ; cela engendre des déplacements génériques, une remise en question du « bien dire » poétique ; et génère des formes de provocation textuelle qui n'ont rien à envier à celles que pratiquent les Surréalistes, et qui posent très précocement la question de la validité de la littérature, de la validité de la "poésie". »

### **Détourner la science freudienne pour intégrer les éléments éparpillés, du symbolisme à l'unanimisme**

Jouve a été initié aux arcanes de la science freudienne tout au long de son compagnonnage (à partir de 1921) avec sa seconde épouse, Blanche Reverchon, médecin psychiatre, traductrice en 1923 des *Trois essais sur la théorie de la sexualité* de Freud, psychanalysée elle-même par des mères/pères fondateurs de la Société Parisienne de Psychanalyse, bientôt psychanalyste elle-même. Vue par une stylisticienne, la relation de l'écriture de Jouve et de la psychanalyse, perçue comme un double outil révolutionnaire, est ainsi décrite :

« Psychanalyste, [Blanche Reverchon] a permis à Jouve de se trouver de plain-pied avec certains des débats intellectuels d'importance de ce « premier » vingtième siècle, et le détournement des outils psychanalytiques au profit de l'élaboration d'une technique d'écriture « des profondeurs » permet à Jouve incontestablement de thématiser de façon très originale la portée des affects, en une poésie où sexe, sang et violence ne manquent pas, mais surtout de fournir les moyens théoriques et pratiques – les armes – pour se poser effectivement comme le catalyseur d'une conception du littéraire différente de la voie dominante – ou qui est construite aujourd'hui comme telle. Le discours psychanalytique et le système qu'il propose – déplacement, condensation, transfert – sont particulièrement propices à l'intégration dans un ensemble esthétique cohérent de ces éléments jusqu'alors éparpillés dans l'unanimisme, la pensée de l'art engagé, ou même le symbolisme. »

Laure Himy-Piéri pointe les motifs actifs dans l'œuvre de Jouve qui sont de « nature à dérouter » le public actuel, habitué à la « mort de Dieu ». Ainsi les motifs christiques, ou le refus du nihilisme, se superposent à des « percées très modernes », car sont « pulvérisées la notion de maîtrise et de conscience claire de soi, infiniment éloignées du "bien-dire" » sur des sujets réputés nobles — et des romans (*Le Monde désert*) et des poèmes (*Sueur de Sang*) de Jouve ont choqué en leur temps. Or Jouve a vécu sa propre révolution en marge des autres mouvements littéraires, et il n'a jamais exhibé un statut d'avant-gardiste, et comme les instances qui décident — celles qui énoncent *qui* doit être valorisé (c'est-à-dire mis au programme des concours) ou *qui* doit être ignoré — ne s'intéressent qu'aux mouvements

célèbres (c'est-à-dire déjà célébrés), elles l'oublient. Cependant *son écriture continue à porter les traces de l'effraction qui lui a donné naissance*, et elle ne vieillit pas. Pour Laure Himy-Piéri, Jouve répond parfaitement à la définition que donne Antoine Compagnon des « anti-modernes authentiques », ceux qui ont créé une « littérature dont la résistance idéologique est inséparable de son audace littéraire. » Sa liberté a empêché Jouve de n'être moderne qu'un temps, le temps d'une mode passagère.

« C'est qu'il s'oppose aux principes mêmes qui fondent une certaine modernité, reposant sur la valorisation selon lui mal comprise du sujet compris comme intériorité, monade autonome, — et de l'écriture d'un tel sujet, comprise comme expression de cette intériorité ; ainsi les notions d'authenticité, de spontanéité, l'alignement de l'artiste sur le modèle de l'enfant ou du fou, tous ces clichés sont systématiquement rejetés dans ses écrits avec hauteur. »

Jouve, à l'écoute de son inconscient (mais refusant « l'écriture automatique »), emprunte « un chemin inconnu à l'avance. » Pour cela, Jouve pratique un « processus de personnalisation », en adoptant, d'une part un « discours mythique » - qui renvoie en partie à des motifs classiques, c'est sa face *anti-moderne* - et, d'autre part, une « posture scientifique » grâce à la psychanalyse qui l'a fait accéder à la *modernité*. C'est cette modernité que Laure Himy-Piéri va interroger chez Jouve qui est à sa façon un « déconstructionniste » qui s'attache « par tous les moyens à défaire le langage et le poétique d'une tradition verbale, à entraîner le poétique vers d'autres rivages. »

## II. L'ÉCRITURE DE « JOUVE AVANT JOUVE »

### Le dynamitage du Symbolisme

Jouve nous a imposé *un mythe fondateur* : il renie (en 1928) son œuvre d'avant 1925, c'est sa *Vita nuova*, une rupture absolue : il interdit toute réédition de son œuvre passée, et ses amis-commentateurs sont instamment priés de faire comme si elle n'existait pas. Cette situation perdurera jusqu'en 1972 (pour le *Cahier de L'Herne*), et même jusqu'en 1981 avec le *Jouve* de Martine Broda. Cette interdiction se fissure à partir de 1980 (René Micha au colloque de Cerisy) et explose en 1984 quand Daniel Leuwers publie son *Jouve avant Jouve*. La redécouverte du « jeune Jouve » est complète en 1987 quand les deux volumes de *Œuvre* paraissent au Mercure de France : Jean Starobinski y réédite plusieurs œuvres importantes de la première vie de l'écrivain. Les lecteurs découvrent l'oscillation du jeune Jouve entre le Symbolisme (*Artificiel*, 1909), le néo-classicisme (*Les Muses romaines et florentines*, 1910) et l'Unanimisme (*La Rencontre dans le carrefour*, *Les Aéroplanes*, 1911), puis l'importance de sa longue période pacifiste, d'abord en France (*Vous êtes des hommes*, 1915), puis en Suisse au sein du cercle des amis de Romain Rolland (*Poème contre le grand crime*, 1916 ; *Danse des morts*, 1917 ; *Hôtel-Dieu*, 1918). Aujourd'hui, la plupart des commentateurs (mais pas tous) s'accordent pour penser qu'on ne peut pas comprendre la révolution de 1925 — année de la parution des débuts du cycle de *Noces*, et du génial roman *Paulina 1880* — si on ignore l'œuvre de jeunesse de Jouve, et en particulier ses débuts symbolistes. Car sa *Vita nuova* a plusieurs facettes, dont un retour au grand symbolisme, celui de Baudelaire et de ses successeurs, Rimbaud et Mallarmé. Ce n'était pas tout à fait le symbolisme vécu par le jeune Jouve qui avait découvert plusieurs de ces aînés en lisant Remy de Gourmont et son *Livre des masques* (1896-1898) d'où provient une citation de Lautréamont en exergue à *Artificiel* qui, par ailleurs, doit beaucoup aux *Serres chaudes* (1889) de Maeterlinck. Le symbolisme du

jeune Jouve est celui des *dandys* de sa génération.

Il y a la question très importante de l'intertextualité. Comme tous les écrivains que je connais, Jouve n'hésite jamais à s'emparer dans ses lectures de ce qui peut servir ses desseins, qu'il le fasse de façon avouée, ou qu'il le camoufle, ou qu'il le maquille par des leurres. L'analyse (très technique) que Laure Himy-Piéri fait des poèmes d'*Artificiel* (qui a été réédité dans le tome I de *Œuvre*, 1987) lui permet de mettre en évidence que l'écriture montre *une véritable réflexion sous-jacente sur l'écriture symboliste*, une « mise en scène de la poésie ».

« La poésie des prédécesseurs est reprise, et analysée, dans *Artificiel*, à la limite du pastiche sérieux et de la parodie ; puis elle fait l'objet d'une sorte de congédiement dans des formes résolument opposées, où une énonciation inquiète et tâtonnante se laisse entendre. »

Jouve est, donc, un virtuose, aussi bien pour imiter (car ce poète-musicien a une oreille exceptionnelle et d'incroyables dons de caméléon), que *pour critiquer, et moquer* : cette *ironie hautaine* de Jouve vis-à-vis de ses prédécesseurs est rarement perçue par ses lecteurs qui s'imaginent que Jouve est toujours un auteur sérieux : quelle erreur ! *écoutez ce qu'il écrit vraiment ...* et je crois que Laure Himy-Piéri a donné des arguments à cette façon de lire et d'écouter Jouve. Cela dit (comme Proust avec ses célèbres *Pastiches*), c'est sans doute dans ce travail d'écriture — qui mêle mimétisme proche et distance critique, *critique née de ce travail imitatif même* ! — que Jouve a appris l'art de l'écriture (pas que poétique), le choix des mots en fonction des jeux sur leur sonorité et de leurs connotations visuelles, et de leurs relations *avec un passé que l'on revisite ou que l'on rejette* ! Jouve avait horreur des clichés, comme il l'exprimera avec force quand il écrira à Paulhan (fin 1936) pour marquer ses réactions vis-à-vis des trop subtiles *Fleurs de Tarbe*. De ce travail d'écriture à partir du Symbolisme, Jouve s'en ressouviendra à partir de 1925 ; il retrouvera également son mélange spécifique « de la sainteté et de l'érotisme ».

Il y a bien d'autres points que Laure Himy-Piéri aborde à l'occasion de sa lecture d'*Artificiel* : les relations entre poésie et musique (cet art si fondamental pour Jouve) et son « parcours sinueux entre vers métriques, verset, vers libre, prose dans le poétique », sur l'usage artiste de la typographie — je signale qu'une partie des effets typographiques est perdue dans la réédition d'*Artificiel* dans *Œuvre*, or elle était due à Linart, le maître-imprimeur de L'Abbaye de Créteil —, ainsi l'usage précoce du « blanc » que Jouve retrouvera lors de sa traduction de *Poèmes de la folie de Hölderlin* (1929-1930), et que reprendront les « poètes modernes » à partir de 1950. Car « c'est bien vers une nouvelle poétique que l'on se dirige, cadrée par l'ostentation — perversie — d'une forme traditionnelle, musique à laquelle il faut faire rendre gorge » afin de lui donner une autre voix, mais *quelle voix* ?

(à suivre)