



Title	L'ombre et le nom : à propos de deux épisodes dans Paulina 1880 de P. J. Jouve
Author(s)	Ogawa, Midori
Citation	Gallia. 2000, 39, p. 17-24
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/4667
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

L'ombre et le nom

— à propos de deux épisodes dans *Paulina 1880*¹⁾ de P. J. Jouve —

Midori OGAWA

1. Une double inspiration et l'ambiguïté originelle

L'année 1925, où fut publiée pour la première fois *Paulina 1880*, dut être mémorable pour son auteur. Une notice bio-bibliographique consigne un rappel digne d'attention : la rencontre en 1921 avec Blanche Reverchon. Celle-ci apporte doublement un bouleversement à Jouve. Dans la vie privée, cette femme devint en 1925 sa seconde épouse ; dans la vie professionnelle, Reverchon l'initia à la psychanalyse qui l'amena à rejeter tous les textes rédigés avant cette période²⁾. L'année 1924-1925 marque ainsi une renaissance du poète. On se doute que l'œuvre fictive de 1925 a comme thème central le problème de l'origine. L'origine de l'écrivain d'abord, 1880, qui s'inscrit en chiffre dans le titre, et celle de l'homme telle qu'il l'exprime à travers la fiction³⁾.

Ce point de vue basé sur la continuité entre la vie d'artiste et son monde imaginaire donne assise à une double interprétation du roman : une lecture de prime abord favoriserait l'interprétation *historique*, en poursuivant chronologiquement les événements que subit l'héroïne ; le même roman pourrait se lire, au second degré, de manière *hiérohistorique*, car l'histoire de Paulina, transcendant le plan personnel, vise à déployer une vision sur la nature humaine⁴⁾. Nous nous intéresserons ici à la deuxième interprétation, et

1) Pierre Jean Jouve, *Paulina 1880* (abrégé P.), Mercure de France, 1959. Le livre a paru pour la première fois en 1925 d'après l'indication de l'éditeur. Nous renvoyons toutes nos citations à l'*Œuvre II*, Mercure de France, 1987, l'édition établie par Jean Starobinski.

2) Voir la notice bio-bibliographique qui figure dans *Ibid.*, p.2201.

3) Dans le roman, le chiffre 1880 correspond à l'année où Paulina commet le meurtre de son amant Michele Cantarini. Notons que ce chiffre remplace, dans le titre, le patronyme de l'héroïne. Ce qui symbolise une rupture radicale de Paulina avec la figure paternelle après le crime, à savoir avec ce qui la maintenait à la possibilité d'un salut. Le chiffre 1880 incarne donc une image la plus contradictoire de l'existence de l'héroïne, qui touche l'absolu lorsqu'objectivement, elle s'éloigne le plus de Dieu. Or, il s'avère plus qu'intéressant de mettre ce chiffre en rapport avec la vie de l'écrivain dont la date de naissance se situe dans les années 1880 (il est né en 1887). D'où le lien évident entre l'auteur et sa créature. On peut penser que Jouve, ayant conscient de sa renaissance en tant que poète, fait symboliser sa propre origine par l'événement fictif de 1880. On assistera d'ailleurs au jeu réciproque de la création dans l'incipit du roman.

4) Sur les notions de l'historicité et l'hiérohistoricité, voir Serge Meitinger, « Intermittences et continuité dans les récits de Pierre Jean Jouve », in *Revue des Sciences Humaines*, n°250, février 1998, pp.12-16.

essaierons de capter une logique du roman autre que historique⁵⁾.

Comment s'exprime cette logique ? On remarque que *Paulina 1880* est marquée par une double inspiration : l'inspiration chrétienne d'une part, et l'inspiration psychanalytique de l'autre. Cette double inspiration donne au texte une apparence confuse : il est tissé de deux écritures de nature différente, l'une dérivée de l'hagiographie⁶⁾, et l'autre inspirée de la parole d'inconscient. La confusion semble affecter également le contenu, où s'observe la coexistence de deux systèmes de valeurs, à savoir les valeurs chrétiennes et psychanalytiques. Il importe de noter que ces deux valeurs s'imposent comme deux vérités irréconciliables dans le roman. Ainsi, l'existence de l'héroïne est traversée par deux natures qui s'avèrent véridiques, l'une aspirant à l'amour absolu, l'autre tendant vers le plaisir terrestre : sa conscience est ainsi écartelée par la déchirure. « Je suis pleine de contradictions », dit Paulina (p.33). Or, s'il y a deux vérités qui coexistent, il devrait y avoir un point de convergence où elles pourraient se rencontrer. Notre intérêt est de déterminer ce point et de voir de quelle façon celui-ci se rapporte à l'idée de l'origine.

2. L'épisode de chevreau ou une redéfinition de la Passion

Parmi les événements qui constituent la vie de Paulina, nous nous arrêterons sur deux épisodes, qui se distinguent par leur qualité démonstrative et symbolique. Nous disons démonstrative puisque s'y retrouvent distinctement les deux inspirations en question, et symbolique puisque ces épisodes participent à l'idée de l'origine.

Le premier épisode, que nous appelons celui de chevreau, se situe au seuil de l'enfance de l'héroïne. Paulina, être passionné et joyeux, fut un jour menacée par un méchant fermier d'exécuter le chevreau qu'elle chérissait. Alors, elle fit un choix douloureux de tuer la bête de sa propre main. Cet épisode, qui met fin à l'enfance innocente et idyllique, prend une ampleur décisive. Dans la logique interne du texte, il annonce, en tant qu'événement "sanglant", le meurtre du Comte Michele, futur amant de Paulina. En même temps, il est doté de sens symbolique, en l'occurrence chrétien et psychanalytique.

Le sens chrétien transparaît sensiblement dans le texte, car le chevreau de Paulina est comparé à « l'Agneau Divin ». Nul doute donc que l'animal fonctionne ici comme substitut de l'Agneau, l'objet d'adoration par excellence de la religion chrétienne. « Elle [=Paulina] allait jusqu'à le [=le chevreau] rapprocher

5) Nous signalons que la datation trop rigoureuse et précise des événements — comme c'est le cas ici — pourrait déranger à la limite le déroulement continu de l'histoire : elle pourrait alors être la preuve d'une profonde rupture dont le texte est affecté.

6) Le texte ne manque pas d'évocations des histoires de saints, en particulier celle de la Sainte Catherine de Sienne et de Saint Vincent. L'histoire de Paulina elle-même en suit un modèle, puisque sa personnalité est appelée « È una Santa »(p.183).

de l'Agneau Divin dont le curé Paoli parlait en chaire », précise le texte (p.21). Se pose alors une question : pourquoi Jouve a-t-il choisi dans le texte le chevreau et non l'agneau ? Si nous restons dans le contexte chrétien, nous trouverons un autre animal symbolique allégoriquement proche de l'agneau : le cerf (ou la biche). Quant au rapport entre le chevreau et le cerf, le rapprochement avec la fameuse parabole du psaume XLI-2 donnerait un éclaircissement. Effectivement, il est possible de penser que cette parabole, qui a tant inspiré Jouve dans ses écrits poétiques, sert de modèle à l'épisode en question⁷⁾. La superposition est d'autant plus frappante que l'une et l'autre scènes traitent de l'état d'exil d'un être croyant en présence des ennemis. La biche (le cerf) du psaume XLI-2 correspondrait par conséquent au chevreau dans le texte jouvien. Ainsi, dans notre réseau symbolique, le cerf se définirait comme intermédiaire entre l'agneau et le chevreau.

Interposer le cerf entre les deux bêtes nous aiderait à reconnaître un glissement sémantique. Car, par rapport au contexte chrétien, le texte jouvien affirme un écart, et le choix de l'animal en est l'enjeu. Dans la symbolique chrétienne, l'agneau et le cerf se différencient sensiblement, quoiqu'ils appartiennent en partie au même champ allégorique. Contrairement à l'agneau qui se distingue comme le symbole irréfutable de l'âme et du Christ, le cerf se pare souvent d'autres sens que l'on ne trouvera point chez l'agneau. Il en résulte que le symbole du cerf participe déjà de l'ambiguïté à l'intérieur du système chrétien. L'ambiguïté va dans le sens fâcheux, presque scandaleux. On citerait comme exemples le chapitre III, 5-6 du *Cantique des Cantiques* ou l'acception allégorique donnée par Jean de la Croix. La portée sémantique est telle que le cerf est susceptible de signifier à la fois l'amour divin — comme l'agneau — et son contraire, c'est-à-dire l'amour terrestre et la concupiscence de la chair.

Le glissement sémantique ainsi dévoilé est accentué par ailleurs par le sens symbolique que le monde antique confère au chevreau. Cet animal y est quelquefois désigné comme « Dionysos en transe mystique »⁸⁾. Dans le contexte païen, le chevreau-né a une « vie divine » (*Ibid.*), mais cette divinité puise son essence dans une autre forme d'amour, c'est-à-dire l'Eros.

Ainsi le chevreau jouvien représente-t-il en même temps deux choses contraires, à savoir la vertu chrétienne (l'amour divin) et ce que celle-ci rejette comme impur (l'Eros). Se justifie alors le choix de Jouve pour le chevreau : il permet d'introduire et de rassembler deux valeurs opposées dans un seul élément. L'épisode s'inscrit donc dans un monde double : il est chrétien, puisque l'animal

7) Cf. Jean-Yves Masson, « Pierre Jean Jouve et la langue latine » in *Revue des Sciences Humaines*, n° 250, février 1998, pp.48-54.

8) Voir Jean Chevalier, Alaïa Cheerbrant, *Le Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, 1969 (première édition), 1982, p.238. Nous renvoyons à la deuxième édition.

est décrit comme l'incarnation divine (« pourtant elle était sûre que le chevreau fût un pur esprit, une âme, une personne mystérieusement incarnée » p.21) ; il est aussi païen, puisque cet animal est aussi l'objet d'une passion (« Elle embrassait nerveusement son museau qui tremblait, et elle restait une heure en extase devant ses yeux à la pupille horizontalement fendue qui lui donnait son air diabolique » *Ibid.*).

Cette duplication sémantique amène l'épisode entier à une transgression encore plus étonnante. Nous avons constaté que le caractère symbolique de l'animal laisse apparaître, au second degré du texte, une réécriture de la Passion, puisqu'il est question d'un sacrifice de l'animal comparé au Christ. Néanmoins, la scène jouvienne de la Passion est délibérément ambiguë, à cause surtout de la description centrée sur la sensation tactile. Autrement dit, le texte jovien accentue davantage l'aspect physique de la scène pour qu'elle s'imprègne d'érotisme. Comme le prouvent tant d'autres passages, le Christ est considéré avant tout comme l'objet du désir charnel⁹⁾.

L'ambiguïté atteint son apogée, lorsque nous mettons en cause le rôle joué par notre héroïne. Car c'est Paulina, comme on l'a vu, qui tue l'animal, incarnation de la divinité. Ainsi, la transposition jouvienne de la Passion se heurte à un sérieux problème, d'autant plus que, dans la logique chrétienne, l'héroïne se place du côté des "ennemis païens" — toujours dans l'évocation du psaume déjà mentionné. Ici, l'ambiguïté éclate jusqu'à la transgression. Que pourrait-on en dire ?

Il serait interdit d'interpréter la scène comme une parodie, si nous songeons à l'attitude de l'écrivain vis-à-vis de la pensée chrétienne : celle-ci représente depuis toujours l'inépuisable source d'inspiration pour Jouve. Cela nous amène à admettre la présence d'une logique autre que chrétienne qui entrerait en concurrence avec l'interprétation que nous venons de tenter. On pourrait supposer que cette autre logique complète le contexte chrétien afin de lui apporter des rectifications. Plus précisément, Jouve tente de corriger la Passion pour que celle-ci reflète mieux à ses yeux l'origine du drame humain. Il est alors aisé de reconnaître que l'écrivain voit dans la psychanalyse un complément de la théorie chrétienne. Or, dérivée elle-même en partie de la conception judéo-chrétienne, la psychanalyse exploite le domaine que le christianisme a délaissé, mieux, a jugé comme négatif : le problème de la chair. Cette théorie pose d'ailleurs l'inconscient comme force motrice de l'activité humaine où régit le désir. Du point de vue psychanalytique, la Passion pourrait représenter l'image archétypale de la passion, car s'y retrouvent coïncidées deux pulsions fondamentales, c'est-à-dire la pulsion de Mort et celle de Vie. Ainsi, la présence psychanalytique

9) On n'en cite que quelques exemples : *P.*, p.24, p.144, p.166, pp.168-169. Le Christ apparaît à l'héroïne avec une matérialité telle qu'elle le confond avec son amant. Voir, pp.125-126.

avertit que la scène de la Passion n'est pas à l'abri de l'implication physique, dans laquelle pénètre et s'installe le désir. C'est dans ce sens que l'idée jouvienne s'oriente vers un certain mysticisme, selon lequel l'"union mystique" frôle dangereusement l'acte d'amour. Dans le roman, Paulina s'identifie souvent à la Sainte Catherine de Sienne, une mystique italienne du XIV^e siècle.

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 [...] 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. [...] Le creux des cuisses signifie l'amour, mais il ne faut pas penser selon la chair, c'est une idée de Satan. [...] Sainte Catherine heureuse est morte. [...] Elle est morte, elle est morte, aimer c'est mourir. [...] Tout le monde sait que Catherine avait épousé le Christ. [...] O mon doux amour Jésus disait sainte Catherine. (pp.23-24)

La citation est plus que révélatrice. On voit qu'à l'amour céleste se mêle inséparablement l'amour terrestre : la focalisation descriptive sur la partie inférieure du corps — notamment « le creux des cuisses » où réside le sexe — transforme l'acte de dévotion en scène d'amour. Dans cette « vision de Paulina », aimer dans l'absolu coïncide avec mourir. Mourir veut dire aussi s'unir. L'union est ici d'essence sanglante, puisqu'elle participe de la mort, quoiqu'elle demeure pour le moment douce et comme source du plaisir.

Cependant, on ne saurait faire abstraction de la division qui s'opère dans la conscience de l'héroïne. Un sentiment de culpabilité se devine dans la citation déjà mentionnée, et, intervenant dans le domaine du plaisir, il pactise avec le conscient : « mais il ne faut pas penser selon la chair, c'est une idée de Satan », se dit l'héroïne. On voit que la notion du péché intercepte *après coup* le plaisir, afin d'empêcher le sujet de rester exclusivement dans l'« amour terrestre ». Paulina se trouve ainsi pécheresse *de nature*, pour ainsi dire. Voilà ce qui explique l'épisode du chevreau où notre héroïne est du côté des fautifs. Il nous reste à savoir le sens que Jouve donne à l'acte du meurtre. Pourquoi Paulina est-elle présentée comme le sujet tuant, et non pas comme l'objet tué à l'instar de sa « vision » onirique ?

3. L'adultère : à l'image de la Passion renouvelée

C'est donc par le péché que se nouent les vérités chrétienne et psychanalytique. En d'autres mots, la nature humaine est définie comme un conflit constant entre

l'aspiration au plaisir et le sentiment de la pureté, oscillation qu'active d'ailleurs la culpabilité. Ce mécanisme dialectique trouve chez Jouve à s'incarner dans la Passion. Celle-ci est donc dotée d'un caractère répétitif dans le roman¹⁰.

Or le deuxième épisode se montre aussi sous l'apparence conflictuelle. Il s'agit de l'adultère consommé entre Paulina et Michele Cantarini. Si cette scène s'impose comme une évidence du point de vue événementiel, elle l'est beaucoup moins sur le plan symbolique. L'équivoque tient à l'intention de l'écrivain qui associe l'événement à un désir incestueux partagé entre l'héroïne et son père. Elle donne aussi lieu à une interprétation psychanalytique. Se pose alors une question : l'adultère correspondrait-il à une consommation symbolique de l'inceste ? La réponse paraît positive au premier abord puisque le texte souligne la ressemblance physique qui s'instaure entre le père et l'amant. Le désir incestueux ressenti par le père est explicite : « Mais de sa fille il était probablement épris comme un jeune homme. [...] Il imaginait en songe qu'il recommençait la vie et c'était avec sa fille. Elle pour lui et lui pour elle exclusivement »(p.45).

Cependant, on ne saurait négliger un autre élément qui risque de compromettre cette interprétation : il s'agit de la place assignée au père dans l'adultère. Rappelons qu'il a fallu que les amants enfrennent la loi imposée par le père Pandolfini pour s'unir. C'est dire que l'adultère a coûté à Paulina une trahison de son propre père, trahison qu'elle ne pourra jamais effacer, puisque le père meurt dans l'ignorance totale de cet acte. Ce qui provoque chez elle une culpabilité mordante : elle a pris conscience d'avoir sacrifié le père au profit de son appétit concupiscent. Ce père, mort hantera l'héroïne comme l'« Ombre », signe irréfutable de la « Faute ». L'adultère signifierait donc ici le parricide. Finalement, l'adultère jouvien offre un double visage : la mise à jour du désir incestueux, et le dépassement de ce même désir par le parricide. Le meurtre coïncide alors avec l'acte de sacrifice, preuve de la préférence accordée à l'amour charnel.

Il s'avérerait pertinent de citer ici une autre scène dont on soupçonne l'intertextualité avec la scène jouvienne. Celle-là se trouve dans *Don Giovanni* de Mozart, dont le livret doit à Da Ponte¹¹. La comparaison n'est ni fortuite ni osée mais tout à fait éclairante, d'autant plus que l'écrivain entreprend une critique de cet opéra qu'il juge capital¹². L'avantage du rapprochement se trouve

10) La Passion est répétée d'abord à travers l'acte de l'imitation du Christ que pratique Paulina à l'excès dans la « Visitation » où elle fait un bref séjour sous le nom de Sœur Blondine. On peut dire à juste titre que les événements que traverse l'héroïne pourraient tous se traduire par la scène symbolique de la Passion.

11) Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Giovanni*, *Dramma giocoso en deux actes*, livret de Lorenzo Da Ponte, K.527, 1787.

12) Pierre Jean Jouve, *Le Don Juan de Mozart* (abrégé DJ.), Christian Bourgois Editeur, coll. « Choix-Essais », 1993. Le livre a été rédigé entre 1937-1941, et publié pour la première fois en 1942. Cf. « La Notice biographique », in *Œuvre II*, p.2202. Il nous est permis de ne pas tenir compte de l'écart chronologique qui sépare notre texte de cette critique, puisque la figure de Don Juan est constante dans l'œuvre jouvienne.

dans le fait que Jouve, critique, tente de relier le drame chrétien à la pensée psychanalytique. Or, l'influence du mythe dans le roman est palpable. Michele, noble athée et franc-maçon (comme l'était Mozart), se réclame de Don Juan pour conquérir Paulina : « Je me suis trouvé tout à coup un Don Juan qui force de nuit la porte d'une jeune fille. [...] Tout me sera pardonné pour la qualité de ce bonheur »(p.86). Les phrases semblent faire écho direct au début du Premier Acte où le séducteur fait une intrusion dans la chambre de Donna Anna. La correspondance s'avère révélatrice lorsque le critique détermine la scène mozartienne comme l'adultère consenti. Pour étayer son interprétation, Jouve remarque le rapport ambigu entre le Commandeur et sa fille Donna Anna, qui est « profondément et lointainement liée au père »(*DJ.*, p.53). Voici son commentaire.

Lorsqu'elle vient de s'échapper des baisers du séducteur, elle ne peut supporter la vue du père, et nous pouvons interpréter son étrange départ, juste avant le duel, comme une fuite ; elle laisse le père en danger [...] Cette femme, inconsciemment liée au père, a reporté sur l'homme le désir d'être séduite, d'être forcée, en même temps qu'elle éprouve pour le séducteur, un rival indigne du père, un amour-haine dont elle ne pourra jamais se guérir. Elle appelle le viol, et le viol faisant mourir celui qu'elle aime, elle en meurt. (*DJ.*, p.54)

Comme Paulina, Donna Anna est responsable de la mort de son père. Toutes les deux sont aussi du côté du séducteur, du pécheur. Voilà pourquoi l'omission sacrilège de la culpabilité chez Don Juan lors de la damnation est récompensée par la souffrance de Donna Anna, explique aussi le critique (*Ibid.*). La mort du Commandeur participe ainsi de la figure christique, plus précisément, de celle du sacrifice pour le désir démesuré de la passion. De même, notre texte attribue au père sacrifié de Paulina un élément christique : « un crucifix d'ivoire » placé « au bout du lit devant le vieil homme » en est le signe (p.51).



Quelle conclusion pourrait-on tirer de notre analyse ? Sous la lumière jouvienne, la Passion apparaît comme l'image archétypale de la nature humaine déchirée entre deux vérités. L'originalité de Jouve réside à notre avis dans ce que cette Passion est sans cesse répétée dans un mouvement contradictoire. Paulina, aspirant profondément à s'unir à Dieu, crucifie le Fils par cette aspiration même. « [J]e sais toute l'abomination de ma faute qui crucifie une nouvelle fois

le Sauveur, il m'est impossible d'en sortir sans Votre aide et Votre intercession auprès de Notre-Seigneur Jésus-Christ. Amen », prie ainsi notre héroïne (p.75). Le christianisme est né d'un événement sanglant et valorise la Passion comme noyau de sa pensée. La psychanalyse fait de cet événement l'état permanent de la nature humaine. Précédé du meurtre, l'être humain tend inévitablement à d'autres meurtres. Et, lorsque Paulina, comme Don Juan, fait face au péché, au moment du meurtre ultime de son amant, elle touchera « le point le plus aigu dans notre ordre chrétien de connaissance, le point le plus révélateur de notre psychologie abyssale », c'est-à-dire l'état originel de l'existence humaine, tel que l'écrivain a voulu l'inscrire, semble-t-il, dans *Paulina 1880*¹³⁾.

(大阪大学博士課程在学中)

13) *DJ.*, p.78. « Adultère et perverse je recevais en moi le Corps et le Sang de Jésus », dit Paulina après son crime ultime (*P.*, p.158).