

H-France Review Vol. 17 (March 2017), No. 55

Laure Himy-Piéri, *Pierre Jean Jouve. La modernité et ses possibles*, Paris : Classiques Garnier, 2014. 373 pp. Notes, bibliographie et index. 45.00€ (pb). ISBN 978-2-8124-3122-7.

Review by Machteld Castelein, KU Leuven.

Dans *Pierre Jean Jouve. La modernité et ses possibles*, Laure Himy-Piéri fournit une étude qui se propose de « naviguer » entre des « moments monographiques » (p. 17) et une réflexion plus générale : le poète français Pierre Jean Jouve (Arras 1887-Paris 1976)[1] servira d'exemple pour illustrer le fait que la « modernité » présente d'autres « possibles » que les avant-gardes tapageuses auxquelles l'histoire littéraire a tendance à la réduire. La « modernité » n'est pas explicitement définie, mais désigne ici les tendances novatrices qui ont changé la conception du « poétique »[2] et de son rôle dans la première moitié du vingtième siècle et dont, postmodernes ou non, nous sommes aujourd'hui « les héritiers et les témoins » (p. 333).[3]

Le choix de faire de Jouve le point de départ d'une réflexion plus générale détermine une approche dans laquelle Laure Himy-Piéri entre moins en dialogue avec les spécialistes de l'œuvre qu'avec des textes qui, témoignant de sa grande érudition, relèvent de domaines très divers (stylistique, linguistique, théorie de la littérature, traductologie, histoire littéraire, artistique et générale, philosophie, anthropologie, monographies sur des écrivains, des peintres ou des musiciens, par contre, ni psychanalyse ni religion). Cela se reflète dans une bibliographie un peu déséquilibrée, où les ouvrages du dernier type occupent plus de dix-sept pages, alors que les études consacrées à Jouve n'en comptent que deux (il faut en effet déduire du compte plusieurs ouvrages qui sont mentionnés deux, voire trois fois, parce qu'ils relèvent de plusieurs auteurs ou éditeurs). Dans la bibliographie jouvienne, il y a lieu de s'étonner de l'absence du numéro huit de la série « Pierre Jean Jouve » de *La Revue des Lettres modernes*, qui était pourtant consacré précisément à la « Modernité de Pierre Jean Jouve ».[4]

Les assises théoriques de l'approche sont expliquées dans l'introduction : la littérature est la figuration (historiquement située) d'un état du monde ; être auteur, c'est être discours et être immergé, dès lors, dans le champ interdiscursif de son époque ; tout discours emprunte aux formes discursives disponibles et met en scène leur conflit. Pierre Jean Jouve se prête particulièrement à l'illustration de ce conflit de formes concurrentielles, parce que, par sa longévité, il a traversé l'ensemble des grands bouleversements du vingtième siècle, et parce que les réponses qu'il a apportées aux questions que ceux-ci ont suscitées, montrent un « possible » différent de celui manifesté par Gide, Proust, Breton ou Sartre, à qui il sera notamment comparé.

La modernité est généralement associée à la rupture avec le passé. Or Pierre Jean Jouve est souvent proclamé « poète de la rupture ».[5] Le terme renvoie en première instance à la profonde cassure qui traverse sa vie et son œuvre, depuis qu'en 1928, à la suite de sa rencontre avec Blanche Reverchon, médecin psychanalyste qu'il épousera en secondes noces, il a déclaré commencer une « vita nuova »,[6] en abandonnant ses proches et en reniant tout ce qu'il avait publié avant 1925. Depuis lors, la tendance à la rupture s'est prolongée dans des brouilles répétées, et dans une position d'exil, due au refus (parfois

hautain) de se laisser embrigader par les mouvements contemporains. Par contre, avant de constituer, selon le mot de Jean-Paul Louis-Lambert, « un mouvement à lui tout seul », [7] Jouve a adhéré dans sa « première vie » successivement au symbolisme (1907-1909), au néo-classicisme (1910), à l'unanimité (1911-1912), à l'art social (1913) et au pacifisme (1914-1920). [8]

Si modernité il y a chez Pierre Jean Jouve, elle est donc de prime abord paradoxale, car sa tendance à la rupture le conduit précisément à rompre avec une certaine modernité. Un élément fondamental mis en lumière par Laure Himy-Piéri est que Jouve ne partage pas le refus de principe que les modernistes opposent à la tradition. Jouve rejette l'illusion de faire table rase, et cherche plutôt à « re-sémantiser » certaines formes héritées, sans craindre celles qui (telles l'éloquence révolutionnaire ou l'oraison) paraissent surannées (p. 145). Laure Himy-Piéri montre que cette attitude est intimement liée à une conception du sujet qui trouve son origine dans la lecture des mystiques et surtout dans la psychanalyse, dont Jouve a une connaissance approfondie grâce à Blanche Reverchon : elles lui font abandonner l'idée d'un sujet qui serait intériorité et monade autonome au profit d'un sujet « décentré » (p. 286), constitué par le discours dans lequel il s'inscrit et dont il se fait le lieu d'inscription et la caisse de résonance. [9] Dans le lien maintenu avec la tradition, Jouve apparaît comme un moderne « déniaisé » (p. 27), qui rejette l'illusion des modernes de (re)créer *ex nihilo*, voire dénoncerait leur obsession de « faire du nouveau » comme une fixation compulsive. A ce titre, il serait bien un de ces « antimodernes » dont parle Antoine Compagnon, et que celui-ci considère comme une troisième voie entre traditionalisme et modernisme (pp. 26-27). [10]

Un autre aspect de l'anti-modernité de Jouve, est son refus de « l'art pour l'art » et son désir de trouver dans la poésie le lieu d'un engagement passionné. L'idée de « l'art pour l'art », écrit Simone Manon, est née lorsque la modernité a installé sa « tradition de la rupture » (Octavio Paz), en se soustrayant à toute tradition lui prescrivant son rôle ou ses modèles. Elle s'est associée à un certain « vertige de l'auto-affirmation », qui ne s'est pas avéré sans risque : « Quand la seule nécessité intérieure fait loi, c'est la vie avec son exubérance, sa puissance sacrée mais aussi sa redoutable vanité qui s'affirme... Avec la modernité l'art oscille de la tentation de sa sacralisation à celle de sa propre abolition. » [11] On comprend dès lors que la question de l'engagement en poésie se trouve intimement liée à celle de la modernité. Et on comprend également la religion ait été le nouveau point de repère du poète pour dépasser l'alternative « art sacré ou néant ». À la rupture de 1928 précède en effet la « conversion » de 1924 qui, au sens étymologique du terme, tourne le poète vers « des valeurs spirituelles de poésie, valeurs dont je reconnaissais l'essence chrétienne ». [12] La « perspective religieuse » lui offre la « seule réponse » possible « au néant du temps » [13] et l'écarte des mouvements contemporains : « Gide, Valéry, Joyce... Je ressentais..., contre toutes ces faussetés, le besoin d'un contenu religieux de la Poésie ». [14] La perspective religieuse qui sous-tend l'engagement jouvien, est un élément qui excède l'approche formelle de Laure Himy-Piéri, malgré l'intérêt évident qu'elle porte au discours mystique. Il convient cependant de rappeler que, si le texte jouvien emprunte à ce dernier, c'est qu'il le voit comme un discours frère, illustrant le même rapport de filiation à l'égard du texte biblique/chrétien qui les fonde tous deux.

Résumer ce livre est difficile. Sa lecture elle-même est ardue, et pour les mêmes raisons : la difficulté ne réside pas tant dans la technicité des analyses, comme l'avance Jean-Paul Louis-Lambert (encore que tout le monde ne connaît pas les termes de « tiroirs verbaux » ou « pronoms de rang un ou deux »), [15] que dans la densité et la richesse de l'exposé, qui amoncelle constats et interprétations, dans un foisonnement dont il n'est pas facile de dégager une structure claire. Le projet déclaré d'élever les « moments monographiques » à un niveau de réflexion plus générale, conduit en outre à des abstractions qui peuvent faire perdre pied (il y a un certain abus de l'adjectif nominalisé : « le poétique », « le littéraire », « le narratif », « le romanesque ») et à un dialogue exigeant avec des interprétants qui n'ont pas toujours la même pertinence. [16]

On aurait apprécié aussi, pour faciliter la lecture et ouvrir cette étude à un public plus large que les seuls spécialistes de Jouve, que l'auteure ajoute en annexe un tableau chronologique des dates de parution des

ouvrages qui jalonnent la période étudiée, et éventuellement aussi des principaux événements de la biographie (que les non-Jouviens doivent plutôt retrouver dans les notes en bas de page). Mais il est vrai que ce genre de repères peut être trouvé dans la « notice bio-bibliographique » sur laquelle Jean Starobinski termine le deuxième tome de son édition de référence *Œuvre I-II*, ou encore dans la « chronologie » fournie par Béatrice Bonhomme dans les pages finales de sa biographie *Pierre Jean Jouve. La Quête intérieure*. [17]

L'exposé de Laure Himy-Piéri suit l'ordre chronologique des textes et se décompose en trois parties qui étudient successivement les débuts de l'auteur sous le signe du symbolisme, sa production autour de la Première Guerre mondiale et durant l'entre-deux-guerres, et les écrits qui paraissent autour de la Seconde Guerre mondiale. Pour chacune des trois périodes, l'auteur sélectionne une série de textes représentatifs, qu'elle soumet à une analyse stylistique approfondie, souvent brillante. Le but est de montrer leur caractère autonymique, et d'explicitier la réflexion sur le poétique dont ils témoignent (le « comment » de l'écriture, son rôle et ses enjeux).

Tout au long des analyses stylistiques, deux éléments se dégagent avec une remarquable constance : une temporalité spécifique, qui déjoue la linéarité et l'enchaînement causal du récit (expression de l'accomplissement mécanique d'un programme préétabli), et dans laquelle les événements objectifs sont interprétés comme la projection d'une structure ou d'une scène plus profonde ; et une mise en question de l'instance auctoriale, qui se traduit par des points de vue multiples et par une énonciation plurivoque. Dans le prolongement de cette réflexion sur l'énonciation se situe toute une série de phénomènes qui relèvent de la « déterritorialisation » (p. 22) : mise en valeur de l'intertextualité (par la pratique de la citation, de l'imitation, voire du plagiat), pratique de la traduction et ouverture du verbal à d'autres sémoses (le musical et le pictural), brouillage même des frontières génériques.

À travers les parties successives se dessine une trajectoire, qui mène d'une poésie directement entée sur l'événement, à une poésie « armée » qui s'avère d'autant plus engagée qu'elle se dégage plus résolument du factuel immédiat. Dans une perspective psychanalytique, l'éparpillement dans le factuel est en effet tributaire de la compulsion de répétition : la fixation au phénomène contingent livre le sujet à son poids affectif, dans l'incapacité de le dépasser.

La première partie, « Le symbolisme sous bénéfice d'inventaire », s'attaque à la plaquette *Artifiel* (1909), qui marque les débuts de Jouve sous l'égide d'un symbolisme admiré mais en même temps déjà intimement ressenti comme expirant. Excellent lecteur, le jeune poète a décomposé le symbolisme dans ses stylèmes constitutifs et les imite sur le mode du pastiche, tantôt en forçant le trait, tantôt en les présentant comme une machinerie qui tourne à vide. Le poème « L'avril » est le lieu d'un apport réellement nouveau, en ce qu'il multiplie les points de vue et « met à mort le point de mire rassembleur » (p. 105). Laure Himy-Piéri y voit une mise en question de l'instance autonome auctoriale, que la Première Guerre mondiale viendra bientôt cautionner.

Le titre interrogatif de la deuxième partie explicite le questionnement de toute une jeune génération artistique devant le bouleversement des valeurs apporté par la Grande Guerre. Les formes symbolistes sont définitivement périmées : « Et après ? comment écrire ? ». Cette partie est subdivisée en trois chapitres, qui correspondent à autant de réponses apportées par Jouve à cette question, et à autant d'étapes dans son cheminement.

Le premier moment, représenté par le recueil *Danse des morts* (1917), est celui d'une « poésie de l'événement » (p. 119), proche du témoignage, et qui recourt au style simultanésiste en vogue à l'époque.

Laure Himy-Piéri distingue ensuite un « passage par le roman » (p. 121), qui, pour le non-jouvien, brouille un la chronologie, dans la mesure où, entre 1925 et 1935, l'écriture romanesque se déploie en simultanéité avec la poétique, mais qui se justifie du fait que le roman constitue un *excursus* en « terre d'ailleurs » [18]

dont l'expérience nourrira la poésie jouvienne et influencera sa forme. L'attention se porte sur le premier roman de la *vita nuova*, *Paulina 1880* (1925), où se développe une énonciation « polyphonique » (p. 171) sans énonciateur dominant, ainsi qu'un autre rapport au temps, qui déjoue sa linéarité vectorielle et installe une sorte d'éternité dans une narration progressivement évidée de tout contenu. Une comparaison intéressante avec *Les Faux-monnayeurs* de Gide, qui a paru à la même date et qui est devenu le parangon de la modernité romanesque, permet de préciser en quoi diffèrent les réponses que les deux auteurs apportent à la crise de la représentation.

La dernière étape de cette deuxième période est la conception, sous l'influence de la psychanalyse, d'une poésie (*Sueur de Sang*) à vocation « didactique » et investie d'une « mission » (p. 138) dont les contours deviennent plus clairs grâce à une comparaison approfondie avec le projet utopique du surréalisme (André Breton). Loin de vouloir s'abandonner aux pulsions, Jouve met en garde contre leur violence mortifère ; il poursuit leur sublimation, en utilisant leur énergie à d'autres fins.

Dans sa dernière partie, intitulée « Poésie et engagement », Laure Himy-Piéri analyse la production autour de la Seconde Guerre mondiale. L'incidence de cette nouvelle guerre permet de mesurer la distance parcourue par le poète depuis la Première, dans le développement d'une conception toute personnelle de l'engagement en poésie, qui se détache de l'événement circonstanciel pour se vouer à une urgence plus « éternelle » (p. 120). Cet engagement se condense pour Laure Himy-Piéri dans le terme de « poésie armée », employée par Jouve dans une conférence de 1945 qui demeure ici sans référence et sans citation directe (p. 19, note 2 et p. 120, note 2), mais dont le texte est désormais accessible dans le numéro neuf de la série *Pierre Jean Jouve* de la *Revue des Lettres modernes* (2016). [19]

Une analyse de *Processionnal de la Force anglaise* (1944) illustre d'abord comment la prose offre une issue au désir d'un engagement en lien plus direct avec l'actualité. Jouve s'y avère dépasser la pure factualité pour—en recourant à l'éloquence révolutionnaire et à l'épopée—créer un mythe fondateur de la collectivité.

Traitement mythique de l'histoire, saisie anthropologique du sujet, valeurs de partage et d'ouverture à l'Autre, fin de « l'illusion solipsiste d'autodétermination » (p. 264), pouvoir de rassemblement et de création d'une communauté, « bitonie » (p. 88) ou polyphonie, « travail du référent » (p. 241) pour libérer de la fixation au phénomène contingent : tous ces traits annoncés par les analyses précédentes se trouvent réunis dans la « poésie armée » de *La Vierge de Paris*, à laquelle est consacré le deuxième chapitre. C'est sur l'apport du modèle mystique que se concentre l'essentiel de l'analyse.

La troisième partie se clôt sur un chapitre qui, sous le titre de « Réflexion intersémiotique », examine la pratique de Jouve en tant que traducteur, notamment de Shakespeare et de Hölderlin, et sa relation avec la musique et la peinture, conçues comme deux systèmes sémiotiques dont le fonctionnement différent peut informer le verbal et changer sa forme. Dans ses traductions de Shakespeare, Jouve évite d'« esthétiser » (p. 302), afin de restaurer l'écriture shakespearienne dans sa force créatrice. La traduction des *Poèmes de la folie de Hölderlin* (1933) constitue pour Laure Himy-Piéri, peut-être avec un rien d'exagération, « une création lourde de conséquences pour l'ensemble de la poésie contemporaine » (p. 306). Jouve y aurait appris la possibilité d'utiliser la forme visuelle du texte (en l'occurrence un texte troué de blancs) pour y inscrire un sens (ici l'obsession). Une note discrète précise que Michel Murat date cet emploi signifiant du blanc dans les années 1950 (p. 312, note 1). Jouve fait donc ici figure d'ultra-moderne.

Lorsque Jouve décrit des paysages référentiels, il les offre comme présentant des caractéristiques picturales, dans un mélange de phénoménisme et de représentation occidentale de l'imaginaire pictural chinois : on a l'impression d'atteindre un niveau infra-sémiotique, de saisie des sensations avant leur verbalisation. Pour illustrer le travail du verbal par le musical, Laure Himy-Piéri compare la version jouvienne du *Combat de Tancredi et de Clorinde* au livret de Monteverdi et montre que le texte de Jouve se présente comme étant constitué de plusieurs portées à lire simultanément.

L'apport de cette approche stylistique aux études joviennes est riche et fondamental. Outre l'angle de recherche novateur et la finesse des analyses, on ne peut qu'applaudir le choix d'étudier des textes généralement négligés par la critique, comme la production reniée ou les écrits qui font de Jouve un important poète de la Résistance.[20] N'empêche que l'on peut se demander pourquoi l'étude de Laure Himy-Piéri ne se poursuit pas au-delà de la Seconde Guerre mondiale, alors que Jouve a encore continué à écrire pendant une vingtaine d'années (jusqu'à l'édition définitive de son œuvre dans les années 1960). Pendant cette dernière période, où son art rencontre ceux de Saint-John Perse et de Victor Segalen, l'auteur se tourne vers sa « Chine intérieure » [21], dans ce que Béatrice Bonhomme appelle une « poétique du retrait et de la réticence », une « esthétique diaphane » du « détachement ». Cette Chine intérieure, affirme Bonhomme, « n'a rien d'anecdotique » et « constitue un véritable bouleversement dans l'économie poétique de l'œuvre jovienne ».[22] Il est donc étonnant que Laure Himy-Piéri ne justifie pas son choix de ne pas en parler. A-t-elle voulu limiter son étude à la période historique de la modernité ? Son propos (non explicité) était-il essentiellement de montrer l'évolution de la poésie de Jouve d'une guerre mondiale à l'autre ? Considère-t-elle que la poésie de Jouve n'ait plus évolué depuis le développement de la « poésie armée » de *La Vierge de Paris* ?

Un des mérites de cette étude est d'avoir mis à nu l'extraordinaire cohérence du projet jovien, qui atteste de la vérité de l'adage « Nihil ex nihilo ». Même dans les livres que l'auteur a jugés « manqués », [23] se manifestent déjà des tendances et des percées qui, tout en justifiant la rupture de 1928, inscrivent pourtant celle-ci dans la continuité d'une réflexion singulièrement fidèle à elle-même. En rapport avec cette unité foncière, il peut être intéressant de signaler, dans le texte autobiographique *En Miroir* (1954), une autre occurrence du terme « armée » en épithète à celui de « poésie ». Dans le passage en question, Jouve réinterprète sa « conversion » de 1924 comme une « révélation » dans laquelle son œuvre à venir lui serait apparue dans une épiphanie « apocalyptique », encore infra-verbale, qui lui aurait montré « le système d'image nécessaire ».[24] « Impérative », imposant sa volonté de paraître, cette « vision » serait « par[ue] effectivement » un an plus tard, « dans une poésie nouvelle, *armée de pied en cap*, différant complètement de l'écriture passée » : celle du recueil *Les Mystérieuses Noces* de 1925, bientôt flanqué du roman *Paulina 1880* et du poème dramatique *Le Paradis perdu*. [25] « *Armée de pied en cap* », certes, signifie ici « achevée, toute faite », l'œuvre nouvelle ayant été pour ainsi dire « trouvée » ou plutôt « reçue » dans l'oblitération de toute notion de travail. Mais dans un livre de 2006, Muriel Pic s'était déjà étonnée de l'étrange déesse combative convoquée par Jouve pour incarner la poésie inaugurale de la *vita nuova*. [26] Faisant écho en 1954 à la conférence de 1945, l'expression d'*En Miroir* ne suggère-t-elle pas que l'image de la « poésie armée » dépasse la poésie des années de guerre, et s'applique en définitive à tous les recueils qui se situent en amont et en aval de celle-ci, voire aux six volumes de roman qui les ont doublés entre 1925 et 1935 ? Cela relativise, sans l'infirmier totalement, l'évolution que Laure Himy-Piéri décèle dans l'œuvre de la *vita nuova*, et permet de parer à une certaine dévalorisation qui risque d'en résulter pour *Sueur de Sang*, ce « recueil à thèse » (p. 337) qui, par sa position intermédiaire, apparaît comme une réalisation encore imparfaite de la « poésie armée » dont *La Vierge de Paris* serait la version entièrement réussie.

Les traits stylistiques relevés par cette étude pointent systématiquement vers l'ouverture à l'Autre et vers la déconstruction de l'idée d'autodétermination. Mais pour recouvrir tout leur sens, ils devraient être rattachés à ce qui les fonde, et qui est la foi chrétienne du poète. C'est elle en effet qui imprime à l'œuvre sa bitonie fondamentale, en lui faisant exprimer à la fois « le péché et la folle espérance ».[27] Et c'est elle qui, fondant l'œuvre de Jouve comme elle fonde les écrits des mystiques, imprime aux deux discours cette tonalité d'« éloge » que Laure Himy-Piéri décèle dans *Sueur de Sang* (p. 195) (Jouve parle d'une « tendance finale de glorification » [28]). Et c'est que le credo de Jouve affirme que, dans le péché même, réinterprété comme *felix culpa*, le salut est déjà immanent, et que, pour être sauvé, il suffit de croire et de reconnaître les signes de la *parousia*—lecture à laquelle invite la fin de *Dans les Années profondes*, [29] et que Jouve effectuera effectivement dans son *Don Juan de Mozart* (1942) où, dans la scène même de la damnation de l'Imposteur, il relève comment la musique de Mozart donne à entendre le salut tout proche, que Don Juan n'a qu'à saisir. [30]

A cet égard, l'engagement auquel se voue la poésie jouvienne, ne reçoit, lui aussi, son sens ultime que dans une perspective religieuse. Si Jouve déclare dans *En Miroir* qu'il n'aurait « jamais écrit une ligne » s'il n'avait pas « cru au rôle sanctificateur de l'Art », [31] c'est que la poésie, comprise comme *poiein* et bénéficiant déjà de la grâce qu'elle contribue d'autre part à porter dans le monde (« La poésie est un véhicule intérieur de l'amour, » dit l'Avant-propos à *Sueur de sang* [32]), n'est pas seulement *felix culpa* elle-même, mais constitue surtout un véritable travail rédempteur, qui participe au sacrifice christique, et est accompli pour le salut du monde, au bénéfice de la collectivité réunie par et dans la parole rituelle, proférée au nom de tous par l'officiant qu'est le poète, pour instaurer le royaume du Père et parachever toujours plus avant l'avènement de l'Esprit.

NOTES

[1] Sauf mention contraire, toutes les citations de textes de Jouve dans cet article renvoient à l'édition de référence établie par Jean Starobinski : Pierre Jean Jouve, *Œuvre I-II* (Paris : Mercure de France, 1987). Les sigles utilisés doivent se comprendre comme suit : *Dans les Années profondes* (DAP), *En Miroir* (EM), *Sueur de Sang* (SS). La mention I ou II renvoie au tome dans lequel le texte a paru dans *Œuvre*.

[2] Ce terme ne reçoit pas non plus de définition préalable. Pour le comprendre, on se reportera utilement à l'opposition faite par Michael Kelly entre la poétique, « expression par un principe ou une constellation de principes d'une pratique de la "poésie" », propre à chaque poète, et le poétique, « reconnaissance de la Poésie dans ce que suggère tel ou tel texte de l'effort de questionnement humain qui aurait présidé à son écriture », « légitimation de l'exercice poétique en dehors même de la pratique générique et de ses postulats » cité par Aude Préta-de Beaufort, « La modernité rebelle de Pierre Jean Jouve », *Acta fabula*, 10.4 (2009), <http://www.fabula.org/revue/document4980.php>, page consultée le 19 octobre 2016.

[3] On peut trouver une discussion intéressante du terme dans Simone Manon, « Qu'est-ce que la modernité » (<http://www.philolog.fr/quest-ce-que-la-modernite/>, page consultée le 17 octobre 2016). Dans son article « Le modernisme » (2007), Anne Fauré distingue la « modernité », « terme imprécis et contesté », qui fut utilisé pour la première fois par Baudelaire et désigne « l'expérience liée aux changements qui découlent de l'industrialisation, la mécanisation, l'urbanisation et la sécularisation », du « modernisme », « mouvement littéraire et artistique souvent perçu comme une réponse à la modernité et à la modernisation », et généralement situé entre 1890 et 1930, son apogée se situant dans les années 1910-1925 pour ce qui concerne la sphère anglo-américaine, et déjà plus tôt pour le mouvement européen. Quant aux limites proposées pour la fin du modernisme, elles varient selon elle entre 1930 (naissance du néo-réalisme), 1950 (naissance du postmodernisme) et une date encore à venir (<http://cle.ens-lyon.fr/virginia-woolf/le-modernisme-29870.kjsp> consulté le 19 octobre 2016). Dans le même ordre d'idées, l'*Encyclopaedia Britannica* définit le mot « modernity » comme « the self-definition of a generation about its own technological innovation, governance and socioeconomics ». Cette modernité s'est réalisée de façon exemplaire dans la première moitié du 20^e siècle, via l'invention de la guerre moderne, qui entraîna « new formats for new thoughts », et notamment « innovative ways of writing and thinking » (<http://academic.eb.com.kuleuven.ezproxy.kuleuven.be/levels/collegiate/article/modernity/605418> consulté le 19 octobre 2016). Pour le terme de « modernism », cette encyclopédie propose deux définitions, distinguées par l'orthographe avec « petit m » ou avec « grand M ». Le modernisme avec « petit m » correspond à ce qui nous intéresse ici : il désigne un mouvement de réflexion artistique sur l'ensemble des changements sociaux et la recherche d'une forme d'art « adequate to the nature of modern experience » ; les mouvements d'avant-garde du début du 20^e siècle sont dits « modernist in attitude » (« Modernism and postmodernism defined », <http://academic.eb.com.kuleuven.ezproxy.kuleuven.be/levels/collegiate/article/Western-painting/108651#326967.toc>, consulté le 19 octobre 2016).

[4] Christiane Blot-Labarrère, éd., *Pierre Jean Jouve 8 : Modernité de Pierre Jean Jouve* (Paris : Lettres Modernes Minard, 2006).

[5] C'était là le titre du deuxième numéro de la série « Pierre Jean Jouve » dans la collection, *La Revue des Lettres modernes* (*Pierre Jean Jouve 2: Jouve, poète de la rupture*, Paris : Lettres Modernes Minard, 1985), publié sous la direction de Daniel Leuwers.

[6] Expression inscrite en exergue à son recueil *Noces* de 1928. Par ce terme, Jouve se met sous le double signe de saint Paul, qui prêche une « nouvelle vie » dans le Christ, et de Dante, dont le recueil du même nom célèbre Béatrice morte, qui sera son guide spirituel suprême dans la *Divine Comédie*. Jouve créera sa propre Béatrice dans le « mythe d'Hélène » (EM II, p. 1100) qu'il développera dans son dernier récit romanesque, *Dans les Années profondes* (1935).

[7] Jean-Paul Louis-Lambert est le webmestre du site « Pierre Jean Jouve » et l'auteur du « parcours biographique » auquel nous empruntons cette expression (http://www.pierrejeanjouve.org/Jouve-Biographie/Jouve-Un_Parcours_biographique-Panorama.html, page consultée le 17 octobre 2016). L'auteur a consacré une « note de lecture » au livre ici étudié de Laure Himy-Piéri, publiée d'abord sur le site « Poezibao » (août 2015), et reproduite sur le site « Pierre Jean Jouve » (http://www.pierrejeanjouve.org/Jouve-Ouvrages_critiques/Jouve-Bibliographie_critique-Auteurs/Auteurs-H/Jouv-Himy-Pieri/Laure_Himy-Pieri-PJJ-La_modernite_et_ses_possibles.html, page consultée le 17 octobre 2016).

[8] Dates recueillies sur la page biographique du site « Pierre Jean Jouve » (http://pierrejeanjouve.org/Jouve-Biographie/Jouve-Un_Parcours_biographique-1887-1920-Premiere_vie.html, page consultée le 16 octobre 2016). Pour les œuvres concrètes qui témoignent de ces différents embrigadements, voir http://www.pierrejeanjouve.org/Jouve-Bibliographie/Jouve-1_1909-1921_Unanimisme_Progressisme_Pacifisme-Une_Oeuvre_reniee.html, page consultée le 23 octobre 2016.

[9] En quoi Jouve se montre plus lacanien que freudien. Si Jouve connaissait fort bien les textes de Freud (il a « surveillé » notamment la traduction, faite par sa femme et Bernard Groethuysen, des *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*) et s'est montré un adepte de la deuxième théorie pulsionnelle, basée sur le conflit entre Eros et pulsion de Mort, il n'a pas été plus dogmatique en psychanalyse qu'en religion, et, « poursuiv[ant s]a recherche d'un ordre propre » (EM II, p. 1076), n'a pas hésité à concevoir un « inconscient poétique » (EM II, p. 1076), de nature transindividuelle, dont l'inspiration lui venait peut-être de l'« inconscient collectif » de Jung. Quant à ses relations avec Lacan, on sait que Blanche Reverchon a été parmi ceux qui ont quitté en 1953 la Société psychanalytique de Paris, pour fonder avec Jacques Lacan la Société française de Psychanalyse, et certains détails biographiques suggèrent un lien durable entre Lacan et le couple Jouve-Reverchon.

[10] Antoine Compagnon, *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes* (Paris : Gallimard, 2005). Laure Himy-Piéri avance aussi le terme de « rétro-moderne » (p. 86) ou celui d'avant-garde « épiméthéenne » que G. Régner oppose aux « prométhéens » (p. 38) en ce qu'elle garde un lien avec le passé. Dans son texte d'ouverture au *Pierre Jean Jouve 8* de *La Revue des Lettres modernes*, Christiane Blot-Labarrère voit l'auteur, quant à elle, comme navettant entre une « modernité rebelle, éprise de ruptures radicales » et une « modernité de la continuité qui ne veut renoncer ni à l'ancien ni au nouveau » (p. 5).

[11] Simone Manon, « Qu'est-ce que la modernité » (<http://www.philolog.fr/quest-ce-que-la-modernite/>, page consultée le 17 octobre 2016).

[12] Jouve, EM II, p. 1073.

[13] Jouve, EM II, p. 1069.

[14] Jouve, EM II, p. 1070.

[15] Jean-Paul Louis-Lambert, « Laure Himy-Piéri : *Pierre Jean Jouve--La modernité et ses possibles*. Note de lecture ».

[16] Par exemple, si le rapprochement avec le « il y a » de Lévinas est tout à fait éclairant (p. 237), l'évocation, inspirée par Dominique Combe, des trois stades de l'existence de Kierkegaard (pp. 280-282) apporte nettement moins de lumière (à quoi correspond le stade éthique ici ?), et c'est encore plus le cas pour le développement subséquent sur les trois types d'événements que tout homme rencontre dans la vie.

[17] Jean Starobinski, « Notice bio-bibliographique », in Pierre Jean Jouve, *Œuvre II* (pp. 2195-2204) ; Béatrice Bonhomme, *Pierre Jean Jouve : la Quête intérieure. Biographie* (Paris : Aden, 2008), pp. 427-451.

[18] Jouve, EM II, p. 1101.

[19] Christiane Blot-Labarrère et Muriel Pic, éd.s., *Pierre Jean Jouve 9 : Jouve baroque. Jouve et Donnadiou, documents inédits* (Paris : Lettres Modernes Minard, 2016). Jouve évoque lui-même cette conférence dans *En Miroir* : « La dernière lecture que je fis portait le titre 'poésie armée'. » EM II, p. 1116.

[20] Dans sa « note de lecture », Jean-Paul Louis-Lambert se réjouit en particulier de la centaine de pages consacrées à la production de la Deuxième Guerre mondiale (Jean-Paul Louis-Lambert, « Laure Himy-Piéri : *Pierre Jean Jouve--La modernité et ses possibles*. Note de lecture »).

[21] Jouve, « Au jour », *Diadème I*, p. 733.

[22] Béatrice Bonhomme, « Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau : une rencontre en Chine intérieure » (<http://poezibao.typepad.com/files/pierre-jean-jouve-et-henry-bauchau-une-rencontre-en-chine-int%C3%A9rieure.pdf>, page consultée le 20 octobre 2016). On lit encore dans ce même texte : « Ainsi, il y a véritablement changement de matière depuis le trou noir et la matière lourde et sanglante de *Sueur de Sang* ou des *Noces* jusqu'à cette poésie faite de cristal et de simplicité. Après l'animation véhémement d'Eros et Thanatos, après les forces avides et tourmentées, vient le temps où ces forces se décantent et s'intériorisent par dépassement de l'exubérance antérieure. » Dans cet article, les pages consacrées à Jouve sont un condensé du chapitre 7 (« Yanick, le cygne d'*Ode* ou la Chine intérieure ») de Béatrice Bonhomme, *Pierre Jean Jouve : la Quête intérieure. Biographie*, o.c. pp. 137-154.

[23] Jouve, Postface de *Noces*, *Œuvre I*, p. 1220.

[24] Jouve, EM II, p. 1073.

[25] Jouve, EM II, p. 1073, souligné par nous.

[26] Muriel Pic, *Le désir monstre. Poétique de Pierre Jean Jouve* (Paris : Editions du Félin, 2006), p. 39.

[27] Jouve, « Très peu comprendront », *Moires I*, p. 1121.

[28] Jouve, EM II, p. 1071.

[29] « La Promesse nous entoure. Ah, il y a des millions de choses que nous voyons et que nous ne voyons pas. Il y a mille signes ! et nous sommes insensibles aux signes. » Jouve, DAP II, p. 1032.

[30] « Si Don Juan entre dans le repentir, et par l'intercession de la Statue, il sera peut-être sauvé ; s'il ne se repent point, il sera sûrement perdu. Don Juan a accès aux voies de son salut pendant une seconde aux

conséquences éternelles. Cette affirmation, dans une pensée chrétienne et catholique, du paradoxe de la foi, n'est certes pas explicite dans le texte de Da Ponte ; elle l'est complètement dans la musique de Mozart. Effectivement la musique de la scène XV est telle que rien, même pas le repentir, ne saurait garantir à Don Giovanni le salut ; mais il y a la possibilité du salut qui est partout imminente. » Jouve, *Le Don Juan de Mozart* (Paris : Plon, 1968 ; réédition conforme par les Editions d'aujourd'hui, 1977, collection « Les introuvables »), pp. 173-174.

[31] Jouve, EM II, p. 1161.

[32] Jouve, SS I, p. 200.

Machteld Castelein

KU Leuven

machteld.castelein@kuleuven.be

Copyright © 2017 by the Society for French Historical Studies, all rights reserved. The Society for French Historical Studies permits the electronic distribution of individual reviews for nonprofit educational purposes, provided that full and accurate credit is given to the author, the date of publication, and the location of the review on the H-France website. The Society for French Historical Studies reserves the right to withdraw the license for redistribution/republication of individual reviews at any time and for any specific case. Neither bulk redistribution/republication in electronic form of more than five percent of the contents of H-France Review nor re-publication of any amount in print form will be permitted without permission. For any other proposed uses, contact the Editor-in-Chief of H-France. The views posted on H-France Review are not necessarily the views of the Society for French Historical Studies.

ISSN 1553-9172