



HAL
open science

Le corps à la croisée des genres : érotisme et transfiguration poétique dans l'œuvre de P. J. Jouve

Marine Riguet

► **To cite this version:**

Marine Riguet. Le corps à la croisée des genres : érotisme et transfiguration poétique dans l'œuvre de P. J. Jouve. Amélie Auzoux; Camille Koskas. Érotisme et frontières dans la littérature française du XXe siècle, 422, Classiques Garnier, pp.323-336, 2019, Rencontres, 978-2-406-08575-1. 10.15122/isbn.978-2-406-08577-5.p.0323 . hal-03694350

HAL Id: hal-03694350

<https://hal.science/hal-03694350>

Submitted on 19 Jun 2022

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.

ÉROTISME ET TRANSFIGURATION POÉTIQUE DANS L'ŒUVRE DE PIERRE JEAN JOUVE

Marine Riguet¹

Malgré la marginalisation persistante que l'on réserve encore à son œuvre, difficile de passer P. J. Jouve sous silence dès lors qu'il est question d'érotisme. Chez lui, l'écriture tout entière est vouée à reproduire cette « "sueur de sang" qu'est l'élévation à des substances si profondes, ou si élevées, qui dérivent de la pauvre, de la belle puissance érotique humaine² ». Jouve, rappelons-le, a traduit les mystiques, dont le *Cantique du Soleil* de Saint François d'Assise en 1926, et *Glose* de Sainte Thérèse d'Avila douze ans plus tard ; dans un même temps, il découvre Freud, et notamment les *Trois Essais sur la théorie de la sexualité* grâce à son épouse psychanalyste, Blanche Reverchon, avec qui il établira la première traduction française. Aux confluent des deux sources spirituelle et psychanalytique, l'éros figure comme instinct universel et capital, comme acte simultané de fusion et d'éclatement, passage vers un monde illimité qui s'échappe en étant saisi, jonction entre un dedans et un dehors, un visible et un invisible, tout en s'affranchissant des clôtures. Pulsions suprêmes du monde humain, il transparaît au cœur de toute la fiction jouvienne à travers des personnages dépassés par leurs désirs, des corps féminins omniprésents et un foisonnement d'images érotiques qui se répondent dans l'ensemble de son œuvre ; mais il se fait surtout *dynamique* de la poétique jouvienne dans la mesure où il mène le langage à la poésie, tant dans les textes en prose que dans les recueils, qui participent indistinctement d'une même écriture conduite non pas par une narration linéaire, mais, selon les mots de Jacques Ancet, par « cette intensité désirante [...] laquelle suscite dans le texte ces sortes d'épiphanies, ces sortes de recommencements successifs où, à chaque fois, le sujet et le monde semblent se réinventer³ ». En somme, plutôt qu'un thème auquel l'auteur aurait consacré une part de son inspiration, l'érotisme prend ici tout son sens comme acte du langage poétique. Au-delà d'une réflexion thématique, c'est bien le lien qu'il entretient avec le langage et les genres littéraires que nous proposons, pour tenter de comprendre la façon dont sa double force transgressive et transfiguratrice devient chez Jouve génératrice de poésie.

1. Érotisme, mysticisme et psychanalyse : une réévaluation subversive

On a dit, peut-être trop dit, combien l'œuvre jouvienne opèrerait un rapprochement de l'érotisme humain et de l'Éros mystique, au travers duquel la jouissance menait à Dieu et à une spiritualisation des corps. Cette application sublimante de l'érotisme, comme producteur de « matière céleste », pourrait permettre de cataloguer bien hâtivement Jouve parmi les écrivains spiritualistes de son temps, si toute l'originalité de son œuvre ne tenait pas à un réinvestissement transgressif, voire subversif, du modèle mystique. Car autant que la femme épouse le corps aimé du *Cantique des cantiques* pour finir par devenir

¹ Observatoire de la Vie Littéraire, Sorbonne Université.

² *En Miroir*, in *Œuvre t. II*, p. 1126.

³ Jacques Ancet, entretien avec Serge Martin, revue *Nu(e)* 37, octobre 2007, p. 16, cité par Béatrice Bonhomme dans son article « Poésie et prose comme giration volumineuse », in *Pierre Jean Jouve. Voyage au bout de la psyché*, revue *L'Atelier du roman*, n°56, décembre 2008, Paris, Flammarion, p. 30.

« Belle. Spirituelle. Lys du ciel⁴ », le poète, lui, bâtit son église sur « une queue plantée en terre⁵ ». La trajectoire érotique ne se cantonne pas à une élévation mystique, elle est aussi provocation incessante de la terre vis-à-vis du ciel, du spirituel rattrapé par le prosaïsme humain. Atteindre le « haut talus du monde », c'est entrer dans le « Désert parfait matrice de l'air bleu / Où se tiennent droites ses larmes / Coagulées comme du sperme⁶ ». En ce sens, Jouve détourne le rapport érotico-mystique traditionnel en y insufflant un mouvement contraire, qui, loin de se défaire des corps qu'il transfigure, s'élève à travers eux. Ici se joue sa grande modernité : l'érotisme peut devenir mystique justement et paradoxalement *parce qu'il ne cesse d'être humain*. Une telle réévaluation trahit bien sûr l'impact capital de la psychanalyse, qui constitue pour Jouve « la principale expérience, de moyens réellement nouveaux⁷ ». De la révolution initiée par Freud, il retiendra trois faits :

1. *L'inconscient existe* à tout moment, de proportions beaucoup plus vaste que le conscient, et la personne y a accès par l'émotion ;
2. L'inconscient affectif est dominé par *l'énergie sexuelle* ou érotique ; le pôle contraire, également primitif, est *l'instinct de la mort* ;
3. Le développement de la vie sexuelle inconsciente, en tout homme, s'accompagne de culpabilité, ou en d'autres termes du sentiment d'une faute profonde⁸.

Cette innutrition freudienne est visible dans tout le traitement que Jouve réserve à l'érotisme. Les notions prédominantes de culpabilité, de pulsion et d'inconscient, autour desquelles il s'élabore, ne cessent d'inscrire l'érotisme humain dans son versant psychanalytique. Surtout, la quête sexuelle se cristallise dans la manifestation de « déviances » au sens freudien : perversion, inceste, homosexualité, onanisme, s'efforcent de maintenir les forces érotiques du côté de la transgression et de la faute, comme prolongement du péché chrétien.

À travers ce prisme, l'histoire des *Beaux Masques* est particulièrement intéressante. Manuscrit inabouti et inédit, tenu en marge de l'œuvre officielle de P. J. Jouve, il ne paraît qu'en 1987, onze ans après la disparition de l'auteur, à la fin du second volume des *Œuvres* éditées par Jean Starobinski au Mercure de France. Au premier regard, les raisons qui ont poussé Jouve à retrancher le manuscrit du reste de son œuvre semblent évidentes : non daté, inachevé et non remanié, l'ensemble présente cent quinze feuillets non paginés comme autant de fragments composites à la linéarité narrative obscure et au caractère largement pornographique. Évoquant plus souvent un cahier de notes ou un journal intime qu'une ébauche romanesque, il trouve difficilement sa place dans l'architecture globale soigneusement bâtie par Jouve. Lui-même justifie d'ailleurs le non-aboutissement de ces textes dans *En Miroir* : « L'invention s'est trouvée invinciblement ramenée vers l'expérience concrète, ce qui me semblait insatisfaisant⁹. » On imagine également sans mal les réserves morales et privées qui empêchaient à l'époque une telle publication, ce que René Micha ne manque pas de rappeler, lorsqu'il confie le manuscrit pour l'édition de 1987, dans sa note de présentation comme une sorte d'avertissement au lecteur :

⁴ *Le Monde désert*, in *Œuvre t. II, op. cit.*

⁵ *Matière céleste*, in *Œuvre t. I, p. 316.*

⁶ *Sueur de sang*, in *Œuvre t. I, op. cit.*, p. 254.

⁷ *En Miroir, op.cit.*, p.1075.

⁸ *Commentaire à Vagadu*, p. 1287.

⁹ *En Miroir, op.cit.*, p.

Si Catherine Jouve, petite-fille de l'écrivain, Jean Starobinski et moi-même nous sommes trouvés d'accord pour publier ce texte admirable dont l'éclat érotique risquait toutefois de blesser certains regards, c'est que nous avons voulu mettre en évidence la singulière invention de Jouve [...]

Ce qui étonne en revanche, c'est le soin pris par Jouve pour conserver ce texte en choisissant de le confier à René Micha en 1940, comme s'il avait ainsi cherché à le sauver de la destruction à laquelle il réservait fréquemment ses brouillons et manuscrits antérieurs. Par cette volonté marquée de préserver *Les Beaux Masques*, il assure en quelque sorte la survie d'un « dossier en vue d'une œuvre », qualifié par Jean Starobinski de « reliquat »¹⁰.

C'est à ce titre que nous souhaitons nous y intéresser, justement pour son statut archéologique, pour sa façon de laisser spontanément surgir le sexuel au cœur du vécu, avant toute vraie transformation poétique, mais investi déjà par les mythes et les symboles joviens. Si l'écriture du manuscrit est difficile à dater avec précision, on peut néanmoins l'estimer, eu égard aux éléments autobiographiques qu'elle retranscrit, entre 1935 et 1940¹¹, soit à une période charnière de la production jouvienne, entre l'achèvement de son cycle romanesque avec *La Scène capitale* de 1935 et l'entrée dans le cycle poétique d'Hélène. Or *Les Beaux Masques* semblent préparer au mythe poétique par l'annonce de cet éros pulsionnel, dévorant, morbide et tout-puissant, tel qu'il est révélé par la psychanalyse, et mis à jour dans ses fulgurants surgissements. L'érotisme, ici, naît par la mécanique sexuelle, par les corps dénudés crûment comme « la bouche d'en bas béante¹² » et décrits dans la jouissance, souvent jusqu'à l'obscène. Le phallus est omniprésent chez l'homme aussi bien que chez la femme, qui « bande » elle aussi, et le désir se déploie démesurément au point de prendre peu à peu des proportions monstrueuses. Masturbation, sadisme, cannibalisme, nécrophilie, inceste, hantent les personnages au fur et à mesure que s'assument leurs désirs, de sorte qu'ils se voient précipités du côté de la pathologie psychiatrique. La maladie n'est plus biologique, c'est désormais le psychisme de l'homme qui contamine son corps. Telles sont par exemple les quelques mots qui brossent le « masque » de Zabie :

Éros énorme. Débauche.
Faim de destruction.
Crudité, grossièreté¹³.

et celui de Saturno :

Démon absolu (artiste).
D'autant plus redoutable qu'il est depuis toujours « vaincu ».
Lié à
anal sadique
phallique
complexe incestueux d'onanisme avec la sœur¹⁴.

¹⁰ *Œuvre t. II, op. cit.*, p. 1305.

¹¹ Je me réfère ici au considérable travail de restitution fait par François Lallier dans son article « Regard sur *Les Beaux Masques* », in *L'étrangère*, n°31-32, La lettre volée, 2013, p. 97-150.

¹² *Les Beaux Masques*, in *Œuvre t. II, op. cit.*, p.

¹³ *Ibid.*, p. 1637.

¹⁴ *Ibid.*, p. 1643.

Avec la quête sexuelle, c'est notamment l'hystérie qui surgit : « (Psychose hystérie de possession)¹⁵ », ou encore « Je : gouffre de l'inceste dans l'hystérie¹⁶ ». Les personnages cèdent sous le poids de leur conscience désirante que l'acte sexuel, en passant par le corps, finit de concrétiser :

Sa terrible jouissance démoniaque (la première obtenue par masturbation) avec des cris, des raptus, reprises de cris, des clameurs qui viennent on ne sait d'où, comme s'il s'agissait des vagues d'une douleur dans la maladie, proche de la crise de nerfs, avec pertes rapides de conscience. On voit son hystérie¹⁷.

Plutôt qu'un élan spirituel, la sexualité ouvre à une dimension démoniaque de l'homme, où la figure du démon préfigure comme sa part obscure et inconsciente. Mais de cette façon s'ébauche un nouvel ordre érotico-mystique, sous le haut patronage de la psychanalyse. Réinvestie par l'inconscient, la mécanique sexuelle se fait transmutation, métamorphose d'un état à un autre, d'une matière en une autre : elle est la traversée de cette « Vulve ouverte à tous les songes¹⁸ » qui assure le passage de l'énergie sexuelle à l'instinct de mort, de la puissance phallique à l'angoisse de la Faute, par lequel les personnages se perdent eux-mêmes à l'instant où ils se réalisent ; elle est le spirituel conquis dans le creux profond du corps, là où la mort s'atteint dans la jouissance et le ciel dans la souillure, où se télescopent péché et folie, et où l'on peut devenir simultanément « sale comme un ange¹⁹ ».

Ces rapides repérages suffisent à mettre en évidence les ressorts qu'active la sexualité dans la poétique jouvienne ; ils posent cependant la question de la littérarité. Car la crudité extrême des *Beaux Masques*, textes retranchés, ne se retrouve pas de façon aussi nette dans l'œuvre définitive de Jouve. L'érotisme subit un traitement poétique particulier qu'il convient d'interroger.

2. Pour une poétique du « Vrai Corps »

Des *Beaux Masques* à l'œuvre poétique, le registre érotique continue de puiser dans un lexique de l'organique et de la sexualité. Les corps nus, aimés et désirants, sont omniprésents, qu'ils soient donnés dans leur totalité, telle Paulina dévoilée par le regard du comte Michele : « des seins petits et parfaitement dressés, presque sans pointes ; la taille longue et grasse, les hanches abondantes, son duvet luisant de lumière noire²⁰ » ; où qu'ils percent comme synecdoques du désir : « Je suis un individu comme tous les individus, je bande pour une femme. Allons donc, si je regarde sa chevelure, j'ai le vertige²¹. » Sans aller jusqu'aux descriptions pornographiques des *Beaux Masques* ou aux images trop obscènes, l'allusion au sexuel n'est pour autant jamais gommée ; au contraire, elle s'intègre à l'écriture jouvienne en jouant des décalages de registre, de manière à rompre par surgissements une langue trop lissée et à faire jaillir l'érotisme dans l'écart. Jamais là où on l'attend, l'érotisme de l'œuvre prend de l'ampleur par rapport à celui des *Beaux Masques* parce qu'il survient en clair-obscur, surprenant, irrépressible et révolté. On retrouve cette double transgression jouvienne, qui détourne ensemble les schémas mystique et psychanalytique par la réalisation de l'éros : ainsi l'« Esprit de Dieu pour rouvrir

¹⁵ *Ibid.*, p. 1608.

¹⁶ *Ibid.*, p. 1614.

¹⁷ *Ibid.*, p. 1685.

¹⁸ *Ibid.*, p. 1650.

¹⁹ *Ibid.*, p. 1696.

²⁰ *Paulina 1880*, in *Œuvre t. II, op. cit.*, p.61.

²¹ *Le Monde désert, op. cit.*, p. 318.

les hommes » de *Sueur de sang* tient aux « cent sources féminines coulant par ici » et à la « fente de la peau »²², tandis que « la pyramide des nuées » est convoquée avec l' « ancien désir de femme » de « boire l'homme à l'état liquide »²³ ; dans *Matière céleste*, le poète a « des larmes / Plein [s]on sexe d'homme vers le ciel »²⁴ et la femme se fait « la communiant des poils noirs »²⁵. On voit, par le biais de ces alliages transgressifs, que Jouve fait naître l'érotisme par l'entrechoquement de deux forces *a priori* contraires. Sans être évacué, le corps humain est posé en rivalité permanente avec le spirituel.

Jouve institue de fait un « dialogisme », au sens Bakhtinien²⁶, entre les images organiques et mystiques, ou plus largement entre langages prosaïque et symbolique. Avec bien sûr de tout autres ressorts que pour le carnavalesque que Bakhtine décrypte dans l'œuvre de Rabelais, on peut néanmoins reconnaître une même subversion du rapport entre *haut* et *bas* : c'est ainsi que, chez Jouve, l'érection virile ouvre au ciel, ou que l'extase mystique devient véritable orgasme charnel. La révolution psychanalytique impose un renversement des valeurs qui abolit l'ordre traditionnel établi, à savoir l'évacuation du corporel dans le spirituel, pour instaurer un nouveau rapport dialectique entre les deux pôles. L'érotisme jouvien, c'est finalement le spirituel rendu à l'homme par son rattachement ineffable à l'organique. Comme la vie dans le carnavalesque théorisé par Bakhtine, l'érotisme généré par ce clivage sort « de son ornière habituelle, légalisée et consacrée »²⁷ ; mis en tension, il déborde la dimension purement sexuelle, le langage prosaïque, pour se répandre hors des corps, dans le symbole poétique. Les symboles abondent en effet dans l'ensemble de l'œuvre jouvienne de manière à faire circuler l'érotisme au cœur d'un réseau d'images poétiques. Ainsi la « Chevelure », repris de l'imaginaire baudelairien, la « fourrure », la « toison », la « bouche sombre », se font écho de façon obsessionnelle pour incarner le désir de la femme aimée : le personnage romanesque d'Hélène de Sannis, figuré sous le regard de son amant par la « Chevelure magique »²⁸, amorce dès *La Scène capitale* la métamorphose qui la convertira en ce grand personnage érotico-symbolique de la poésie jouvienne. De même le symbole du Cerf, à la fois christique et hautement viril, hante les différents ouvrages comme un « complexe de symboles : sexe, mort, aussi sacrifice et délivrance »²⁹. Alors que le corps humain ne suffit plus à le contenir, l'érotisme vient s'accomplir par le biais du symbole. En ce sens, il n'y a pas *désincarnation* ni disparition du charnel, mais à l'inverse *spiritualisation* par une mise en chair poétique. Jouve consigne ce pouvoir du langage dans *En Miroir* :

Les symboles ont une vie violente. Ils sollicitent le poème d'eux-mêmes, le poème les entoure « en étroitesse » comme le dit Gongora. Bien des pièces ne sont que des chaînes de symboles, qui doivent vous entrer dans le corps en passant par vos mémoires³⁰.

Le langage poétique se fait chair, il est ce « Vrai Corps » annoncé par le dernier poème de *Noces*, où finit de s'incarner la pulsion érotique : « Salut vrai corps de dieu »³¹. Par lui, l'érotisme s'ancre et s'étend, « la figure érotique devint mythe féminin, le corps étant envisagé comme nature, élément, pays

²² *Sueur de sang*, *op. cit.*, p. 270.

²³ *Ibid.*, p. 266.

²⁴ *Matière céleste*, *op. cit.*, p. 291.

²⁵ *Ibid.*, p. 324.

²⁶ Voir Mikhaël Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, « Tel », 1982.

²⁷ *Ibid.*, p. 97.

²⁸ *La Scène capitale*

²⁹ *En Miroir*, *op. cit.*, p. 1144.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Noces*, in *Œuvre t. I*, *op. cit.*, p.

vivant, expression solide d'une rêverie de puissance et de culpabilité universelles³². » En somme, langages prosaïque et symbolique s'agencent et se répondent autour de la trajectoire de l'éros s'accomplissant. La libération de ce nouveau rapport permet, selon l'expression bakhtinienne, de « surmont[er] les frontières entre deux corps et entre le corps et le monde³³ ». C'est ici que prend sens le renversement transgressif : de l'organique au poétique, l'homme jouvien dépasse les limites de son corps sexué pour intégrer par la force érotique le grand corps du monde. Le corps féminin tient la place d'un seuil, et sa traversée conduit à l'entrée dans le paysage, à l'intégration spirituelle de l'homme au sein des forces universelles qui l'entourent.

Dès lors, l'érotisme ne se cantonne plus à la sexualité ; il dépasse largement, chez Jouve, la définition littérale pour embrasser une dimension plus totale et essentielle.

Érotique veut dire : qui a trait à la conjonction amoureuse pour l'unité – et non pas (petit sens) qui traduit une obsession de l'activité sexuelle. Le sexuel est au centre de l'érotique [...] ; le sexuel n'enferme pas l'érotique³⁴.

« Centre même de l'âme³⁵ », il est cette force universelle à travers laquelle l'homme cherche sa place dans le monde. Il ne peut donc être expérience du plaisir ; s'il y a jouissance, c'est uniquement comme mise à l'épreuve :

L'inspiration d'une poésie fixée sur les forces érotiques ne sera jamais une inspiration du plaisir. Mais c'est une inspiration de l'ardeur. Elle doit nécessairement correspondre à une épreuve³⁶.

Par l'acte érotique, associé chez Jouve à une « scène capitale », il y a finalement moins exultation qu'exécution : désir et mort finissent de se rejoindre pour assurer ce passage d'un corps à un autre. En suivant cette dialectique de spiritualisation en même temps que de réincarnation, la poétique jouvienne opère nécessairement une transfiguration poétique. Le langage prosaïque, qui traduit l'organique, le sexuel, est insuffisant pour assumer seul l'érotisme qu'il génère ; cette « inspiration de l'ardeur » que poursuit Jouve ne peut pleinement s'accomplir ailleurs que dans le langage poétique. C'est que, contrairement à un texte comme *Les Beaux Masques* qui se donne immédiatement, l'écriture poétique telle qu'on la retrouve dans l'œuvre finale de Jouve ne se contente pas de mettre en scène l'érotisme, mais cherche à le recréer au cœur du langage comme pulsion vive.

3. La poésie, genre érotique ?

Guidé par cette haute conception de l'érotique, Jouve en vient à casser les cadres génériques préétablis par la tradition littéraire. Le genre érotique, loin d'être relégué à un genre mineur, se fait le haut lieu du langage poétique. Cette hybridation, en tant qu'elle abolit les frontières conventionnelles, rejoint la question des genres littéraires, alors au cœur d'une vive polémique dirigée principalement par

³² *En Miroir, op. cit.*, p. 1130.

³³ *L'œuvre de François Rabelais, op. cit.*, p. 315.

³⁴ *En Miroir, op. cit.*, p. 1126.

³⁵ *Ibid.*, p. 1127.

³⁶ *Ibid.*, p. 1127-1128.

la *N.R.F.*, et qui se pose d'autant plus impérieusement dans l'œuvre jouvienne que celle-ci combine romans, textes en prose et recueils poétiques. Comme le souligne Béatrice Bonhomme, on a souvent eu le tort de résumer cette production par une trajectoire allant de la prose à la poésie³⁷. Or ce serait négliger combien les deux univers romanesque et poétique surgissent simultanément et orchestrent ensemble une même écriture. À partir de sa conversion religieuse que le poète acte comme *Vita Nuova* en 1924, le roman *Paulina 1880* vient se superposer aux premières ébauches poétiques du *Paradis Perdu* ; *Le Monde désert* en 1927, puis les deux volumes d'*Aventure de Catherine Crachat*, publiés respectivement en 1928 et 1931, répondent en prose aux recueils *Les Noces* et *Sueur de Sang* ; quant aux derniers volumes de nouvelles, *Histoires sanglantes* et *La Scène capitale*, ils ouvrent sur le mythe d'Hélène qui lancera le nouveau cycle poétique à partir de *Matière céleste* en 1937. Le genre romanesque chez Jouve n'exclut nullement la poésie, mais il s'élabore au contraire autour d'elle, afin de renouveler l'acte d'écriture et d'élever un édifice unique : « Ma passion n'entraîne en jeu que devant une idée, un dessein qui fût à la fois autre, et le même. [...] j'ai proposé le même ensemble de visions sous un éclairage toujours modifié³⁸. » Sans être niés dans ce qui les caractérisent, les genres interagissent chez Jouve afin de produire une seule et même forme littéraire, une seule œuvre « cathédrale »³⁹ unifiée et totale, destinée à transformer les forces inconscientes selon une entreprise rigoureuse d'édification. Le défi du poète n'est pas ailleurs : construire à partir d'une matière informe, couler dans la chape littéraire les effusions de l'âme et les forces psychiques, résoudre le désaccord premier entre l'inconscient et la forme, ainsi que Jouve le problématise clairement dans son journal :

Qu'est-ce que 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 ?⁴⁰

La dynamique érotique trouve alors ici sa pleine réalisation. En allant des personnages aux symboles, en maintenant en tension le charnel et le spirituel par transfiguration poétique, en intronisant un schéma giratoire partant de la vie jusqu'à la résurrection après la mort, elle devient la force unificatrice qui donne sens et forme à l'ensemble de l'œuvre. Le mouvement de spiritualisation qu'elle institue par sa verticalité renversée, élevant par le bas, produit cette construction en spirale propre à l'œuvre jouvienne – « Mouvement cyclique, mouvement d'éternel retour, mais de cet éternel retour positif et sélectif que désirait Nietzsche, qui va vers un point acméique de délivrance⁴¹. » Celui-ci érige l'œuvre en reproduisant incessamment l'exultation poétique du symbole sur la narration. C'est ainsi qu'Hélène de Sannis, conquise dans *La Scène capitale*, peut mourir pour se réincarner sous la forme du mythe poétique dans *Matière céleste*. La mise en acte de l'érotisme, c'est le sacre poétique : elle seule lui fournit ce souffle propre à l'incarnation exultée du langage.

[...] le poème est la création
Quand d'un acte de viol amoureux son extase

³⁷ Béatrice Bonhomme, « Poésie et prose comme giration volumineuse », *op. cit.*, p. 30.

³⁸ *En Miroir*, *op. cit.*, p.1079.

³⁹ « Il faut avoir le courage de penser que l'on a construit, sa vie durant, une cathédrale. », *Ibid.*, p. 1080.

⁴⁰ *Ibid.*, p.1123.

⁴¹ Béatrice Bonhomme, *Pierre Jean Jouve : la quête intérieure*, Lonrai, éd. Aden, « Le cercle des poètes disparus », 2008, p. 199-203.

Traversant les cloisons entre genres, l'érotisme tient finalement le rôle de cette matière inconsciente « grande génératrice de forme » et se hisse en vecteur d'une poésie renouvelée. Il réalise de cette façon la vocation unificatrice que lui décernait Jouve, en produisant un mouvement ascensionnel entre les trois plans que sont la chair, l'esprit, l'inconscient, et en tendant vers l'unité totale. Cette unité, non pas comprise comme un cadre fixe et englobant, mais au contraire comme dynamique interne, permet à Jouve de réaliser son ambition d'être l'auteur « d'un seul livre⁴³ », aux confins d'une conciliation, si ce n'est un dépassement, des différents genres littéraires. Cette quête poétique n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle de Mallarmé, pour qui « il ne saurait y avoir qu'un seul livre⁴⁴ », livre tout à la fois idéal et impossible à atteindre de par l'infini qu'il implique. Reprenant à son compte cette « poésie pure » de l'essentiel, Jouve la réintroduit comme impératif poétique autour de la force érotique, non plus mise en scène, mais véritablement mise en acte. « La poésie, définit-il, c'est la vie même du grand Éros morte et par là survivante⁴⁵ ». Autrement dit, la poésie se réclame chez Jouve genre érotique par excellence, comme possibilité d'un langage qui exulte dans l'expérience de sa propre limite, qui se réalise en se dérochant, et qui renaît encore, au bord d'un espace qui n'est plus propre à le contenir. C'est en cela, sans doute, que l'œuvre de Jouve exauce sa grande modernité, en s'attachant à réinscrire l'érotisme moderne posé, depuis la psychanalyse, comme expérience de la limite, dans un langage poétique qui parvient à franchir sa propre impossibilité. Dans son hommage à Georges Bataille, Michel Foucault le rappelle en ces termes :

Ce qui caractérise la sexualité moderne, ce n'est pas d'avoir trouvé, de Sade à Freud, le langage de sa raison ou de sa nature, mais d'avoir été, et par la violence de leurs discours, « dénaturalisée » - jetée dans un espace vide où elle ne rencontre que la forme mince de la limite, et où elle n'a d'au-delà et de prolongement que dans la frénésie qui la rompt. Nous n'avons pas libéré la sexualité, mais nous l'avons, exactement, portée à la limite : limite de notre conscience, puisqu'elle dicte finalement la seule lecture possible, pour notre conscience, de notre inconscience ; limite de la loi, puisqu'elle apparaît comme le seul contenu absolument universel de l'interdit ; limite de notre langage : elle dessine la ligne d'écume de ce qu'il peut tout juste atteindre sur le sable du silence⁴⁶.

La transgression par l'érotique finit ainsi d'opérer chez Jouve la haute métamorphose poétique

[s'ouvrant] sur un monde scintillant et toujours affirmé, un monde sans ombre, sans crépuscule, sans ce glissement du non qui mord les fruits et enfonce en leur cœur la contradiction d'eux-mêmes. Elle est l'envers solaire de la dénégation satanique ; elle a partie liée avec le divin, ou plutôt elle ouvre, à partir de cette limite qu'indique le sacré, l'espace où se joue le divin⁴⁷.

⁴² *Hymnes, Œuvre t. I, op. cit.*, p.648.

⁴³ *En Miroir, op.cit.*, p.1079.

⁴⁴ Christian Godin, *La totalité t. IV. La totalité réalisée, les Arts et la littérature*, Seyssel, Champs Vallon, 1997, p.150.

⁴⁵ *Sueur de Sang, op.cit.*, p.196.

⁴⁶ Michel Foucault, « Préface à la transgression », *Critique*, n°195-196 : *Hommage à G. Bataille*, août-septembre 1963, in *Dits et écrits. I. 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 261.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 267.