

Dorota Nowak-Baranowska

Le voyeurisme de Pierre Jean Jouve

Acta Philologica nr 45, 173-178

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Le voyeurisme de Pierre Jean Jouve

Les narrations contemporaines changent souvent en fonction du genre qui en fait l'objet. La corporalité féminine « étalée » dans les romans de Pierre Jean Jouve n'échappe pas à cette tendance générale. Les personnages féminins ne sont jamais neutres en raison de la perspective du narrateur-voyeur. Cette narration « visuelle » s'inspire de la psychanalyse selon laquelle l'œil lui-même se présente comme fétiche et ainsi contribue-t-il à la fétichisation des personnages féminins.

Les descriptions du corps sont fétichisées si bien que toute œuvre est « protégée par les beaux masques du voyeurisme » (Leuwers 5). Certains critiques soulignaient la modernité de Jouve qui réside entre autres dans le travail de l'œil et du regard. Pierre Jean Jouve renonce en effet au psychologisme pratiqué au XX^e siècle pour se concentrer sur le côté visuel de la narration. Même si la visualité dans la littérature ne se développe véritablement en France qu'à partir des années cinquante, certains passages des romans de Jouve pourraient bien passer pour les prémisses d'une narration cinématographique. Marina Balatti a dit justement qu'au lieu de raconter, le roman jouvien « donne à voir » (58).

En retravaillant l'esthétique cinématographique, l'auteur a abouti à un effet inédit d'une écriture progressivement obsessionnelle, non seulement fétichiste mais aussi voyeuriste car le regard de Pierre Jean Jouve s'approche de celui « d'un voyant qui ne regarde pas, mais plutôt reconnaît et invente le monde » (Bauchau 78). L'auteur a ainsi réussi à inspirer la culpabilité et la complicité chez ses lecteurs qui se laissent plonger dans la délectation voyeuriste.

Les pratiques voyeuristes peuvent revêtir plusieurs formes, le voyeur n'interagissant jamais directement avec son sujet, celui-ci ignorant le plus souvent qu'il est observé. Bruce Morrissette a remarqué cette tendance malsaine chez le narrateur des romans d'Alain Robbe-Grillet dans lesquels le narrateur est un malade, un fou, souffrant probablement d'une névrose obsessionnelle et certainement atteint d'une timidité extrême, par exemple à cause de l'impuissance psychologique ou sexuelle. Le voyeurisme est basé sur l'attrance à observer l'intimité ou la nudité d'une personne dans des conditions particulières en cherchant à y éprouver une jouissance et/ou une excitation.

La personne regardée par un voyeur est en quelque sorte dépersonnalisée car elle ne constitue qu'une image artificiellement construite dans la conscience du voyeur. Échappant, fuyant, déroutant, c'est par le truchement d'une *représentation* que cette hallucination se maintient. Une hallucination visuelle rassemble en dernière instance les autres (les auditives, les tactiles...), et en faisant irruption dans une symbolique normalement calme et neutre, elle représente le désir du sujet. Comme l'a dit Julia Kristeva : « À l'objet absent, un signe. Au désir de ce manque, une hallucination visuelle [. . .]. Le voyeurisme est une nécessité structurale dans la constitution de la relation » (57-58) . À l'origine du voyeurisme, il y a donc un certain manque qui provoque des troubles identitaires. Ceux-ci peuvent à leur

tour conduire à un comportement pervers : « Le voyeurisme accompagne l'écriture de l'abjection. Il se montre chaque fois que l'objet fluctue vers l'abject, et ne devient perversion véritable que de l'échec de symboliser l'instabilité sujet/objet. La transformation [du voyeurisme] en perversion est paradoxalement le résultat de son échec dans sa fonction de réassurance contre la destruction possible de l'objet » (Kristeva 57–58).

Le voyeurisme s'analyse sans doute le mieux par la psychanalyse. Selon Freud, l'œil est une « zone érogène la plus éloignée de l'objet sexuel » (115). L'œil du voyeur est un fétiche particulier car il est un objet fétichisé mais en même temps un opérateur, un sujet-voyeur, un observateur caché. À côté du voyeurisme, la psychanalyse a également dénombré le plaisir scopique qui passe aussi pour une perversion (*schaulust*). Cette activité désigne tout plaisir engendré dans la sphère du regard, tant sur le mode actif que sur le mode passif de l'exhibition. Ce double sens se retrouve dans le radical puisque si « schauen » veut dire « regarder », « die Schau » signifie aussi « montrer ». « Schaulust » est donc à la fois le plaisir de regarder et de montrer (Freud 69). En parlant d'une certaine blessure originelle, il est à remarquer un rapport étroit existant entre le fétichisme et le voyeurisme où ce dernier est « une tentative de cicatrization de la blessure affectant le narcissisme primaire au niveau de la réflexivité primaire dans la communication primitive [. . .] ; la scène fétichique est une scène spéculaire, un besoin d'étayage de l'organisation narcissique par la perception d'un double spéculaire » (Bouchet-Kervella, Janin-Oudinot 13).

Le voyeurisme jouvien se manifeste par plusieurs moyens. D'abord, dans la narration, domine un œil totalisant qui fait penser plutôt à un objectif qu'au regard humain. C'est un œil déshumanisé et en même temps presque divin permettant la connaissance : « L'œil s'ouvre. Comme si la respiration revenait à ses lèvres, il revit, il va connaître, il va reconnaître l'existence » (Jouve, *Vagadu* 638–639). L'œil est souvent abstrait, suspendu dans l'espace, n'appartenant à personne : « Il est bleu ; son expression est indéfinissable ; il n'appartient à personne, il est sans personnalité. Son regard extrêmement puissant a le don de percer les matières les plus résistantes, semblable à certains rayons qui vont chercher la vie jusqu'en ses plus obscures profondeurs ; et enfin l'œil, dont l'action va si loin, l'œil nage [. . .] » (*Vagadu* 638–639).

Un seul œil, c'est aussi celui de Catherine Crachat au moment où, dans des circonstances inconnues, elle perd partiellement la vue et suite à ses problèmes, elle n'a qu'un œil qui observe en cachette : « Elle se rendait chez Leuven comme toujours, quand dans la rue elle sentit brusquement (par l'effet d'un courant d'air ?) sa paupière gauche se fermer, et rester close. Elle frotta la région de l'œil avec son doigt ganté » (*Vagadu* 637).

Cet œil troublant et n'existant qu'au singulier fait penser au surréalisme d'*Un Chien andalou*. Cet œil symbolise la plénitude, il réconcilie les aspirations contradictoires de Jouve entre le charnel et spirituel. C'est un œil de Dieu et de l'Auteur en même temps (Logié 141). Le surgissement de ce regard totalisant est possible grâce à l'anéantissement du facteur terrestre et corporel – « sans corps ni main ni sein ni chevelure » (Jouve, *Matière céleste* 316).

Quant aux descriptions initiales, dans les romans, elles sont toujours très sèches, techniques et, souvent, font penser à un texte provisoire ou un scénario (encore une allusion au cinéma). Le côté visuel prévaut aussi quant à l'introduction des personnages : « J'avais

les cheveux d'un noir bleu, la taille souple, mes seins étaient déjà formés à douze ans [. . .]. On remarquait ses yeux qui étaient chastes et tendres [. . .] d'un reflet nocturne » (Jouve, *Paulina* 13). Catherine est aussi belle et de plus, l'on souligne son côté photogénique : « Je suis la nouvelle beauté entre femme et homme, par excellence photogénique... etc. On vend mes portraits en cartes postales » (Jouve, *Hécate* 414).

Les tendances voyeuristes se font remarquer à travers plusieurs références aux œuvres picturales dans lesquelles l'on peut distinguer le regard d'un voyeur. Dans le récit intitulé « Le tableau », Jouve fait la description d'une fameuse peinture de Balthus, assez choquante à l'époque :

Imaginez une jeune femme aux yeux blancs, vêtue d'une courte chemise, qui peigne sa chevelure d'une main ferme, tandis que levant haut une de ses jambes sur une chaise vulgaire, elle démontre bien ostensiblement son sexe de femme. Cette étrange compagne était naturellement celle de mes nuits, j'entends qu'elle assistait à mon sommeil et par là pouvait se glisser à l'intérieur [. . .]. Ce qui me séduisait était le morceau de peinture, d'une si exacte précision, d'une charnalité si intense, que je considérais « Alice » comme ma compagne. (*Proses* 1223-1225)

Balthus a immobilisé son modèle dans un geste quotidien et éphémère. C'est une scène d'auto-contemplation dans le miroir. La saisie de cet instant suspendu, recèle un très grand pouvoir évocatoire que le peintre reproduira à de nombreuses reprises. La femme n'est pas nue, tout est seulement suggéré, c'est le lecteur-spectateur ou plutôt le lecteur-voyeur qui est mis en tête-à-tête avec la femme sur la toile. L'originalité du tableau consiste au fait que la présence du miroir est uniquement sous-entendue. Le spectateur ne le voit pas et il devient à son tour un voyeur qui, bon gré, mal gré, se voit confronté à une telle scène. Alice, l'héroïne du tableau, regarde le même spectateur à son tour, et ainsi le lecteur devient-il une sorte de miroir pour Alice. Jouve souligne ce jeu de reflet dans lequel la jeune fille apparaît comme une image intérieure et inconsciente du rêve d'un spectateur. Étant donné qu'elle ignore d'être regardée, sa pose provocatrice peut se voir comme très naturelle et innocente¹.

Le tableau de Balthus reste en liaison étroite avec la scène de bain qui, comme disait Bachelard dans *L'eau et les rêves*, a été inventée dans le seul but de regarder les femmes en cachette. Jouve, lui aussi, se sert de cette image courante. Dans *Hécate* (chapitre « Scène du bain » 633-634) nous voyons des hommes, leur regard concentré sur une jeune femme nue qui est en train de prendre un bain. Catherine Crachat se réfère à cette scène afin de montrer son désarroi face à la proposition de son amie, Fanny qui lui propose une relation plus intime : « Dans cette salle de bains on avait la position de Suzanne. Mais on était sous un regard qui au lieu d'avilir, ennoblit. D'ailleurs, en raison de la destination du lieu, cela était pleinement licite » (*Vagadu* 634).

La narration jouvienne suit les principes d'un voyeur, c'est-à-dire, elle n'embrasse pas le personnage en entier mais glisse et s'arrête uniquement sur certaines parties du corps. Les personnages féminins sont construits selon les principes du plaisir de regard :

1 Jouve possédait ce tableau et il l'a conservé très longtemps dans la chambre qu'il partageait avec sa femme, Blanche Reverchon.

« Et je suivais, malgré moi, tout le mouvement des hanches maigres, qui sans doute comblait de plaisir l'œil anonyme » (« Le Cerceau », *Proses* 1221–1222).

Tous les personnages féminins ont une attitude ambivalente face à leur corporalité. D'un côté, ces femmes sont toujours belles et leur corps s'inscrit dans les canons de beauté traditionnels mais de l'autre côté, elles se distancient de leur corporalité. Cela est visible surtout dans les scènes en miroir. En réalité, les personnages regardent uniquement une représentation spéculaire de leur corps. Ils n'ont pas de rapport direct avec celui-ci comme si ce corps ne leur appartenait pas. Les protagonistes le traitent comme une altérité terrifiante qui est mise en public et par conséquent, ne leur est plus intime : « Elle (Catherine) se déshabillait sans lumière ayant peur de se voir : la voici nue. Elle ne pouvait pas recouvrir sa nudité et un étouffement le prenait » (*Hécate* 568). Le corps féminin est présenté comme un objet mis au regard public, qui n'appartient à personne, qui peut donc en même temps appartenir à n'importe qui. Bientôt une simple observation se transforme en (auto)contemplation : « D'abord elle s'était regardée simplement : bientôt elle se vit contemplée par celle qui lui était la plus intime. „ O jolie ! ô adorable ! ” » [. . .] et ces mots lui venaient de sa part, à elle qui contemplait [. . .] le beau corps dans la baignoire » (*Vagadu* 634).

Le jeu des regards se déroule à trois : l'actant, l'observateur et le spectre. Cette triade peut aussi renvoyer à une image des chambres d'hôtels d'une réputation douteuse, dans lesquelles les murs sont décorés des miroirs. On peut songer aussi à l'image d'un boudoir qui fait penser aux récits libertins du XVIIIe siècle : « Noémi et moi nous sommes dans une chambre d'hôtel assez luxueuse. Les tapis, les tentures sont très nombreux. Je suis assise déshabillée. En même temps je me vois de dos à la place où je suis assise déshabillée, et en plus Noémi qui est là c'est encore moi avec des proportions réduites. Je me vois donc de dos et nue, et je regarde mon épaule » (*Vagadu* 693).

Le lecteur des romans de Jouve est mis en situation d'un voyeur indépendamment de sa propre volonté car l'auteur construit la narration où les choses se donnent non seulement à voir, mais aussi à contempler. Pierre Jean Jouve peut passer pour un précurseur de la narration développée et affinée plus tard par les Nouveaux Romanciers. On est en mesure de distinguer beaucoup de points communs entre certains de ses récits et ceux d'Alain Robbe-Grillet, par exemple. Si nous lisons une description d'un personnage (une serveuse) du *Voyeur* : « Sous son tablier elle avait une robe noire, décolletée en rond dans le dos, sur la peau fragile. Sa coiffure lui dégagait complètement la nuque » (56–57), nous pourrions retrouver des passages-prémises dans un récit jouvien de 1911 : « Descendant la colonne de son cou enraciné dans le corsage, il parcourut les épaules et les hanches larges, arriva au pied qui battait une cadence. Elle portait un corsage un peu fatigué dont la soie bleue lui serrait bien » (*La rencontre dans le carrefour* 1317).

Les portraits intenses s'inscrivent dans un cliché de beauté, la dualité, les contrastes, une certaine fatalité ainsi que le mode de représentation de la corporalité – tous ces procédés réifient les êtres féminins, constamment soumis à un regard, toujours masculin, du narrateur. En revanche, les personnages masculins sont traités sans émotion et ils peuvent échapper à une schématisation.

Par leur intensité, les héroïnes jouviennes demeurent à l'origine de l'écriture. Jouve renoue avec le fantasme rimbaldien de l'écriture-femme². Dans « Une femme nue », Jouve insère une formidable charge émotionnelle, entre extase orgasmique et terreur pétrifiante, provoquée par la contemplation voyeuriste d'un sexe de femme (Porcher 239). Le poème suivant pourrait peut-être passer pour l'expression d'une crainte mêlée de l'adoration :

Une femme nue
 Nue adorée
 Elle est nue
 Elle est bien nue
 Tout à fait nue
 Elle est absolument nue
 Nue comme la main
 Comme le cœur
 Enfant je rêvais d'avoir une femme nue
 [. . .]
 On te voit faire un mouvement
 Te tendre
 On a peur
 On se sauve dans le coin noir pour te regarder.
 (*Beau Regard* 1542–1543)

La perspective voyeuriste renforce la dimension fétichiste de l'écriture jouvienne. Ces stratégies narratologiques conduisent au dégagement du phénomène de femme-fétiche. Celle-ci est vue par le biais de sa sexualité et corporalité. La femme toute entière est donc perçue en tant qu'un objet : de désir, de crainte ou d'obsession. Sans doute, la femme remplit-elle le manque éternel de l'écrivain et même quand elle n'est plus, sa représentation en tant que femme-fétiche, permet à l'écriture de garder une inquiétante fissure voyeuriste.

Bibliographie

- Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves*. Paris : José Corti, 1942.
- Balatti, Marina. « Le poète et le romancier poète ». *Pierre Jean Jouve 2. Poète de la rupture. La Revue des Lettres modernes* 751–761 (1985): 55–61.
- Bauchau, Henry. *Pierre et Blanche. Souvenirs sur Pierre Jean Jouve et Blanche Reverchon*, textes rassemblés et présentés par A. Cape, Arles : Actes Sud, 2012.
- Bouchet-Kervella, Denise, Martine Janin-Oudinot. *Le fétichisme. Études psychanalytiques*. Paris : PUF, 2012.
- Freud, Sigmund. *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Trad. Philippe Koeppel. Paris : Gallimard, 1987.
- Jouve, Pierre Jean. *L'Œuvre*. Paris : Mercure de France, 1987.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, 1980.
- Large, A. « Représentations de l'héroïne ». *La Revue Europe* 907–908 (2004) : 93.

2 Ces mots de Rimbaud tirés de la lettre du Voyant (15 mai 1871 à Paul Demeny) sont rappelés par A. Large, « Représentations de l'héroïne », 2004.

- Leuwers, Daniel. Préface de *Pierre Jean Jouve. Psychanalyste et écrivain ? Europe* 907–908 (2004): 5.
- Logié, Laetitia. « L'androgynie, figure de l'imaginaire jouvien ». *Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau: les voix de l'altérité*. Dir. Myriam Watthée-Delmotte et Jacques Poirier. Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2006. 129–142.
- Porcher, Titaua. *Pour une typologie de la littérature du secret : Mystère et Sens dans l'œuvre romanesque de Pierre Jean Jouve*, thèse de doctorat sous la direction de S. André, Université Paris III, 2009. Web. 19 mars 2014.
- Robbe-Grillet, Alain. *Le Voyeur*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1955.

Streszczenie

Artykuł prezentuje jedną z modalności narracyjnych dominujących w powieściach Pierre Jean Jouve'a, która charakteryzuje się *voyeuryzmem* ujawnianym przez różne zabiegi pisarskie. Punktem wyjścia jest stwierdzenie, że postaci kobiece nigdy nie są przedstawiane w sposób neutralny, a narrator jawi się jako podglądacz, a nie obiektywny obserwator. „Wizualna” narracja czerpie podniety z psychoanalizy, która już w samym oku widzi fetysz. To z kolei prowadzi do fetyszyzacji bohaterki powieści, zaś ich oddziaływanie stanowi jeden z elementów konstrukcyjnych niepokojącego pisarstwa Jouve'a.