MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

Pierre Jean Jouve et l'amour-propre : entre emprise et libération (1925 - 1935)

Dorothée Cooche-Catoen

10.58048/2263-7664/258

L'amour propre

Grand admirateur de saint Augustin, Pierre Jean Jouve s'est réclamé à plusieurs reprises des théories de l'évêque d'Hippone. La conception de l'*amor sui,* notamment, et son opposition à l'*amor dei*, se retrouvent sous la plume jouvienne, plus spécifiquement dans le cycle romanesque allant de *Paulina 1880* à *La Scène capitale*. Ainsi, le dualisme entre les deux sentiments s'érige en ressort narratif et retient toute l'attention du lecteur. Dans une optique similaire, l'*amor sui* est un attribut indispensable à la construction des personnages. Sous ces derniers se dessine progressivement une projection de l'auteur : Pierre Jean Jouve élève ses protagonistes au rang d'« ego expérimental » et espère, à travers eux, trouver la voie menant à Dieu. Après s'être heurté, à son tour, à l'écueil de l'*amor sui*, l'écrivain atteint son objectif et peut enfin se tourner pleinement vers les sphères sacrées.

A great admirer of Saint Augustine, Pierre Jean Jouve has claimed several times he adhered to the Bishop of Hippone's theories. Among others the notion of amor sui and his opposition to the amor dei are common features of Pierre Jean Jouve's writing., in particular in his novel cycle from Paulina 1880 to La Scène capitale. This dualism between both feelings sets itself as a narrative feature end holds the reader's attention. In a similar perspective the notion of amor sui is an essential attribute to the construction of his characters. With them one can progressively see the author's projection of his own feelings : Pierre Jean Jouve brings his protagonistes to the rank of "experimental ego" and hopes to find through them the way leading to God. After coming up against the pitfall of the amor sui the writer reaches his goal and can finally turn fully to sacred spheres.

Mots Clés : saint Augustin, roman, personnage, projection, division

> « On ne peut arrêter le mouvement de l'amour-propre, mais on peut le régler sur la loi divine » (Malebranche 372)

Ces quelques mots de Nicolas Malebranche pourraient constituer, au-delà de considérations temporelles, une très belle épigraphe épigraphe aux oeuvres de plusieurs grands auteurs que l'amour-propre a souvent perturbés, parfois abusés, toujours questionnés. Parmi eux, saint Augustin (la phrase semble d'ailleurs particulièrement appropriée aux idées de l'évêque d'Hippone), de nombreux philosophes mais aussi des romanciers ou des poètes, voire les deux, comme c'est le cas de Pierre Jean Jouve. Trop peu (re)connu de nos jours, cet écrivain percevrait peut-être dans la phrase malebranchienne l'exacte description de sa carrière d'homme de lettres. En effet, la première partie de la citation semble résumer la vie artistique jouvienne de ses prémices à 1935 : le « mouvement de l'amour-propre » constituait alors le principal moteur de l'écriture (romanesque en tout cas). A contrario, l'apodose de la phrase évoque le constat auquel dut se résigner l'auteur après l'achévement de son dernier roman.

Nous l'aurons compris : l'amour-propre se révèle omniprésent dans l'écriture de Pierre Jean Jouve, en amont comme en aval de cette dernière. Mais s'agit-il réellement d'amour-propre ? Le terme est-il ici parfaitement adapté ? Les choix terminologiques sont essentiels pour saisir pleinement les enjeux des écrits jouviens. Une étude, même très succincte, des oeuvres permet d'aboutir au constat suivant : davantage que d'amour-propre, il semble que ce soit d'amour de soi dont il est question dans les textes de Pierre Jean Jouve. Malgré les apparences, pourtant, ce n'est pas à l'opposition rousseauiste que nous sommes confrontés. Le philosophe du XVIIIème siècle place aux antipodes l'amour-propre, cette passion artificielle fondée sur la comparaison avec autrui, et l'amour de soi, une inclination naturelle et primitive, toujours conforme à l'ordre. Le premier sentiment, « relatif, factice, et né dans la société, qui porte chaque individu à faire plus de cas de soi que de tout autre » (Rousseau 118) ne trouve aucun écho en l'homme Pierre Jean Jouve, pas plus qu'en l'écrivain. Célèbre pour son isolement, l'auteur mentionne en effet, dans *En miroir : journal sans date*, son « état d'exil intérieur et de proscription pour cause de nature, de tempérament, forme de pensée ou manière de vivre » (1163)[1]. Ce qui s'apparente à un manque d'altruisme est de nouveau souligné lorsque Pierre Jean Jouve affirme qu' « un artiste n'est comptable que devant lui-même » (1954, 1072). Ni les proches, ni les homologues, encore moins le public, ne peuvent prétendre à quoi que ce

soit vis-à-vis de l'écrivain : ce dernier ne se soucie en aucun cas des autres car seul compte son cheminement artistique, religieux et, surtout, intimement personnel. Pour autant, la notion rousseauiste de l'amour de soi ne semble pas convenir exactement à notre propos : cette dernière s'articule en effet selon une relation de l'homme à lui-même. Or, chez Pierre Jean Jouve, l'appréhension de soi passe toujours par la médiation de Dieu. Dans ce contexte, ce n'est pas à la théorie de Jean-Jacques Rousseau que nous devons faire appel, mais bien à la conception augustinienne ainsi qu'à son opposition *amor sui*/*amor dei*, en émettant cependant une restriction. En effet, l' *amor sui* consiste, en partie, à faire de soi-même le centre de soi et des autres, à désirer le pouvoir, à souhaiter être craint et aimé de tous, selon l'évêque d'Hippone. Seule la première proposition est valable au sujet de Pierre Jean Jouve[2] : ni l'homme ni l'écrivain n'ont semblé faire cas des autres ou de leurs opinions, pas plus qu'ils n'ont souhaité avoir une forme de suprématie sur eux. Tout, chez Pierre Jean Jouve, s'articule par rapport à lui-même ou par rapport à Dieu, comme si le monde extérieur n'existait qu'assez peu.

C'est précisément cette particularité qui permet de mieux comprendre le geste irrévocable de l'écrivain au début des années vingt, à savoir la destruction quasi complète de ses premières oeuvres. Né en 1887 à Arras, ce romancier-poète connait une enfance difficile, ponctuée par les maladies récurrentes et l'autoritarisme de la figure paternelle. Sa vocation artistique, plus spécifiquement poétique, naît avec le Xxème siècle. Après un bref passage chez les unanimistes, Pierre Jean Jouve s'exclut volontairement des cercles littéraires de l'époque, dans lesquels il ne trouve pas sa place. A la suite de son divorce intervient, sous l'impulsion de sa seconde épouse (la psychanalyste Blanche Reverchon), la crise de 1922-1925. L'auteur s'engage alors dans une *Vita Nuova* au cours de laquelle il tend à connaître « une conversion à l'Idée religieuse la plus inconnue, la plus haute et la plus humble et tremblante » (1954, 1072), espérant ainsi se rapprocher de Dieu par la médiation de l'écriture. Ce n'est pourtant pas la figure divine mais bien lui-même qu'il va découvrir, occultant dans le même temps l' *amor dei* au profit de l'*amor sui*. Cet écueil contre lequel se heurte l'artiste est particulièrement visible à travers le cycle romanesque allant de *Paulina 1880* (1925) à *La Scène capitale* (1935) : c'est pourquoi nous restreindrons volontairement notre champs d'étude aux six romans écrits durant cette période. Dans quelle mesure l'*amour sui* s'érige-t-il en moteur de l'écriture romanesque chez Pierre Jean Jouve ? Quel regard l'écrivain porte-t-il sur ce sentiment souvent dérangeant, parfois destructeur, et

intrinsèque à l'être humain ?

Nous analyserons l'*amor sui* tel qu'il est décrit dans les romans jouviens : ainsi mettrons-nous en valeur sa présence au sein des personnages et de l'intrigue. Nous nous demanderons ensuite dans quelle mesure ce sentiment se trouve précisément à la source de l'écriture et du choix du genre romanesque.

Une peinture négative de l'*amor sui*, ou quand Pierre Jean Jouve rejoint saint Augustin

Dans la conception augustinienne, l'*amor sui* est une tendance naturelle et humaine capable d' engendrer trois formes de concupiscence : la *libido sentiendi*, la *libido dominandi* et la *libido sciendi*[3]. Sous l'impulsion de ce sentiment, l'homme est susceptible de développer une opinion trop avantageuse de lui-même, ce qui justifierait à ses yeux une sorte de suprématie : apparaît alors l'orgueil (*libido dominandi*), que saint Augustin présente dans *Les Confessions* comme le premier péché de l'humanité. Pierre Jean Jouve s'inscrit également dans cette conception augustinienne et met en valeur, à travers ses discours romanesques, une peinture plutôt négative de l'*amor sui*, souvent perçu sous l'angle de la *libido dominandi.*

L'*amor sui* : principal attribut des personnages jouviens

Inséparable de l'être humain, l'*amor sui* est une tendance naturelle que l'homme peut tempérer plus ou moins. Au-delà de la possible modération, le caractère intrinsèque du sentiment semble être une donnée approuvée par Pierre Jean Jouve : c'est pourquoi les personnages jouviens, qui sont à percevoir comme « un assemblage de personnages vivants » (Jouve, 1954, 1085) (donc comme des figures mimétiques de la réalité) sont également dotés. Un des intérêts, dans ce contexte, tient au fait que ce sentiment soit très tôt exprimé, comme si l'écrivain souhaitait attirer le regard de son lecteur sur cet aspect spécifique. Le premier paragraphe qui suit l'épilogue (et qui constitue le troisième chapitre) de *Paulina 1880* s'achève ainsi sur un discours de l'héroïne centrée sur elle-même : « J'avais les cheveux d'un noir bleu, la taille souple, mes seins étaient déjà formés à douze ans, mais j'étais pure comme l'eau » (1925, 15). Ce regard, que la jeune femme porte sur sa propre personne, prend de l'importance par son caractère laudatif et

par le fait d'être énoncé dès l'ouverture du roman. Dans une optique similaire, Jacques de Todi, juste deux pages après l'incipit de *Le Monde désert*, est présenté en pleine ascension d'une chaîne de montagnes. Outre l'emploi récurrent de la première personne, le jeune homme se place au centre des ses propos, se valorisant ainsi avec fierté : « Et moi, ah moi. Je suis « un pur » de Genève. Mais alors ! en révolte et dans le scandale depuis ma dix-septième année. Libre d'une liberté que j'ai achetée, ayant l'esprit que je me suis fait moi-même » (236). Au-delà de la présentation, conventionnelle et nécessaire, des personnages, ces deux exemples permettent de constater le caractère élogieux des propos : les figures romanesques livrent leurs pensées qui demeurent uniquement tournées... vers elles -mêmes ! De plus, Pierre Jean Jouve plonge le lecteur dans l'intériorité du protagoniste, soulignant ainsi le caractère spécifiquement subjectif du discours. Ce procédé se répéte d'un roman à l'autre. En témoigne la présentation d'une figure majeure du cycle romanesque jouvien, à savoir Catherine Crachat. *Hécate* s'ouvre sur la jeune femme en pleine tentative de séduction. L'héroïne s'adonne à la luxure avec un « honnête père de famille et lui [...] fait sortir sa débauche » (409). Pour autant, son *amor sui* la protège de toute considération négative : « Je vous assure que le lendemain j'étais intacte comme la veille, je veux dire que rien ne m'avait avilie, et pure là où je fais l'effort de l'être dans la région douce, obscure, de *moi* » (409). Il résulte de ces trois exemples le constat suivant : l'*amor sui*, sur lequel Pierre Jean Jouve attire l'attention du lecteur, semble être un prédicat nécessaire à l'élaboration de chaque personnage jouvien.

L'opposition *amor sui*/*amor dei* comme ressort narratif

Cependant, pourquoi est-il essentiel pour l'écrivain de souligner aussi expressément la présence de l'*amor sui* chez ses protagonistes ? Précisément parce que ce sentiment constitue un ressort narratif, notamment en évoluant rapidement et inéluctablement vers un de ses versants négatifs, à savoir l'orgueil. Sous la plume jouvienne, l'*amor sui* se meut en volonté perverse de domination et de pouvoir, voire d'annihilation totale d'autrui. Ceci est d'autant plus vrai lorsque le personnage jouvien est envisagé dans une relation interpersonnelle, plus précisément encore dans une relation amoureuse. C'est le cas, par exemple, de Luc Pascal, dans *Le Monde désert* : sa liaison avec Baladine s'assimile à un combat dont l'issue doit révéler un dominant et un dominé. Dès lors, le jeune homme n'a qu' « une idée : la vaincre » (326). La relation amoureuse est d'ailleurs

décrite en ces termes par Pierre Jean Jouve : il s'agit de « La force de deux êtres dont l'un dompte, domine et rétablit l'autre » (1927, 266). L'issue de ce combat fait naître une attente chez le lecteur : lequel de Luc ou de Baladine verra son orgueil flatté ? Indéniable dominant dans la relation, l'homme, porté par l'idée de s'aimer soi-même au mépris des autres (et de Dieu, à l'instar de saint Augustin), semble, dans un premier temps, remporter la victoire, avant de sombrer dans l'isolement et de se tourner vers une forme de spiritualité. Pour autant, il n'accède pas à l'*amor dei* et demeure dans ce que Pierre Jean Jouve nomme l'« inexistence de Luc » (1927, 401). Le désir de domination n'exclut cependant pas le développement d'une forme de vénération à l'égard de l'autre : bien plus, il la consolide car la finalité demeure toujours une plus grande valorisation de soi. La perfection (même illusoire) d'un être ne renforce-t-elle pas la fierté d'en être aimé ? Pour cette raison, Catherine érige son amant au rang divin, devenant « religieuse d'un amour secret »(1928, 563) et agissant avec lui telle une dévôte avec son Dieu. C'est pourtant une satisfaction intimement personnelle qu'elle brigue dans cette relation. En témoigne ce discours, présenté comme des pensées intérieures : « 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'adorais » (423). Cette considération est la conséquence d'un syllogisme très simple : Pierre est un Dieu. Or, Catherine domine Pierre donc Catherine est supérieure à un Dieu. Mais si *Hécate* marque la suprématie de l'*amor sui*, *Vagadu* relate l'annihilation de ce sentiment et la victoire de l'*amor dei* (comme nous le verrons par la suite). Le chemin est long, la route est ardue, d'autant plus que l'orgueil continue de se dresser telle une entrave incontournable. Cette problématique à la fois augustinienne et jouvienne constitue l'un des principaux ressorts narratifs du premier roman, *Paulina 1880*. L'amour du personnage éponyme pour le comte Cantarini l'amène à diviniser ce dernier, et sa propre personne à travers lui. Cette relation amoureuse engendre pourtant des conséquences désastreuses pour la jeune femme : éperdument passsionnée, elle voit Dieu s'éloigner de son coeur et de son esprit, au profit de l'être aimé. En lui, c'est elle-même qu'elle découvre : « Paulina charmée par ces découvertes, par des pensées tellement imprévues pour elle, oubliait de regarder vraiment le comte dont le visage était si terriblement proche du sien, […], elle ne voyait pas le débat, elle ne comprenait que soi-même » (65). Ainsi, « Une année durant, Paulina s'était aimée elle-même dans la personne de Michele » (85). Prenant conscience du mirage qui la dupe, elle se retire au couvent afin de se concentrer de nouveau sur l'*amor*

dei. Cependant, l'orgueil guette toujours et parasite son ascension spirituelle. Ainsi s'inflige-t-elle des mortifications similaires à celles du Christ, souhaitant par ce biais s'en faire l'égale. Mais « imiter soi-même la marque du Seigneur c'est un grand péché d'orgueil et peut-être pire » (152). L'*Evangile selon saint Luc* n'affirme-t-il pas que « quiconque s'élève sera abaissé et qui s'abaisse sera élevé » (11, 4) ? Toute l'intrigue repose précisément sur la confrontation des deux formes d'*amor* telles que les a théorisées saint Augustin. Cette idée se répète d'ailleurs d'un roman à l'autre puisqu'en plus de *Paulina 1880* et d'*Aventure de Catherine Crachat*, *Le Monde désert* s'inscrit dans un schéma similaire. Ainsi Jacques donne-t-il la priorité à sa personne, aux dépens de son amour pour Dieu. Or, son instinct le pousse vers des tentations homosexuelles, voire des relations pédophiles, dans lesquelles sa position d'adulte lui confère directement le statut de dominant. En proie à un véritable tiraillement, le personnage jouvien s'exprime en ces termes :

> Je tue et j'aime en même temps. Je transporte tout mon coeur dans la spiritualité. « J'apprendrai à me mettre en prison ». Un écho plus lointain répondait derrière une montagne : « Il faut chercher Dieu. » (325)

Le problème demeure insoluble pour Jacques : tiraillé, le protagoniste se donne la mort. Ramon Fernandez perçoit, à juste titre, *Le Monde désert* comme « la transposition protestante et homosexuelle du drame catholique et féminin de *Paulina* » (825). Dans les deux cas, l'aspiration à Dieu est littéralement parasitée par l'exacerbation de l'orgueil. Il faut attendre le troisième roman et la création de Catherine pour qu'un personnage jouvien parvienne à annihiler l'*amor sui* au profit de l'*amor dei*. Comme nous l'avons auparavant exposé, *Hécate* décrit une jeune femme constamment (con)centrée sur elle-même et sur son amant. Les dernières pages de l'oeuvre laissent pourtant envisager une ouverture à Dieu : par la médiation de Pierre, la jeune femme comprend qu'elle reçoit « le pain quotidien d'une Main plus haute » (569). Devons-nous y percevoir un passage de la créature au Créateur, comme l'a connu saint Augustin ? Assurément, puisque ce premier pas constitue précisément le point de départ du second roman du cycle qui narre, entre autres, le cheminement spirituel de la jeune femme. *Vagadu* est l'histoire d'une aspiration à la sainteté : après avoir vécu la Faute originelle, puis la réparation de cette Faute[4], Catherine se tourne vers Dieu et affirme que « Si l'on montre à l'âme humaine une petite fente vers la lumière, vers la liberté – oh combien elle se sent forte et

joyeuse » (813).

Nous retrouvons sous la plume jouvienne les deux formes d'*amor* qui retenaient déjà toute l'attention de saint Augustin : à l'*amor dei* s'oppose l'*amor sui,* véritable obstacle à l'accession des sphères divines. Visible à travers la construction des personnages, la problématique augustinienne s'impose également comme le ressort narratif principal des quatre premiers romans jouviens. Dès lors, nous pouvons nous interroger sur le retour récurrent de ce thème. Pourquoi avoir décliné à plusieurs reprises une problématique toujours similaire ? Précisément parce que l'écriture des romans, chez Pierre Jean Jouve, répond à un besoin spécifique : celui de se découvrir, d'apprendre à se connaître et de trouver sa voie à travers des personnages érigés en projection. Ces derniers deviennent en effet des supports de réflexion (dans les deux sens du terme) susceptibles d'indiquer le chemin à suivre pour accéder aux sphères divines.

« Le mouvement de l'amour-propre est si naturel que, la plupart du temps, nous ne le sentons pas » (Fontenelle, 54)

« Le roman a représenté pour Jouve l'instrument privilégié d'une expérience et d'une conquête : non point déchet ou parodie de l'activité poétique, mais acte de poésie doué de sa vertu propre, irremplaçable » (689). Par cette affirmation, Robert Abirached souligne l'importance toute particulière qu'il faut accorder au roman jouvien. En effet, ce dernier ne peut être considéré comme un simple lieu d'expression : il constitue un moyen privilégié de découverte et d'expérimentation. Il n'est pas anodin que le dualisme *amor sui*/*amor dei* se retrouve en Paulina, Jacques, puis en Catherine : ces trois personnages sont à concevoir comme des projections de l'auteur, qui aspire par là à trouver des possibilités de cheminements spirituels. Dans ce contexte, l'*amor sui* ne semble plus concerner uniquement les protagonistes et leur histoire, mais apparaît clairement à la source de la volonté d'écriture jouvienne.

« On ne crée jamais rien, on se souvient et on rapporte » (Aveline, 26)

Pilier de la forme romanesque, le personnage se conçoit comme une construction dont les différents matériaux restent au choix de l'auteur. Cette idée est d'autant plus vraie que Pierre Jean Jouve expose sa démarche de construction, en affirmant dans *En miroir* :

Un fort désir de « réel » ne trouvait pas toute son issue dans la poésie. Je fis donc d'abord un assemblage de personnages vivants, aussi intenses que possible et empruntant leur réalité très étroitement à mon expérience vécue, qui devaient projeter par l'intensité quelques-uns de mes thèmes ou mes problèmes dans leur existence apparente. Projection qui mélangeait inextricablement, pour moi, le souvenir et la fiction, sous un jour un peu faussé pour atteindre au plus vrai. (1085-86)

A l'imagination et au souvenir se mêle donc la matière puisée en l'écrivain lui-même, dans son intériorité la plus intime. Dès lors, nombreux sont les éléments communs aux protagonistes et à leur auteur. Sur ce point, les exemples pourraient se multiplier. Néanmoins, un élèment essentiel doit retenir notre attention : l'opposition entre *amor sui* et *amor dei*, qui affecte chaque personnage, trouve de nombreux échos en l'écrivain. Ainsi mentionne-t-il, dans *En miroir*, le « débat intérieur » (1086) qui l'assaille, de même que la « connaissance entière de [s]a division » (1950, 42). Cependant, pourquoi peindre des personnages mimétiques de sa propre personnalité, plutôt que d'avoir directement recours à l'autobiographie, fût-elle fictionnalisée ? Tout simplement afin d'instaurer une distance nécessaire à la réflexion et d'ériger la figure romanesque en « ego expérimental » (Kundera 47), telle que la percevait Milan Kundera. Pour Pierre Jean Jouve, les différents protagonistes deviennent autant de possibilités dans l'aspiration aux sphères divines. La phrase d'Albert Thibaudet prend, dès lors, tout son sens : « Le romancier authentique crée ses personnages avec les directions infinies de sa vie possible ; le romancier factice les crée avec la ligne unique de sa vie réelle. Le génie du roman fait vivre le possible ; il ne fait pas revivre le réel » (53). Faire ainsi « vivre le possible » semble être précisément ce qui intéresse Pierre Jean Jouve, dans le sens où cette démarche s'avère susceptible de lui apporter des connaissances sur lui-même, et, surtout, de lui montrer le chemin à suivre pour atteindre son objectif. C'est précisément ce qu'il nomme « les moyens et les fins du roman, dont la tension ne se produit pas entre des systèmes d'images, mais entre des réalités et caractères de personnages » (1954, 1085). Or, percevoir les personnages comme autant de « moi » possibles et se placer ainsi au centre de sa propre écriture romanesque, n'est-ce pas une action qui semble

justement générée par *l'amor sui* ?

La révélation de *Vagadu*

A travers ses romans en général (et ses personnages en particulier), Pierre Jean Jouve brigue le moyen d'annihiler sa propre division et de laisser ainsi l'*amor dei* triompher. Jusqu'à *Vagadu*, la démarche d'écriture témoigne en effet d'une suprématie, presque inconsciente, de l'*amor sui* : l'ensemble des discours romanesques est ainsi centré, de façon sous-jacente, sur l'écrivain lui-même, comme si l'écriture se trouvait animée par une force centripète incontrôlable. Etonnamment, celle-ci doit pourtant être dans un premier temps renforcée : de sa consolidation dépend précisément l'issue du problème, comme le constate Pierre Jean Jouve à la fin de *Vagadu*. Afin de comprendre parfaitement la démarche artistique et personnelle qui fut celle de l'écrivain, il faut en effet se pencher davantage sur le second opus du cycle de Catherine Crachat, qui constitue une oeuvre charnière. *Paulina 1880* et *Le Monde désert* décrivent la quête spirituelle de deux personnages dont l'orgueil parasite l'accession à Dieu. L'héroïne de *Vagadu*, elle, plonge dans son intériorité la plus profonde, tentant par ce biais de trouver l'Être Divin. Le personnage comprend progressivement que l'*amor dei* est intrinsèque à l'âme humaine, mais qu'il faut lui ouvrir la voie afin de permettre son expansion. Sur ce point précis, Pierre Jean Jouve reprend donc directement les théories augustiniennes. Ainsi, Catherine évoque-t-elle « un sentiment direct et étonnant », celui d' « avoir en elle une force ascensionnelle » (808), précisément celle qui permet d'accéder aux sphères divines. Cependant, l'émergence de cette « force » est rendue possible uniquement par le recours à une discipline nouvelle et discutée dans les années vingt, la psychanalyse. Cette science se présente, selon Sigmund Freud, comme un procédé d'investigation des processus psychiques. En d'autres termes (et de façon très synthétique), la psychanalyse permet de révéler des éléments dont le sujet lui-même n'a pas conscience et qui peuvent expliquer les traits de la personnalité. Pierre Jean Jouve a porté un intérêt certain à cette science, notamment sous l'influence de Blanche Reverchon. L'écrivain a rapidement saisi que la psychanalyse pouvait l'aider dans son cheminement spirituel, comme c'est le cas pour Catherine. Dans *Vagadu*, Pierre Jean Jouve plonge son lecteur dans les méandres d'une personnalité blessée. Ainsi découvrons-nous les délires oniriques de la jeune femme, mais aussi ses traumatismes les plus refoulés. Ce périple à travers des visions nébuleuses peut, dans un premier temps, dérouter le lecteur. Mais

celui-ci voit rapidement se profiler l'origine du problème de Catherine : enfant, l'actrice a très tôt substitué l'Être Divin à la figure paternelle, dans son coeur comme dans son esprit. Cette relation fut peu de temps après perturbée par le caractère sexuel que la jeune fille lui a prêté. Or, ce fait est une conséquence directe d'un autre traumatisme (un viol) subi par Catherine enfant. De nombreuses pages seraient nécessaires afin de traiter comme il se doit cet aspect de l'oeuvre, ce qui nous est impossible dans le cadre de cet article. Un élément, cependant, nous intéresse tout particulièrement : une immersion profonde dans son inconscient a permis à Catherine de comprendre que l'*amor sui* s'était progressivement substitué à l'*amor dei*, à l'imitation de son père qui prit la place de Dieu. Le fin de *Vagadu* permet au personnage et à son auteur de comprendre la première étape nécessaire permettant de parvenir aux sphères divines. Cette révélation résulte du constat suivant : en chaque être subsiste une forme d'amour, qui s'assimile précisément à l'*amor dei*. Ce dernier, tel une statue de Glaucus, se trouve cependant altéré, terni, voire totalement annihilé au profit de l'*amor sui*. Comprendre ce mécanisme permet de l'accepter : reste ensuite à le maitriser afin de laisser l'*amor dei* retrouver la place qui est la sienne. *Vagadu* montre donc à Pierre Jean Jouve la voie à suivre : l'écrivain doit plonger dans son insconscient afin de faire remonter à la surface ce sentiment trop longtemps enfoui. Ce sera précisément l'objet de son ultime roman, *La Scène capitale*.

De soi à Dieu

A travers l'écriture romanesque, Pierre Jean Jouve comprend que la suprématie de l'*amor sui* sur l'*amor dei* peut faire l'objet d'un revirement, si tant est que ce dernier soit engendré par une réelle volonté. L'analyse de soi par l'inconscient devient dès lors un moyen. Ne nous y trompons pas : cette immersion dans son intériorité ne relève pas d'un *amor sui* surdéveloppé. Il s'agit d'explorer les méandres de son âme afin, précisément, de trouver la voie qui la ménera à Dieu. Ainsi, à travers *Les Histoires sanglantes*, Pierre Jean Jouve livre « de courts récits « ouverts dans le tuf de notre rêve » [et qui] procèdent directement du fond personnel » (1954, 1094). Sont alors exposés des thèmes comme la pesante autorité du père, l'évincement de la figure maternelle, la ville d'enfance comme berceau de nombreuses tentations... Exposer ses traumatismes permet à l'auteur de saisir l'origine, le mécanisme puis la suprématie de l'*amor sui*. Plus précisément, le rôle cathartique attesté par l'écriturre rend possible l'atténuation considérable d'une des formes de concupiscence : la *libido dominandi.* Cette dernière est relative au désir de

domination, de soi ou des autres. L'avis d'autrui ou sa soumission potentielle n'est pas ce qui importe à Pierre Jean Jouve, comme nous l'avons auparavant énoncé. Se dominer soi-même, en revanche, semble avoir été une des préoccupations majeures de l'écrivain[5]. Plus spécifiquement, la domination parfaite de son art fut source d'inquiétude. Or, *Les Histoires sanglantes* montrent notamment à Pierre Jean Jouve que la domination des sources en amont n'est pas essentielle, voire peut être préjudiciable à la création artistique. Ces « histoires » ne sont-elles pas le fruit d'une matière onirique et nébuleuse retranscrite sans intellectualisation préalable ? Dès lors, l'écrivain doit laisser libre court à son inspiration : celle-ci, d'origine divine, est transmise par l'inconsient, comme l'indique ce passage de *En miroir* :

Inspiration, un pouvoir occulte d'écouter et de recevoir, de saisir et d'accorder parfois des éléments inconciliables : la vision d'autant plus précieuse et aimée qu'elle est plus fréquente, la langue d'autant plus méritante qu'elle est rare. L'inspiration établit le joint entre le vouloir « faire juste ce que l'on s'est proposé de faire », et la dictée par les puissances célestes (1080)

Dans ce contexte, Pierre Jean Jouve souhaite prendre la place d'intermédiaire qui est la sienne et devenir ainsi un « diseur de mots » (1180), notion à plusieurs reprises exposée par le romancier-poète. Afin de mener à bien cette nouvelle mission, l'écrivain doit être totalement ouvert à la parole divine : plus aucun obstacle ne peut se dresser entre le Maître et son interprète. L'*amor sui* doit donc être totalement annihilé. Or, pour Pierre Jean Jouve, il demeure un élèment problématique et persistant, celui que saint Augustin désignait sous le nom de *libido sentiendi*. Relatif aux plaisirs du corps, ce sentiment est présent dès les premières ébauches (poétiques ou romanesques) et hante l'écriture jouvienne en se dessinant constamment sous les traits de la Femme. Elle incarne, par ses attraits, un appel de la chair et attise l'envie de l'homme. Ce dernier se laisse dès lors guidé par ses instincts et cède à la tentation. Nombreux sont les personnages jouviens qui se retrouvent dans cette conjoncture : par ce biais, ils reflétent une nouvelle fois une des principales problématiques de l'auteur. Mais comment évincer le désir et la tentation pour Pierre Jean Jouve ? Tout simplement, semble-t-il, en tuant l'objet du désir. C'est pourquoi l'ultime ouvrage romanesque met en scène, à trois reprises, la mort d'un personnage féminin, qui fait dès lors figure de victime sacrificielle. Plus intéressant encore, le décès est systématiquement lié à l'acte sexuel. Ainsi, Marie, dans « La

Fiancée », est tuée par Joseph : ce dernier ne peut supporter l'idée de ne pouvoir posséder physiquement la jeune femme et de se croire supplanté par le Tambour-Major. Marie doit mourir, car elle est coupable, au moins d'être une femme et, par ce seul fait, d'attiser le désir. L'idée est similaire en ce qui concerne Dorothée et Hélène, qui meurent juste après une relation charnelle. De ces deux héroïnes, la seconde, surtout, doit retenir notre attention car elle concrétise véritablement le lien existant entre la fiction et la réalité. En effet, cette figure romanesque est un être intime à l'homme Pierre Jean Jouve. Ainsi la présente-t-il de la manière suivante : « Hélène est liée aux parties les plus secrètes de mon sentiment, à plusieurs amours de ma vie, dont l'un au moins eut une fin tragique. Elle fut composée avec trois figures de femme éloignées l'une de l'autre » (1096). Ce personnage est donc né de la concentration de plusieurs êtres aimés par Pierre Jean Jouve : Hélène incarne pour l'auteur l'Imago Féminine par excellence. En la tuant, l'écrivain se libère symboliquement de l'obstacle qui l'empêchait jusqu'à présent d'atteindre les sphères divines. Il n'est d'ailleurs pas anodin que Léonide naisse à la poésie juste après la mort d'Hélène : le jeune homme décrit un nouvel état intérieur, dans lequel il sent « des choses confuses se recréer, qui cherchaient un nom, des noms, qui de l'intérieur de la pensée allaient trouver leurs noms magiques et se précipiter au dehors » (1935, 1049). L'analogie entre le héros romanesque et son auteur ne semble faire aucun doute ici. La mort d'Hélène est donc à percevoir comme l'une des étapes les plus importantes de la quête artistique et religieuse de Pierre Jean Jouve puisqu'elle engendre l'anéantissement de la *libido sentiendi*. Dès lors, l'*amor sui* ne s'érige plus en obstacle, l'*amor dei* peut se développer pleinement. L'écriture romanesque n'a plus lieu d'être puisque le langage de l'écrivain se révèle indigne du nouveau dessein attribué à l'écriture, celui d'être dictée par l'Être Divin.

En définitive, l'omniprésence de l'amour-propre, au sein de l'écriture romanesque jouvienne, n'est plus à remettre en cause. Bien plus, ce sentiment semble être à la source même de la démarche artistique de l'auteur. De *Paulina 1880* à *La Scène capitale*, Pierre Jean Jouve expose sans cesse le même dilemme, qui était déjà celui de saint Augustin : le tiraillement de l'être, écartelé entre l'*amor sui* toujours plus pressant et l'*amor dei* sans cesse espéré. Cette problématique s'érige en ressort narratif et se retrouve en chacun des personnages, précisément parce qu'il s'agit de faire de l'oeuvre un miroir et des protagonistes le reflet expérimental d'une conscience. Chaque figure romanesque devient une *possibilité* susceptible de montrer le chemin à suivre. Perçu

sous cet angle, le texte narratif pourrait apparaitre comme généré avant tout par un simple désir d'exploration de soi. Le roman constituerait alors un moyen de connaissance, un outil visant la découverte des profondeurs d'un individu. Cette vision, trop restrictive, laisserait à penser que l'*amor sui* est à la fois la source et l'objectif de cette écriture. Or, ce serait occulter le désir, voire le besoin, d'ordre spirituel qui anime Pierre Jean Jouve. En effet, à travers sa démarche, l'auteur ne cherche pas à déceler rigoureusement les énigmes de son âme selon un mouvement centripète. Au contraire, il espère opérer un mouvement d'extension vers les hauteurs sacrées et accéder à Dieu. Loin d'être un exutoire, l'écriture romanesque se présente donc comme une véritable aventure, une expérience littéraire qui demande à être pleinement vécue, même s'il faut pour cela être confronté à un travail sans relâche : le roman jouvien constitue avant tout un parcours initiatique dont les finalités modifient l'homme, l'écrivain mais aussi le croyant. Ce dernier, surtout, est à prendre en compte, puisqu'il opère un véritable mouvement d'humilité : Pierre Jean Jouve ne doit plus se faire producteur (au sens d'une personne qui donne naissance à quelque chose) mais interprète d'une parole reservée à quelques privilégiés. Ainsi affirme-t-il : « Par le roman d'Hélène, se produisit une chute en arrière assez vertigineuse pour que tout mouvement d'écriture fût condamné d'avance, s'il n'était pas voué à la seule libre Poésie qui, à aucun moment n'ayant été dans le jeu, ne devait rien à personne » (1103). Dans ce contexte, le rôle très particulier assigné au poète pourrait engendrer des conséquences graves, notamment celles de voir l'*amor sui* reprendre une place prépondérante et parasiter de nouveau les rapports à Dieu. Pour autant, il n'en est rien : Pierre Jean Jouve a compris que le désir de domination (de son art ou de soi) est vain, que seul l'Être Divin demeure un guide. C'est précisément l'adhésion à cette pensée qui vaut à cet écrivain d'être placé aujourd'hui auprès des plus grands et d'avoir fait naître des textes profonds, spirituels, qui demandent une réelle méditation. Dans cette optique, les textes jouviens, plus spécifiquement ceux d'après 1935, sont parfois d'un accès difficile et exigent plusieurs lectures. Ils peuvent donc donner lieu à des analyses diverses et à des interprétations variées. Pour le critique, parvenir à éclairer les textes jouviens se révéle souvent une vraie victoire, tant ils sont riches et denses. Cependant, prétendre maîtriser ces écrits et détenir les clés de l'interprétation revient à croire que l'on a sur eux une certaine maîtrise, voire une forme de domination. Dans ce cas, l'analyste ou le critique ne fait-il pas preuve d'un certain orgueil ? En d'autres termes, n'est-ce pas dès lors ce dernier qui, dans le sillage de

l’écrivain, fait à son tour montre d’un *amor sui* sur-développé ?

Ouvrages cités

Abirached, Robert, « Jouve romancier ». *Nouvelle Revue Française*, n°124, avril 1963.

Aveline, Claude, *Plus vrais que soi : les rapports du romancier et de ses personnages*, Paris, Saint Martin de Castillon, 1988.

Fernandez, Ramon, « Le Monde désert ». *Nouvelle Revue Française*, n°165, juin 1927.

Fontenelle (Le Bouyer de), Bernard, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, 1686, Paris, Garnier Flammarion, 1998.

Jouve, Pierre Jean, *Paulina 1880*, 1925, Paris, Mercure de France, 1987.

__.*Le Monde désert*, 1927, Paris, Mercure de France, 1987.

__. *Hécate*, 1928, Paris, Mercure de France, 1987.

__. *Vagadu*, 1931, Paris, Mercure de France, 1987

__. *La Scène capitale*, 1935, Mercure de France, 1987.

__. *Commentaires*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1950.

__. *En miroir, journal sans date*, 1954, Paris, Mercure de France, 1987.

Kundera, Milan, *L’Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.

Malebranche (de), Nicolas, *Traité de morale*, 1684, Paris, Garnier Flammarion, 1999.

Rousseau, Jean-Jacques, *Discours sur les fondements de l’inégalité parmi les hommes*, dans *Le Contrat social et autres textes*, 1775, Paris, Garnier Flammarion, 1962.

Saint Augustin, *Les Confessions*, trad. de Joseph Trabucco, 1964, Paris, Flammarion, 2008.

__. *La Cité des Dieux*, trad. de Louis Moreau, Volumes 1, 2 et 3, Seuil, 2004.

1 .

Pierre Jean Jouve poursuit d'ailleurs : « Je connais cet état depuis une vingtaine d'années. La conscience de cet état, la mesure de son étendue, ont été mes préoccupations ordinaires. On peut être en parfait état d'exil au milieu des siens ; je sens que je n'ai pas vécu autrement » (1954, 1163).

2 .

Il est bien question ici de l'homme Pierre Jean Jouve. Cette proposition est, en effet, tout à fait discutable au sujet de ses personnages, qui témoignent souvent d'une volonté de suprématie sur les êtres qui les entourent. Nous reviendrons sur cette problèmatique dans notre première partie.

3 .

La *libido sentiendi* concerne la satisfaction des désirs suscités par le corps. La *libido dominandi* est la volonté de puissance sur nous-mêmes ou sur les autres et pousse à l'orgueil. Enfin, la *libido sciendi* est relatif au fait de prétendre appréhender par sa seule raison la vérité. Pour plus d'explications, nous renvoyons à *La Cité de Dieu* de saint Augustin.

4 .

Pour davantage d'explications, nous renvoyons à la thèse de Dorothée Catoen, *Enjeux littéraires de la transtextualité biblique dans les discours romanesques de Pierre Jean Jouve* (thèse non publiée), soutenue à l'université d'Artois le 4 décembre 2009.

5 .

Ainsi Pierre Jean Jouve affirme-t-il : « Les divers recours tentés pour unifier et réconcilier, par pleine conscience et espérance, le poète avec lui-même, ont constamment échoué. Le besoin de renommée, la jalousie du succès, furent jugés de bonne heure comme enfantillages, sans pouvoir sur le vrai mal. Les diversions de nature sentimentale ou érotique n'ont laissé qu'amertume et fatigue. Le recours à l'expérience mystique s'est révélé fragile. Le recours à toute doctrine philosophique ou de sagesse, inutile. Le seul recours efficace fut dans le travail. Je me suis interdit toute dépense en dehors du travail. Le bourreau, comme le croyant, veulent que je travaille sans cesse. » (1954, 1082).