

بحوث جامعية
Academic Research
Recherches Universitaires

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

Etudes réunies en 2006 éditées sous la direction de
Mohamed KHABOU et Hédia ABDELKEFI

بحوث جامعية
Academic Research
Recherches Universitaires

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

بحوث مجمعة في 2006 اشرفه على نشرها
محمد الخبو و هادية عبد الكافي

UNIVERSITE DE SFAX
Faculté des Lettres et Sciences Humaines

RECHERCHES UNIVERSITAIRES

ECRITURE PICTURALE

Etudes éditées
par

Hédia ABDELKEFI et Mohamed KHABOU

Nº 5 - 6
2006 - 2007

Recherches Universitaires

Directeur :

M. Salah KECHAOU

Rédacteur en chef :

M. Mounir TRIKI

Comité de rédaction :

Mme Hédia ABDELKEFI

M. Abdelaziz AYADI

M. Mohsen DHIEB

M. Béchir LARBI

M. Mohamed Salah MARRAEKCHI

M. Ali ZIDI

Rédaction et administration :

Faculté des Lettres et Sciences Humaines,
Route de l'aéroport Km 4,5 3000 Sfax-Tunisie

Téléphone : 00216 74 671 139

Fax 00216 74 670 540

Courriel : recherches.universitaires@yahoo.fr

Les lieux de l'image dans *Paulina 1880* de Pierre Jean Jouve

Hédia ABDELKEFI

Faculté des Lettres et Sciences Humaines

Université de Sfax-Tunisie

hedia.abdelkefi@rnu.tn

Résumé

La prégnance de l'art visuel a dans *Paulina 1880* plusieurs manifestations. Dans l'incipit, l'image de l'ange qui orne le plafond de la chambre bleue fait l'objet d'une description métaphorique qui affirme la primauté du sujet éthique sur le sujet iconographique en valorisant dans la relation à l'objet d'art l'effet de réception. Tout en reconnaissant au motif pictural une fonction narrative structurante, la lecture de cet effet mettra en évidence les réseaux sémantiques tissés par le visible et lisible dans la suite du récit, et fera découvrir la dynamique spéculaire supportée par l'image plastique.

Abstract

The impregnation of *Paulina* with visual art has many manifestations. In the incipit, the image of the angel that embellishes the ceiling of the blue room is subject to a metaphorical description which affirms the supremacy of the ethical subject over the iconographic subject by valorising the effect of reception in the relation with the object. Whilst recognising in the pictorial motif a structuring narratorial function, the reading of this effect shall highlight the semantic networks interwoven by the texture of the visible and the legible in the sequencing of the narrative. It shall also uncover the speculative dynamics supported by the plastic image.

Avec le retour du religieux, la littérature spirituelle chrétienne suscite auprès de la critique moderne un regain d'intérêt qui pose notamment la question de savoir comment «une conception chrétienne de l'homme peut [...] prendre en charge, par les moyens

de l'expression artistique ou littéraire, le sentiment d'inachèvement, de dispersion et d'éclatement des représentations du monde qui caractérise la conscience moderne »¹. Cette relation du sacré et de la modernité est très présente dans la littérature de Pierre Jean Jouve. Elle trouve sa première incarnation romanesque dans *Paulina 1880* (1925), récit qui inaugure, sous les auspices de la *vita nuova*, l'œuvre officielle du poète-romancier fasciné par "l'expression de la catastrophe par l'intérieur". Le *credo* jouvien fondé sur la recherche d'une « langue inventive » est stimulé en cela par la correspondance des arts. Celle-ci se déploie, dans le premier roman, en étroite relation avec la thématique de la faute, qui constitue la condition tragique du personnage principal, Paulina Pandolfini, tiraillé entre l'appel sensuel de la chair et celui spirituel du salut.

Sous le couvert de l'esthétique mallarméenne, Pierre Jean Jouve atteste de la promotion du visuel dans la littérature moderne par l'importance accordée au signifiant scripturaire. La sensibilité plastique dont il hérite a, dans le récit, des manifestations variées. Outre l'insertion de l'iconographie chrétienne dans l'entrelacs textuel, elle se traduit par la pratique d'une écriture spatialiste dont l'intention mimétique se lit au travers du rapprochement des espaces, celui du texte fragmenté de l'écriture intime et celui du moi désuni qui s'y épanche. Certes, en tant que littérature de flux de conscience, *Paulina 1880* privilégie l'exploration de la scène intime ; le récit n'occulte pas pour autant le référent spatial physique et géographique. C'est justement dans la description des lieux que l'on peut repérer certains des indices de l'engouement artistique qui ne cessera de nourrir chez Jouve la méditation sur l'absolu. Faut-il entendre par là que, dans la structure organique de l'œuvre, la description soit essentielle, et, dans ce cas, ne pas reconnaître à Jouve le refus moderne de la description ? ou encore dénier à l'œuvre la désignation de récit poétique ? Le parti pris de Jouve semble clair : la description ne souscrit pas aux procédés positifs, matériels ou antipoétiques ; son investissement dans la fiction ne peut donc être que modéré. Pour tout dire, son envergure la plus large se situe dans l'incipit : l'entrée condense les traits indiciaires de la prégnance de l'art dans toute l'œuvre.

1. D. Perrot-Corpet, *Georges Bernanos et Miguel de Unamuno* Paris, Honoré Champion, Bibliothèque de littérature générale et comparée, n° 53, 2005.

A y regarder de plus près, on s'aperçoit que « Chambre bleue » — c'est là le titre de la première partie — mobilise un appareil descriptif original, assimilé par l'auteur à un « inventaire ». Le procédé est certainement motivé par le statut de cet espace dans le récit : chez Jouve, c'est l'un des « temples de l'amour mortel ou de la mort amoureuse »². Lieu de l'expérience de la Faute, de l'Amour et de la Mort, le temple détient la matrice thématique du récit. L'art dont il résonne est protéiforme. Les notations minimales et les associations synesthésiques qui détiennent la valeur heuristique de la description n'hésitent pas à fragiliser les frontières entre les sons, les couleurs et les formes, comme pour emblématiser l'idéal d'un art total. Le transfert générique est particulièrement signifié par la transmutabilité en mélodie de la couleur bleue, symbole conventionnel de la Vierge :

Elle rend tout d'abord une sonorité bleu sombre qui provient de ses murs. La pierre est couverte de dessins réguliers dont le motif est un feuillage gros bleu peint sur un fond de couleur de ciel. (*P*, 13)³.

Élément structurant de la narration, le bleu est avant tout la marque distinctive d'un espace. Dans cet espace, tout est signe. Parmi les éléments susceptibles de faire valoir l'interprétation sémiotique du décor et de lui reconnaître une valeur emblématique, notre attention est attirée par l'image visuelle qui orne le plafond de la chambre :

Le plâtre est également orné. On y a représenté un énorme rideau jaune d'or. D'un côté ce rideau fictif retombe, par une habile illusion d'optique, plongeant on dirait dans la chambre même. A l'opposé, il se déchire avec fracas pour laisser voir le ciel étoilé et une balustrade qui donne le vertige, sur laquelle un ange grassouillet est assis en souriant. La chambre bleue est silencieuse, ayant beaucoup d'histoire. (*P*, 13)

Si l'ornement nous interpelle, c'est moins pour son statut d'œuvre d'art que pour la codification symbolique dont il nous semble investi dans le récit. Faut-il chercher la légitimité de cette peinture autrement que dans le texte fictionnel qui la supporte ? dans un « étant extrapictural » ? Là n'est pas notre propos ; il

2. Ch. Blot-Labbarère, « D'Eve à Eurydice », *L'Autre, Jouve*, publié avec le concours de la Galerie Marwan Hoss, Paris, 1992, p. 31.

3. Pour toutes les références à *Paulina 1880* (Mercure de France, 1957), nous utiliserons l'abréviation *P* suivie du numéro de page.

suffira d'affirmer, à la suite de Gaëton Picon, que l'image « est empruntée à la réserve d'un monde, d'un imaginaire et d'une connaissance qui contiennent tout ce qui mérite d'être représenté »⁴, et de souligner au passage des liens théologiques avec l'angéologie. En fait, notre lecture se situe à autre niveau d'investigation, celui de la fonction spéculaire du motif pictural. En d'autres termes, il nous semble que la figure de l'ange sur laquelle s'ouvre *Paulina 1880* ne peut se confiner dans l'attribut décoratif. Traitée en tant qu'objet dans l'incipit, l'image est portée au rang de thème dans la cinquième partie du récit qui en appelle au modèle pictural dans le titre même « L'Ange bleu et noir ». Les deux séquences narratives présentent des points de rapprochement que nous lirons, par delà la récurrence dans les titres d'un même nom de couleur, en termes de mise en abîme, comme un aspect de l'écriture picturale dans *Paulina 1880*. La mise en relation des deux séquences narratives donnera la mesure d'une poétique qui, sur le mode de l'allégorie, investit la forme et les couleurs dans la construction du schéma narratif.

L'attrait de la composante visuelle chez Jouve est tout à fait évident dans la description *ekphrastique* sur laquelle s'ouvre le récit. Son expression est sobre néanmoins. Se rapportant à l'ornement pictural, elle rend en peu de mots les éléments d'un décor fort dépouillé : le rideau, le ciel, la balustrade et l'ange grassouillet constituent le microcosme plastique. L'image se donne à voir comme la construction d'un regard explorateur, attentif, au seuil de l'espace (textuel et physique), aux détails topographiques et esthétiques du lieu. L'illusion représentative dont elle a la charge condense sa qualité artistique, et valide l'idée que « l'œuvre d'art n'est véritablement en rapport qu'avec celui qui la contemple ou qui la produit »⁵. Avec *celui qui la contemple*, la relation est de l'ordre de l'émotionnel. Le spectateur qui construit le motif pictural est très rapidement construit par elle, si bien qu'on est tenté de relier l'illusion qui donne le vertige à la vue de la balustrade "sur laquelle un ange grassouillet est assis en souriant" (*P*, 13) moins aux conditions de perception de l'image qu'aux états psychologiques de celui qui regarde, à ses attentes et à ses désirs. Il en ressort que, si elle ne renonce pas à la valeur ornementale du

4. 1863 : *Naissance de la peinture moderne*, Genève, Skira, 1974, p. 29.

5. T.W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 27.

motif, la description développe néanmoins une fonction expressive. Dans la conjonction du visible et du lisible, l'évocation de l'émotion ressentie par le spectateur-scripteur signe le triomphe de la *mimesis*, et ouvre l'image sur la dimension du fantasme. L'image du lieu s'avère ainsi productrice d'images. Assurément, le brouillage spatial inhérent à la fresque déstabilise tous les repères : dès lors que le haut et le bas, le matériel et le spirituel, le réel et l'imaginaire perdent leurs contours, ils accréditent la dichotomie de l'être et du paraître et génèrent chez celui qui regarde le sentiment de dualité. La finalité du motif est-elle restreinte à cet effet de réception ? Manifestement, la relation du sujet avec l'espace qui se profile à partir de la réception de l'image dans l'incipit atteste des pouvoirs conjugués de la peinture et de l'écriture pour faire de l'espace une énigme. Il n'en reste pas moins que la réplique que nous en lirons en termes de transtextualité dans la suite du récit emprunte des modalités représentatives différentes pour décrire, chez Paulina, la même épreuve éblouissante de l'étrange. La confrontation des séquences narratives déplace les enjeux de la représentation, en mettant en évidence une vision du monde qui s'oppose à l'art pour l'art, tout en accréditant la certitude de Jouve : « l'art est [...] énigmatique »⁶. La lecture que nous proposons dans ce sens recommande l'analyse d'abord de l'organisation structurelle du récit.

De toute évidence, *Paulina 1880* est l'œuvre d'un coloriste doublé d'un architecte⁷. L'approche formelle des six séquences narratives du récit pourra corroborer cette opinion. Elle conduit à relever l'autonomie de la première partie, et à inscrire la cinquième dans une macrostructure dont les tenants et les aboutissants sont clairement définis par deux dates : celle de la naissance de Paulina en 1849, dans « Torano », et celle du meurtre de Michele en 1880, dans « L'Ange bleu et noir ». Néanmoins, malgré le statut autonome de « Chambre bleue », des indices textuels relevant de l'avant-dernière partie du récit, « L'Ange bleu et noir », permettent de déduire l'interconnexion de ces séquences sur un mode métonymique. En effet, dans l'économie générale du récit,

6 . P. J. Jouve, *En Miroir, Journal Sans date, Œuvre II*, Texte établi et présenté par Jean Starobinsky, Mercure de France, 1987, p. 1162.

7. Le récit se compose de six parties « Chambre bleue », "Torano", "1870-1876", "Visitation", "l'Ange bleu et noir" et « Au Soleil ».

« Chambre bleue » représente un point focal attesté dans « L'Ange bleu et noir » par un même ancrage spatio-temporel : mai 1880 et Arcetri⁸. Plus précisément encore, la récurrence d'éléments descriptifs invite à situer la première partie dans le continuum narratif du chapitre 97 :

Un charme entourait la maison carrée surmontée du petit columbarium. Presque pas d'ouverture dans les murailles. [...]. Il y avait deux espèces de roses fourmillantes et odorantes ; les roses rouges débordant le mur de la terrasse montaient de la terre verte en contrebas, elles étaient le symbole de l'amour pour Jésus, les autres blanches minuscules poussaient sur un petit arbre étendu comme une main qui saisissait le grillage de la chambre bleue où Paulina avait établi sa vie, et ces roses représentaient la pureté de Marie. (*P*, 202)

En dépit de ces résonances, il est à remarquer que dans tout le récit, « l'ange grassouillet » ne fait l'objet d'aucune autre évocation que celle relevée dans l'incipit. Que l'intitulé de la cinquième partie du récit se construise à partir de la même figure de l'ange, l'artifice textuel n'est pas arbitraire : la redondance est là pour assurer un soulignement de la structure narrative en faisant de l'ange un opérateur « surmarqué » de cohésion. Comme en augure le titre, qui reprend le chromatisme en l'amplifiant, la cinquième partie récupère l'effet, décrit dans l'incipit, de la réception de l'image visuelle, en l'investissant dans la progression diégétique. Le bleu, couleur emblématique de l'ange fondu dans la couleur de la chambre, est la trace subtile qui donne la clé interprétative du parallélisme systémique textuel et iconique chez Jouve. Au-delà du paratexte, c'est dans le co-texte que l'image de l'ange révélera sa force herméneutique dans *Paulina 1880*. Le système sémiotique formé par la fresque d'une part, et l'intertitre et le cotexte d'autre part, trouve sa cohérence interne à travers les procédés de reprise ou d'amplification. Vers la fin de la quatrième partie, le narrateur retourne à la figure de l'ange et à la couleur bleue pour décrire « le ciel, ce grand ange bleu, sur la cour des cloîtres dans laquelle le silence a élu sa demeure » (*P*, 171). Ceci dit, quelques pages

8 Après l'expérience du couvent, c'est dans la chambre bleue que Paulina « se livrait au nouvel amour avec une ardeur de démon » (*P*, 217). C'est dans ce même lieu aussi qu'« avec trois doigts de l'autre main elle prend la gâchette » et tire sur Michele.

auparavant, la référence était d'un autre ordre : elle se concentrait autour d'évocations à valeur métaphorique. C'est soeur Perpetua désignée par la mère Marie-Marguerite comme le "bon ange" de Blandine. C'est Paulina rêvant de devenir "Ange" :

[...] pourquoi ne serais-je pas un Ange? Sans corps, sans douleurs, sans désirs, à force d'exercer et d'endurcir mon esprit? (P, 39).

Ainsi exprimé, le désir de l'ange chez Paulina est éloquent. La projection en une sorte de "double spiritualisé"⁹ se justifie aisément par l'attrait qu'exerce l'éternel sur l'enfant du père Bubbo : « Je serai éternellement bleue ». (P, 208).

L'élan spirituel entretenu dans la piété est cependant contrarié par la révélation de la conscience duelle. Celle-ci signera l'avènement de la crise et son évolution tragique chez le personnage :

Paulina commence à penser, à sentir de manière double, elle devient deux êtres, l'un du jour et l'autre de la nuit. Ces deux êtres composent pourtant ensemble une seule Paulina plus tendre et plus profonde. (P, 94)

Progressivement, la relation analogique de Paulina avec l'ange prend du relief : à l'appui des indications textuelles et paratextuelles à l'œuvre dans « L'Ange bleu et noir », on pourra lire en l'ange la figure allégorique de Paulina, et en la double référence chromatique¹⁰ le symbole de la tension, « tension paradoxale des opposés », comme le relève G. Lombard dans son étude sur les couleurs chez Jouve :

On voit que si le noir est le péché de tout exister, de toute terre [...], le bleu, violent refus, mais toujours ambigu, de ce péché, ne peut opérer qu'au dehors de toute incarnation, et laisser le lieu humain à sa nuit. Il n'y a jamais résolution synthétique du noir et du bleu, mais tension paradoxale des opposés qui restent tels, et dont le constant caractère de réversibilité est la manifestation flagrante, non d'une complémentarité dialectique, mais d'une

9. C. Thevenet, "Micro-lecture d'une Scène capitale ou Paulina au miroir dans *Paulina 1880* de P.J. Jouve", *Recherches sur l'imaginaire, Cahier XXII*, 1991, p.462.

10. Voir G. Lombard, "Les Couleurs dans l'œuvre romanesque de P.J. Jouve", *Lettres Modernes*, 1992, p. 191.

identité [...]. La différence absolue recouvre l'identité absolue, non au sens d'une correspondance intérieure qui maintiendrait intacte une concrète différence extérieure, mais en celui d'une identité fictionnelle où apparaît le leurre de la différence duelle [...].¹¹

Une tension à la mesure de l'atmosphère tragique du récit, renchérit B. Conort :

De cette coexistence, conflictuelle ou provisoirement paisible, des couleurs, on peut déduire le mouvement de la tragédie qui s'élabore.¹²

On pourra aussi observer que le noir est la couleur du bleu profond. En cette qualité, il symbolise l'ultime expérience de la vie intérieure :

« La puissance d'approfondissement du bleu est telle, qu'il devient plus intense justement dans les tons les plus profonds et qu'intérieurement, son effet devient plus caractéristique. Plus le bleu est profond, plus il attire l'homme vers l'infini et éveille en lui la nostalgie du Pur et de l'ultime suprasensible. C'est la couleur du ciel, tel que nous le représentons, au son du mot ciel. »¹³

Emblème de la quête mystique, l'ange semble porter les couleurs d'un état d'âme versatile, bleu le jour et noir la nuit. Comme « ils ont fait d'Avila le lieu privilégié de la vision béatifique »¹⁴, ces jeux d'ombre et de lumière précipitent Paulina dans la révélation de la vision. De l'ange grassouillet de « Chambre bleue » à « L'Ange bleu et noir », se perpétue l'écho d'une expérience pathique à laquelle la figure de l'ange ne peut être étrangère. C'est de ce point de vue que nous mesurons l'investissement de l'image visuelle dans la construction du récit qui l'intègre dans des visées spéculaires et déduisons l'amplification hypertextuelle de l'effet pathétique dans la cinquième partie du récit, effet illustré par la vision hallucinatoire

11. B. et G. Fromentelli, "La Couleur chez Jouve: substance et dualisme", *Lettres Modernes*, 1985, p. 141-142.

12. B. Conort, "Paysage", *L'Autre, op. cit.*, p. 57.

13. Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Ed. Denoël 1989, pour la traduction française et la préface de Philippe Sers, p. 149.

14. G. Bataille, « Le Mysticisme », *Critique*, Mars 1952, n°57, 7e année.

qui conduira Paulina au meurtre, et par le " choc " qui lui fera prendre conscience de l'Enfer :

Angoissée Paulina s'assit sur son lit. Au milieu du mur, là, en face, en lettres de lumière, une phrase était écrite et bougeait légèrement, mais Paulina avait bien le temps de la lire.
"Dans quelques heures...Dans quelques heures..." (P, 220)

C'est là que le récit convoque la conjointure du verbal et du pictural. L'espace n'aura donc pas épuisé ses images. Le signifiant a changé de support sans pour autant entamer le pouvoir de l'illusion reconnu, dès l'incipit, à l'image. Dans la chambre bleue, les « lettres de lumières » confortent l'atmosphère quasi magique du lieu, succinctement traduite dès la première page du récit par la réception d'un pictural qui puise les éléments de sa composition plastiques dans un décor scénique fort dépouillé. Ce même décor se verra récupéré dans la cinquième par un discours qui confond les espaces physique et psychologique par l'art conjugué de l'hyperbole et de l'allégorie :

Elle se signa, s'agenouilla et commença les prières. Mais dès les premiers mots l'effroyable rideau était déchiré en deux. Il y eut d'abord un choc dans l'intérieur de son esprit, un flot de sang vint à son visage, [...] la chambre bleue tournoya. L'Enfer s'ouvrit. (P, 229)

Tout en décidant du statut de Paulina en tant que sujet tragique, le récit de la vision appelle quelques interprétations :

— Dans une première remarque, on constate que ce récit se construit à partir d'éléments empruntés au motif pictural de l'ange grassouillet. Si l'*ekphrasis* confère au motif le statut d'objet d'art à part entière, la réflexion qu'elle suscite conduit à souligner, chez Jouve, la conception de l'art comme agent de la spiritualité¹⁵. Le pictural est là comme pour répondre au besoin ardent de vie spirituelle ressenti par la fille de Pandolfini. Vu sous cet angle, le traitement dont il fait l'objet dès l'incipit ne sert pas seulement à créer une atmosphère spirituelle dans la chambre bleue, mais aussi

15. « L'Art est un médium, entre nous et la vie qui demeure, quoi que l'on fasse absolument cruelle, absolument énigmatique », P.J. Jouve, *En Miroir Journal sans date, Œuvre II*, Texte établi et présenté par Jean Starobinsky, Mercure de France, 1987, p. 1161-2.

à caractériser l'héroïne¹⁶. De fait, en consonance avec l'âme de Paulina, la figure plastique de l'ange s'inscrit dans le droit fil de « la perspective religieuse - seule réponse au néant du temps »¹⁷, poursuivie par Jouve, et de sa quête d'un « mouvement vers le haut, un mouvement de conscience [qu'il] propose d'appeler spirituel »¹⁸. Posé en termes d'exigence, l'art est utilisé à des fins spirituelles¹⁹.

Ainsi pour « primitif » qu'il puisse paraître, le motif plastique de l'ange se révèle-t-il une composante picturale à part entière. Pour livrer le sens de son énigme, il appelle la confrontation de son langage pictural au langage verbal du récit : de cette manière, il atteste sa valeur emblématique et sa fonction spéculaire circonscrite dans l'effet de réception.

— Plus globalement, on sera tenté de reconnaître que la problématique de la réception de l'œuvre d'art, sur laquelle insiste notre lecture de l'écriture picturale dans *Paulina 1880*, se réclame par bien des aspects de l'écriture des limites. Elle procède, chez Jouve, d'un souci d'élaboration narrative qui mise avant tout sur la sensation. En cela, le dérèglement des sens que subit Paulina est proche des hallucinations de Rimbaud, dont le projet résumé par Michel Deguy autorise quelque parallélisme avec le texte de Jouve : « il s'agit donc d'un voir qui passe par un dire, qui est un nommer, pouvant « faire voir »²⁰. Quelques lignes plus loin, le même critique ajoute : « C'est moins la sensation qui est notée que

16. Le procédé aurait quelques affinités avec le motif « purement musical » attesté, chez Wagner, par un peintre moderne, en ces termes : « Son célèbre leitmotiv tend également à caractériser le héros, non pas seulement au moyen d'accessoires de théâtre, de fards ou d'effets de lumière, mais par un certain motif précis, c'est-à-dire par un procédé purement musical. Ce motif est une sorte d'atmosphère spirituelle exprimée musicalement qui précède le héros, et l'entoure quand il apparaît d'un rayonnement invisible. », Kandinsky, *op. cit.*, p. 84.

17. *En Miroir Journal sans date, op.cit.*, p. 1069.

18. *En Miroir, Journal Sans date, op.cit.*, p. 1069.

19. « Selon moi l'Art ne peut être qu'une œuvre de pénétration et de salut de la personne, préparant l'accord, l'harmonie avec une partie transitoire de l'univers », *En Miroir Journal sans date, op.cit.*, p. 1161.

20. M. Deguy, « Note sur la méthode d'Arthur Rimbaud », *Choses de la poésie et affaires culturelles*, Paris, Hachette, 1986, p. 57.

le vacillement, la disjonction (dislocation) des deux choses déqualifiées, mots équivoqués, multivoqués) et le rapprochement fulgurant à nouveau dans la nomination ». ²¹ Assurément, le récit du moment émotionnel vécu par Paulina désorganise le corps et touche aux limites du langage. Il condense un double processus de dé-nomination déclenché par le choc de « la chambre bleue [qui] tournoya », et de re-nomination avec l'avènement de la vision : « L'Enfer s'ouvrit ». Si on confronte les deux scènes représentant l'une « l'ange grassouillet [qui] est assis en souriant », et l'autre Paulina agenouillée en prières, on ne manquera pas de relever dans le même espace de la chambre bleue un mouvement de transfert de décor : au rideau qui « se déchire avec fracas pour laisser voir le ciel étoilé » vient se substituer « l'effroyable rideau [...] déchiré en deux » par « L'Enfer [qui] s'ouvrit ». D'une scène à l'autre, le mot image recouvre le sémantisme de l'imaginaire. L'opération est redevable à un médiateur commun : la couleur bleue. Pour cette couleur, Jouve a conçu des voies d'exploration qui avantagent le figuratif et le symbolique. De ce point de vue, il reconduit le système représentatif classique. Toutefois, le traitement du bleu dans *Paulina 1880* n'est pas moins révélateur d'une codification formelle qui suggère quelque sensibilité à l'art moderne : lorsque la structuration de l'espace par la couleur se rapporte à une logique de la sensation, remettant en cause la relation du sujet à l'objet ²², n'est-ce pas là au seuil d'un accord abstrait-réel, d'« une pure *biphonie* » ²³, que s'aventure la poétique de Jouve?

Mais le fait est là, bien que les langages soient différents, ils se retrouvent chez Jouve sur le plan de l'art, dit *énigmatique*. Le langage des mots, pas plus que le langage de l'image, n'aura été parlant. La relation analogique sous-tendue par un même thème, celui des passions et des désirs, montre que l'enjeu de l'écriture de Jouve est de brouiller les limites entre le corps du sujet et le corps de l'objet, le texte et l'image, le dehors et le dedans, l'extériorité de

21 *Idem*, p. 58.

22. G. Deleuze explicite la relation en ces termes : « A la fois je *deviens* dans la sensation et quelque chose arrive par la sensation, l'un part l'autre, l'un dans l'autre », *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Ed. de la Différence, 1981, p. 27.

23. Kandinsky, *op.cit.*, p. 86.

l'être et l'expérience intérieure... En confondant les territoires du langage et de l'image, la suggestion de Bernard Vouilloux est particulièrement utile au lecteur de Jouve :

« Peut-être faudrait-il *inquiéter* ces notions de lisible et de visible : substituer à la logique territorialisante des champs et des disciplines qui se les donne pour acquises une attention au travail du symbolique qui les produit. Il faudrait en somme se rendre attentif à l'émergence du texte dans le lisible comme à celle du visuel dans le visible. »²⁴

24. B. Vouilloux, « Le texte et l'image : où commence et comment finit une interdiscipline ?, *Littérature* n° 87, octobre 1992, p. 97.