

**UNIVERSITE DE NANTES**

N° attribué par la bibliothèque

---

Année 2008

T H E S E

Pour obtenir le grade de  
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE NANTES

*Discipline : Langue et Littérature françaises*

présentée et soutenue publiquement

par

Mademoiselle Shirazeh AYATOLLAHI

le 24 Octobre 2008

Titre :

**L'expression du dualisme dans l'œuvre poétique de Joë Bousquet**

*Directeur de thèse :* Monsieur Régis MIANNAY, Professeur émérite  
à l'Université de Nantes

**JURY**

M. Christian ROBIN Président,

Mme Anne-Rachel HERMETET Professeur, Université d'Angers

M. François BERIOT Professeur émérite, Université de Pau

M. Régis MIANNAY Professeur émérite, Université de Nantes

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à Monsieur Régis Miannay, qui a bien voulu diriger ma recherche, et me conseiller tout au long de ce travail ; qu'il trouve ici, l'expression de ma profonde gratitude pour l'intérêt bienveillant qu'il a bien voulu accorder à ce travail.

Je remercie également mes parents qui m'ont toujours soutenue et encouragée durant mes études, surtout mon père qui m'a fait connaître le goût de la recherche.

## **Introduction**

Parler de Joë Bousquet n'est pas du tout facile. C'est même une tâche délicate. Il faut avoir un langage sans verbe et une parole sans voix pour arriver à comprendre celui qui traduit le silence, il faudrait le regarder avec les yeux de son père quand il apprend qu'il écrivait :

*Il m'a regardé comme s'il doutait de ma naissance.*<sup>1</sup>

La poésie de Bousquet est une poésie moderne, une « expérience de l'être »<sup>2</sup>, comme il l'a définie avec une précision merveilleuse. Dans une approche plus large, la poésie est « un sens du langage qui [est] aussi le sens de l'être »<sup>3</sup> et le poème avant tout « une aventure de langage avant d'être l'aventure du poète »<sup>4</sup>. Il nous semble donc nécessaire de commencer par connaître cet être pour en arriver au sens de son langage et de son aventure vécue. Or, pour connaître Bousquet, il faut sentir sa souffrance puisqu'elle est sa personne.<sup>5</sup>

Mais d'où vient exactement ce mal qui l'habite, qui l'accompagne dans la vie depuis son enfance ? Nous allons parler d'un enfant mal dans sa peau, qui affronte quelques événements supposés surnaturels et qui le marqueront toute sa vie. Nous croyons indispensable de les rapporter pour arriver peut-être aux origines des tendances métaphysiques du poète. Mais avant de connaître **l'homme Bousquet**, nous allons aborder son œuvre qui représente et reflète ses idées et sa pensée dualiste.

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Joë Bousquet dans les Cahiers du Sud*, Limoges, Rougerie, 1981, p.45.

<sup>2</sup> Ibid., p.66.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *Le Sème chemins*, Limoges, Rougerie, 1981, p.13.

<sup>4</sup> Bousquet Joë, *Joë Bousquet dans les Cahiers du Sud*, op. cit., p.52.

<sup>5</sup> Bousquet Joë, *Le Sème chemins*, op. cit., p.13.

Malgré la beauté et la grandeur de son langage, Joë Bousquet est peu connu du public. A qui la faute? Nous l'ignorons. A son infirmité qui l'a rendu prisonnier de sa chambre ? Pourtant cette chambre noire a été fréquentée par les hommes de lettres et les artistes les plus célèbres de l'époque : Jean Paulhan, René Nelli, André Gide, Ferdinand Alquié, Paul Valéry, Louis Aragon, Jean Cassou, Paul Eluard, André Breton, Julien Benda, Jean Ballard ; des amis peintres comme Tanguy, Max Ernst, Paul Klee, Hans Bellmer, Dubuffet. La liste paraît invraisemblablement longue !

Même s'il ne pouvait pas aller dans les milieux littéraires, des amis et des passionnés du poète venaient toujours à sa rencontre et il les recevait à bras et cœur ouverts. La faute aux critiques et au milieu littéraire ? Nous n'y croyons pas. Il collaborait régulièrement aux *Cahiers du Sud* et avec Jean Ballard ; également avec la revue *Chantiers* dont il était l'un des fondateurs. De nombreux critiques se sont penchés sur ses œuvres. L'une des plus belles critiques est celle de Robert Kanters : « Il faut le lire sans se demander ce que chaque phrase veut dire, mais en laissant chaque mot éclater comme une bulle à la surface de l'imagination. Petit à petit alors des rapports secrets s'organisent et se découvrent. Il faut l'écouter comme on écoute un voyant, c'est-à-dire qui voit ce que nous ne voyons pas ou pas encore. Il fut l'un des plus grands donneurs de sang spirituel de notre époque »<sup>1</sup>.

C'est là que nous trouvons la réponse à notre question. Bousquet voyait ce que les autres n'étaient pas capables de voir. Il était très novateur pour son temps. Et il le savait. Il savait qu'on le lirait, le

---

<sup>1</sup> Cité in : *Bousquet Joë, Lettres inédites*, présenté par Michel Maurette, Rodez, Subervie, 1963, p. 26.

comprendrait et l'aimerait pour ce qu'il fut. Il n'appartenait pas à son temps :

*J'appartiens à un temps où l'on ne rêve pas, l'homme devient  
le rêve même.<sup>1</sup>*

Bousquet parle de sa dualité dans son *credo dualiste*. Il nous initie à l'application de cette dualité dans le langage dans ses *Notes d'inconnaissance*.

Mais la dualité pour Bousquet dépasse des exercices de langage et d'écriture.

La dualité est ancrée dans son « expérience de l'être », dans sa poésie. Pour la comprendre, il faut connaître sa dualité. C'est la clé pour entrer dans l'univers poétique du poète mais aussi connaître l'homme qu'il est devenu après la blessure, ses idées, son imaginaire et ses efforts à se reconstruire.

Nous ne pouvons pas trouver la signification du « frère d'ombre » sans savoir qui est le « double » du poète. Il faut comprendre quelle est la négation dans sa pensée pour comprendre le poète qui veut être celui qu'il n'est pas. Le double et la négation sont les manifestations de la pensée dualiste de Bousquet. Comment réussit-il à en faire le fondement de sa dualité ? Comment applique-t-il ces deux principes dans son langage, dans sa poésie mais aussi dans son œuvre en prose ? Dans quelle mesure, la compréhension de l'expression de la dualité de Bousquet nous ouvre la voie à la compréhension de son œuvre ? Est-ce que nous pouvons

---

<sup>1</sup> Ibid., p.29.

envisager un dualisme propre à Bousquet ou bien faut-il se contenter de considérer simplement sa manière d'exprimer le dualisme ?

Nous expliquerons les points essentiels de sa pensée et de sa philosophie ou plutôt de sa métaphysique, la tradition d'oc et sa conception de l'hérésie cathare qui l'influencent dans la construction de sa propre dualité.

Les éléments autobiographiques sont présents dans tous ses textes. De la blessure qui est la cause de l'aventure poétique aux personnages féminins qui hantent son œuvre, ces éléments sont les matières premières de son écriture.

Bousquet fréquentait les surréalistes en leur écrivant des lettres et en les recevant chez lui. Pour lui, Eluard était le plus grand. Il admirait les peintures surréalistes et les murs de sa chambre en étaient couverts. Ce qui attirait Bousquet était l'idée du « point suprême » que Breton annonçait. Mais Bousquet n'était pas tout à fait d'accord avec le chef des surréalistes. Nous allons expliquer leurs divergences d'idées et ce que Bousquet s'est approprié du surréalisme.

L'originalité de Bousquet est son imaginaire poétique, le rythme de ses phrases, ses vers et les images littéraires qu'il transmet grâce au manichéisme de l'imagination et à la manifestation de la dualité dans son univers. La dualité est aussi évidente dans l'opposition de son réalisme imaginaire et du langage métaphorique qu'il a essayé d'appliquer dans son œuvre.

Après l'étude de l'œuvre du poète, les thèmes essentiels de son univers, sa **thématique** nous donneront une meilleure compréhension de son langage. La **dimension philosophique** de son œuvre est incontestable car il n'existe pas un seul texte de Bousquet qui ne soit pas le miroir de sa pensée. La blessure est la mère de sa poésie. Sans elle, il ne commencerait

pas à écrire et à se reconstruire tout en cherchant à inventer un langage qui lui est propre. La conséquence directe de cette blessure, l'immobilité, déclenche le mécanisme créateur et le dynamisme de l'œuvre. Le paradoxe de l'immobilité et du dynamisme nous fait penser encore à l'expression de la dualité chez ce poète.

Nous parlerons de l'homme qu'il était et de sa vie après la blessure. Nous décrirons la **situation de l'œuvre dans l'univers poétique du XX<sup>ème</sup> siècle, le rôle des relations personnelles et ses amitiés**, ainsi que son **rapport au surréalisme**.

Pour comprendre les idées du poète, il faut donc saisir les visions qu'il nous en donne. Ce qui ne sera pas facile, car l'univers intellectuel de Bousquet est un subtil mélange de sa métaphysique et de sa foi dans le langage.

Il se sentait prisonnier d'un corps qui le retenait par la force des choses et qui l'empêchait de rejoindre le monde libre de derrière les murs de sa chambre :

*Mon corps est ma prison et ma pensée même me forge des chaînes.<sup>1</sup>*

Mais l'envie de vivre l'emportera et elle lui donnera des ailes pour s'envoler et se libérer de ce corps. C'est le langage qui l'aidera dans ce parcours vers la libération :

*Il ne faut pas que le langage aide un homme à posséder ce qu'il est.*

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Traduit du silence*, Paris, Gallimard Collection L'Imaginaire, 1995 (1<sup>ère</sup> édition Gallimard, 1941), p.92.

*Il est fait pour l'affranchir de lui-même.<sup>1</sup>*

Pour le poète immobile, la correspondance était le moyen de partager des moments et des idées avec ses amis qui comptaient énormément pour lui. Il avait une confiance totale en certains d'entre eux. Lorsque Paul Eluard lui demande d'écrire une critique sévère sur un poète, il n'hésite pas une seule seconde. Il avait une grande estime pour les écrivains et les poètes qui l'émouvaient par leurs textes, ainsi que les peintres qui le faisaient rêver et vivre à travers leurs tableaux. Et il ne la cachait pas. Nombreuses sont ses lettres transmettant l'estime et le respect inconditionnels qu'il avait pour l'autre.

L'activité littéraire et sociale que les revues littéraires lui proposaient - avec la rédaction des chroniques et des pages qui lui tenaient à cœur - le faisait se sentir efficace et vivant dans un milieu littéraire qui était en pleine évolution. Le surréalisme était le mouvement qui dominait sur la scène littéraire et artistique, et qui attirait les jeunes intellectuels désirant se distinguer de la génération précédente. Bousquet n'en était pas exclu.

Tout en restant fidèle à ses amis surréalistes, Bousquet trouve sa propre marque, son style, et son imaginaire surréel (la faculté de former des images qu'on n'a pas perçues dans le réel mais au-delà du réel, dans le surréel) qui ne contredit pas son réalisme imaginaire (des éléments concrets tirés de la réalité introduits dans l'imagination ou le rêve) dans les contes.

Comme le dit René Nelli, « le sentiment de l'irréalité des choses apparaît très tôt dans l'œuvre de Bousquet, sous des espèces poétiques. Et dès lors la poésie ne sera plus pour lui qu'un moyen de rêver ce qui est,

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *L'œuvre de la nuit*, Draguignan, Unes, 1996, p.27.

d'imaginer le réel sans en modifier les apparences, simplement en le faisant dépendre d'un autre climat existentiel »<sup>1</sup>.

Mais avec quel moyen Bousquet arriverait-il à « remplacer chaque idée par une vision »<sup>2</sup> ? Il va fixer chaque vision par une image, pas n'importe laquelle, mais celle qui est dynamique en elle-même. Cette fixation de l'image est compensée par le mouvement à l'intérieur de l'image elle-même.

Nous étudierons ces « images littéraires » dans les poèmes de *La Connaissance du soir* et du *Sème chemins*. Nous utilisons l'expression « image littéraire » qui est pour Gaston Bachelard « l'imagination en sa pleine sève, l'imagination à son maximum de liberté »<sup>3</sup>.

C'est dans le mouvement surréaliste que Bousquet a trouvé la liberté tant recherchée. Pour lui, la liberté et la création sont inséparables l'une de l'autre :

*Dieu a créé l'homme, qui est la roue du bien et mal. Il lui a donné la liberté de revenir à lui, de grandir jusqu'à l'égaliser ; il l'a fait plus grand dans cette liberté que dans sa fin la plus glorieuse.*

*Tu es libre : la création te libère.*<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Nelli René, « La terre est une maison hantée », *Le fantôme, Les Cahiers du double*, Paris, Les Cahiers du double, 1979, p. 119.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Joë Bousquet dans les cahiers du Sud*, op. cit., p.23.

<sup>3</sup> Bachelard Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 2004 (1<sup>ère</sup> édition 1965), p.177.

<sup>4</sup> Bousquet Joë, *Le Langage entier*, préface de Jean Cassou, Limoges, Rougerie, 1981 (1<sup>ère</sup> édition, 1966), p.136. Dans le texte, « mal » est sans article.

Nous consacrerons des pages à son **imaginaire surréel**. Nous commencerons par le **manichéisme de l'imagination** qui représente une dualité, la coexistence de deux éléments contraires agissant ensemble ou séparément. Nous expliquerons ainsi **les différentes manifestations des contradictions dans l'imagination** en donnant des exemples extraits de ses poèmes.

Nous avons commenté quelques poèmes pour voir comment Bousquet parvient à produire du mouvement dans une image qui est apparemment fixe et immobile. L'importance de l'axe vertical dans les images poétiques et même dans ses œuvres en prose revient à une opération spirituelle : l'élévation. La vie spirituelle veut grandir et s'élever. Elle cherche donc la hauteur.

Mais pour Bousquet, l'axe vertical a une double importance. Pour un homme paralysé cloué au lit horizontalement, ce mouvement imaginaire dans l'axe vertical est une action compensatrice de son immobilité.

La hauteur, comme la plupart des notions principales constitutives de son œuvre, apparaît la plupart du temps avec son opposé « la profondeur ».

Cette imagination dynamique est parfois une composition de l'imagination aérienne et terrestre. Ce mélange est capable de produire un mouvement dans l'image.

A l'aide des travaux de Gaston Bachelard sur l'imaginaire, nous étudierons les différentes formes de l'imagination - de la matière, de la qualité, du mouvement, ... - dans l'œuvre de Bousquet. Elle fait partie à la fois de son langage métaphorique et de son réalisme imaginaire.

Les raisons de l'attachement de Bousquet au surréalisme sont expliquées. Nous enchaînerons ensuite avec l'étude du style de Bousquet, sa façon de travailler sur une œuvre et ses outils de travail.

Le genre littéraire qui lui convenait le mieux, selon lui-même, est le théâtre et aussi le style direct. Dans une scène principale, en l'occurrence, de la vie, le poète joue son propre rôle. Plus précisément, il se conçoit comme « un être à plusieurs personnes ». Dualité qu'il explique bien dans « le credo dualiste ».

Le ton est également important dans la poésie de Bousquet. Ce ton qui est indéfinissable, c'est le juste équilibre vocal d'un homme qui parle non de ce qu'il est mais à ce qu'il est. S'adressant à lui-même, le poète s'adresse à son « double ».

Sous l'influence des idées de Jean Paulhan sur le langage, Bousquet tente de prouver que la pensée et le langage ne sont pas contradictoires. Ils peuvent coexister, se contenir ou s'abolir, comme tout, selon les principes de la dualité chez Bousquet. Ainsi le dernier chapitre sera sur le langage, la poésie et la dualité du poète.

Pour aborder sa vie, nous aurons recours aux avis et aux témoignages qui partagent leurs souvenirs par des ouvrages écrits sur le poète. Nous utiliserons également des ouvrages de Bousquet, ses œuvres romanesques et poétiques, ses essais et ses articles, ses correspondances où il s'exprime et se dévoile davantage. Un ensemble qui, grâce à sa diversité et son contenu, reste une mine précieuse à explorer pour ceux qui souhaitent découvrir ce poète.

Nous avons fait un voyage à Carcassonne pour visiter la ville et la maison du poète. Cette maison, située au 53, rue de Verdun, s'appelle actuellement La Maison des Mémoires et le « Centre Joë Bousquet et son

Temps » y est installé. Il organise des expositions et des rencontres sur le thème de Bousquet et sur ses amis auteurs et peintres.

Nous avons rencontré Monsieur René Piniès, Directeur du Centre, nous lui avons parlé de notre thèse et nous lui avons posé des questions sur le poète.

Cet homme du pays d'Oc et de la région de l'Aude connaissant bien Joë Bousquet était la personne adéquate pour répondre à cette question précise qui nous hantait : Est-ce qu'on trouve des mots et des expressions empruntés à la langue d'oc dans les écrits de Bousquet ?

Sa réponse fut négative. Nous savons que Bousquet s'intéressait à un projet commun avec René Nelli en langue d'oc mais celui-ci ne vit pas le jour.

Lors des conversations avec ses amis natifs de la région, comme René Nelli, Bousquet employait des mots en langue d'oc et connaissait beaucoup d'histoires transmises par les personnes âgées de Carcassonne. Pourtant, son langage écrit était universel et accessible à tous.

Nous avons eu des correspondances avec la Maison des Mémoires nous permettant d'avoir accès à une liste des ouvrages concernant Joë Bousquet, établie à partir de leur fonds littéraire. La plupart des ouvrages de cette liste se trouvent à la Bibliothèque Nationale, sur le site François Mitterrand.

D'après les informations de la Maison des Mémoires, trois œuvres auxquelles nous faisons référence tout au long de notre thèse évoquent particulièrement la vie de Joë Bousquet :

1. André Suzanne/Juin Hubert/Massat Gaston : *Joë Bousquet*, Paris, Seghers, 1958.

2. Nelli René : *Joë Bousquet : sa vie son œuvre*, Paris, Albin Michel, 1975.
3. Sarraute Gabriel, *La Contrition de Joë Bousquet*, Limoges, Rougerie, 1981.

Les œuvres romanesques, sont publiées aux Editions Albin Michel en quatre tomes. Elles comportent aussi son *Journal dirigé*. Il existe également une anthologie qui contient les écrits de Joë Bousquet dans les *Cahiers du Sud*, ainsi que des fragments de son Journal.

La plupart des Journaux du poète furent écrits dans des cahiers de différentes couleurs. Certains ont gardé leur couleur initiale comme le *Cahier noir*. Mais tous étaient des outils de travail, des ébauches pour les œuvres à venir.

Les lettres et l'écriture épistolaire occupent une bonne place dans la vie quotidienne de Bousquet. Que ce soit des lettres à ses amis (Aragon, Breton, Paulhan, Ernst, Max Jacob, Tanguy, Cassou, Carlo Suarès, ...) ou que ce soit des lettres à ses amantes et à ses amies (Poisson d'Or, Ginette, Lucie Lauze,...). La lettre est le seul moyen de communication pour le poète paralysé. Nous allons voir comment l'immobilisation forcée a pu se révéler créatrice.

Nous avons senti la nécessité de faire connaître l'origine de la dualité et du dualisme à la fin de cette recherche. Ce qui est indispensable pour arriver à la dualité de Bousquet et à son originalité mais aussi à l'influence des autres croyances dualistes sur la pensée du poète.

Nous commencerons par le dualisme et les différentes croyances dualistes : le dualisme persan, qui comprend le zoroastrisme et le manichéisme. Le mot « dualiste » utilisé par Thomas Hyde désignait l'opposition des deux principes coexistants, à savoir : le bien et le mal,

Dieu et le diable, la lumière et les ténèbres, dans le système de pensée en Perse.

Le dualisme chinois, qui constitue la philosophie de Lao Tseu, comprend le yin et le yang, le vide, le non-agir. Il existe dans la pensée chinoise le cycle des deux principes antagonistes mais complémentaires, yang et yin. Ce couple de contraires systématise des disciplines du corps et de l'esprit, la Nature et l'ordre cosmique parce qu'il agit sur l'ordre du Tao (la voie royale). Chez Lao Tseu, l'idée de mère ou de matrice est liée à celle de vide. Un vide efficace qui est capable de produire. Le non-agir est un état qui permet au sage de s'adapter aux changements qui interviennent dans le monde.

Le dualisme gnostique est une doctrine de connaissance de Dieu grâce au Sauveur. Dieu est appelé celui qui n'est pas. Le monde et l'existence dans le monde apparaissent mauvais parce qu'ils sont le *mélange* de deux natures ou de deux êtres contraires et inconciliables. Ce mélange est dû à une catastrophe cosmique qui a fait emprisonner la lumière dans les ténèbres.

Les Cathares du XIII<sup>ème</sup> siècle se proclamaient dualistes tout en reconnaissant un seul Dieu. Les Cathares, occitans et italiens, attribuaient à tout ce qu'il y avait dans le monde une racine ou une cause profonde du Mal, distincte de celle du Bien et incompatible avec Dieu. Nous expliquerons la différence entre les dualistes cathares mitigés et absolus.

Nous étudierons les ressemblances archéologiques et folkloriques entre les manichéens et les Cathares. Ce qui nous montre le chemin parcouru des idées dualistes persanes vers l'Occident.

Cette recherche débute par la langue poétique de Bousquet, son œuvre poétique et en prose, ainsi que son style. La thématique de la

poésie et sa dimension philosophique constituent le deuxième chapitre de la thèse. Après cette connaissance de l'œuvre et de la pensée et de l'homme, nous concluons la recherche par la conception personnelle de la dualité de Bousquet, sa particularité, et à la fin par une approche comparative avec d'autres conceptions dualistes. Ce qui nous montre l'originalité de sa pensée et l'application de celle-ci au langage et à la poésie.

Nous essaierons de comprendre pourquoi il donnait autant d'importance à la dualité, qui était pour lui une question existentielle. Après sa blessure de guerre, il avait besoin de points de repère et de fondements nécessaires à la construction d'une nouvelle vie. Sa pensée dualiste est la clé de la compréhension de son univers poétique. Tout ce qui nous paraît énigmatique et indéchiffrable après la première lecture d'un texte de Bousquet devient évident et subtil lorsqu'on connaît son expression du dualisme. La cohérence de sa pensée guide le lecteur et l'accompagne dans la recherche du « langage entier »<sup>1</sup> qui était le but du poète. Accéder au langage entier, c'est se libérer de ce corps en ruine et devenir un être spirituel. C'est ne faire qu'un avec la poésie qui est l'essence même de cet être. La dualité influence tout l'univers de Bousquet : des personnages qui n'ont pas d'identité fixe et qui se mettent facilement dans la peau d'autres personnes, la substitution constante de « je » et « tu », des procédés littéraires qui montrent des contradictions en accord les unes avec les autres et le manichéisme de l'imagination.

Bref tout ce que Bousquet tente de nous apprendre c'est que tous les contraires et les opposés doivent coexister pour maintenir l'équilibre de l'ensemble. L'un ne fait pas partie de l'autre, l'un ne réfute pas l'autre. Il applique ce principe à tous les niveaux du langage et de l'être.

---

<sup>1</sup> L'expression de Bousquet.

L'application de ce principe a exigé beaucoup de recherches et d'efforts. Il a obtenu un résultat au prix d'une originalité et d'un système de pensée qui deviennent très vite sa marque.

Mais pour l'instant, avant d'entamer l'étude de son œuvre, nous vous invitons à lire un joli conte de fée raconté par Bousquet lui-même avant d'entamer l'étude de son œuvre. Ce texte pourrait paraître un peu long, mais sa beauté nous empêche de le mutiler sachant que le plaisir de sa lecture ne serait pas entier.

« Autrefois, habitait en un lieu de toutes les couleurs un homme qu'une suite de hasards avait dispensé de vivre.

Il savait peu : « *L'ombre n'est pas le noir* », disait-il, assez obscurément.

Ni heureux, ni malheureux, croyait que les hommes sont nés pour le bonheur et se prenait pour un homme.

Sauf la nuit, où il se tenait à l'affût, attendant quelque présence qui se formât sans bruit, quelque vie qu'il rendît, en la touchant, plus mâle et plus réelle que la sienne.

Comme il parlait encore, il croyait être l'amour de toute femme qui l'entendît, sa foi dans le jour.

Il les voyait apparaître au sein d'une nuit dont elles ne se distinguaient pas et *qui durait, la même, dans leur chevelure et dans leurs yeux.*

Il a dîné, fumé, content, sifflotant : un autre aurait pris sa place sans qu'il s'en aperçût. Après, il a senti dans son cœur une allégresse que

rien ne justifiait. Il jouissait d'un bonheur dont son être présent ne pouvait pas former tout le contenu. Quelque raison qu'il se donnât, il s'étonnait de son bien-être. Il habitait un lieu plus noir que l'ombre que sa conscience n'aurait pas *su regravir*.

Le langage ne lui aurait pas permis de se comprendre lui-même.

Il n'éprouvait cependant pas la paix des objets inanimés.

« Je suis, se disait-il, le produit des faits qui me restent à découvrir.

De quoi vais-je m'inquiéter».

Son regard s'est approché de lui. Son regard était un oiseau et, tout d'un coup, se couche à ses pieds comme un chien.

Rien en toi ne peut changer, sinon le taux des événements où chaque instant te fait naître.

Fais que l'on dise un jour à ton sujet : «Si j'avais vécu comme lui, je ne craindrais pas de mourir ».

Il a proscrit tout ce qui le liait à un temps, vivra hors de sa mémoire »<sup>1</sup>.

L'alternance des passages en italique et en roman est fidèle à la transcription de Bousquet lui-même.

Ce conte peut nous éclaircir sur quelques expériences que le poète a vécues. Nous y trouvons également les mots de son univers comme le regard, l'ombre et le langage.

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *L'œuvre de la nuit*, op.cit., pp. 27-28.

Nota Bene :

- Les titres des œuvres sont indiqués en italiques.
- Les titres des poèmes et des articles sont cités entre guillemets.
- Dans cette thèse, les citations extraites des œuvres du poète sont en italique avec une marge plus grande que le texte lui-même.

# Chapitre I

## **La langue poétique de Joë Bousquet**

Bousquet ne voulait pas appartenir à une école et ne voulait pas non plus figer son œuvre dans un genre littéraire. De même il refusait d'attribuer sa pensée à certains philosophes.

Son œuvre est un mélange subtil de prose, de poésie, de philosophie, fécondé par son imaginaire.

Lui-même se disait poète bien qu'il n'ait produit qu'un seul recueil de poèmes.

Nous avons essayé de séparer ses œuvres en œuvres en prose et poétiques pour ainsi étudier les romans, les contes, la poésie et l'imaginaire de Bousquet. Pour des œuvres qui ont une dimension philosophique, comme les essais, nous les examinerons dans le deuxième chapitre.

### **I- L'œuvre en prose**

Du fait que *Paroles du lépreux sans nom* soit le premier ouvrage que les circonstances aient obligé Bousquet à mettre au point, il revêt une certaine importance : il préfigure, à l'état d'ébauche, tous ceux qui paraîtront entre 1925 et 1934, *La Fiancée du vent* (1930) mise à part.

En 1925, Bousquet fuyant la société dont il a peur, se considère comme rejeté par elle : il est le lépreux, le paria.

Le thème dominant de *Paroles du lépreux sans nom*, c'est la déréliction. Au bonheur ouvert, celui des autres, auquel il ne peut plus participer et qu'il symbolise par la « ville aux feux voilés », si proche et si

lointaine, le lépreux oppose le jardin désert- celui de Villalier<sup>1</sup>-, l'asile végétal où les ruisseaux eux-mêmes se sont tus. Ce thème paraîtra fréquemment dans les « cahiers » ultérieurs, et il figure encore dans *Une passante bleue et blonde* (« On l'a laissé seul dans les eaux immobiles »<sup>2</sup>).

Bousquet n'ose pas encore croire à la pitié des femmes pour les monstres, à moins que cette pitié ne s'accompagne ou ne soit l'expression de leur dégradation sociale.

Le premier texte de Joë Bousquet était un petit écrit de quinze pages qui existait en deux exemplaires dactylographiés de la même frappe. L'un appartenait à René Nelli et l'autre aux héritiers de James Ducellier. Il n'est pas daté mais Bousquet l'avait présenté en 1924 ou 1925 à un concours de la « meilleure nouvelle » organisé par Radio française. Ce texte très travaillé n'a pas obtenu de prix. Il devint plus tard *Paroles du lépreux sans nom*, mais il ne sera jamais publié. Bousquet en reprit le cadre, l'idée et le thème, quelque peu modifiés dans un texte poétique « Retour » qu'il fait paraître dans la revue *Chantiers* (n°1, janvier 1928, pp. 18-20 ; n°2, février 1928, pp. 36-37 ; n°3, mars 1928, pp.34-37).

Dès le premier texte, Bousquet commence à trouver sa langue, composer son univers et utiliser des images littéraires :

*Sous mes pas, la lune, comme un soc, creuse le silence...*<sup>3</sup>

Le texte ne suit pas une histoire. Ce qui risque d'égarer le lecteur dans le texte, est compensé par la répétition des mots : cœur (15 fois),

---

<sup>1</sup> La famille de Bousquet avait une résidence dans la commune de Villalier, près de la Cité de Carcassonne. L'origine de Villalier remonte au IX<sup>ème</sup> siècle.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Une passante bleue et blonde*, in *Œuvre romanesque complète I*, Paris, Albin Michel, 1979, p. 235.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *Paroles du lépreux sans nom*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p.31.

rêves (12), chair (11), regard (10), souvenir (9), nuit (9), ombre (8), âme (8), silence (6), yeux (5).

Le deuxième texte *Retour* est plus travaillé et plus poétique que le premier. Nous y trouvons le procédé de la répétition des mots, des groupes nominaux et des phrases : « pauvre figure », « quelle ombre », « ... fiancer ma voix à ma voix ».

Parfois ce sont les mots de la même famille étymologique qui se répètent : nom et adjectif, verbe et participe passé utilisé comme adjectif. Nous en remarquons plusieurs : regarder(6)/regard(10), absence/absent, danser/danse, enfant/enfance, se souvenir/souvenir, rêver/rêve, se démentir/démence, profondeur(4)/profond(3), se perdre(3)/perdu, s'éloigner/loin/lointain, douceur/doucement, se dévoiler/voilé, pureté(2)/pur(2), dénouer/dénoué/noué, folie(2)/fou, bercer/berceau, chanter(2)/chanson(5), oublier(2)/oubli(3)/oublieuse.

Le *Retour* évoque l'enfance, surtout les souvenirs de Joë enfant à Villalier. Mais ces souvenirs sont juste le cadre ou l'arrière-plan de l'image poétique que Bousquet nous donne :

*Chaque feuille emportée par l'automne tirait un regard de l'air  
fauve, des pleurs.<sup>1</sup>*

Le texte est orné d'éléments naturels, mais les paysages ne sont pas conçus normalement. Ils sont construits dans l'imaginaire :

*La nuit se balançait légèrement au hasard des roseaux, berçait les  
vignes à mes pieds et les amandiers qui soutenaient le vent obscur.<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Retour*, in *Œuvre romanesque complète I*, op.cit., p.38.

<sup>2</sup> Ibid.

Ce caractère imaginaire que Bousquet poursuit dans ses œuvres à venir rapproche le texte de la poésie sans qu'il y ait de versification.

L'importance de ce texte est dans le fait que nous y trouvons tous les éléments et les procédés littéraires qui marqueront le style bousquetien.

- Les métaphores :

*Belle écharpe de sang, balancée sur l'abîme. C'était l'instant où l'étoile du soir ouvre les bergeries.*<sup>1</sup> (L'évocation du crépuscule, la tombée de la nuit et la fin du jour avec l'image du sang.)

*L'urne du silence est pleine.*<sup>2</sup> (Pour parler de la rumeur.)

*Mon regard descendra comme un anneau d'argent dans mon cœur.*<sup>3</sup>  
(Le moment du recueillement).

- Le manichéisme de l'imaginaire que nous expliquerons plus loin :

*Creux de rocher, chaumière ou trou des rats, voici le lieu de l'amertume, le sommet d'où le vagabond découvre... .*<sup>4</sup>

Il n'est pas question de la dualité dans *Retour*. Nous voyons que la pensée dualiste de Bousquet commence à s'élaborer, mais il existe déjà le thème du « frère d'ombre » qui se manifeste plus tard comme le double du poète :

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Ibid., p.44.

<sup>3</sup> Ibid., p.41.

<sup>4</sup> Ibid., p.41.

*Je me souviens de ma jeunesse. Une autre vie se cachait dans ma vie.  
Un frère regardait doucement à travers le bonheur.<sup>1</sup>*

*Un frère triste lisait dans le bonheur. Son cœur a pris toute ma  
peine.<sup>2</sup>*

Et la négation, « ne pas être celui que je suis », l'autre principe de sa dualité :

*Que ne retrouverai-je pas si je me perds.<sup>3</sup>*

Les filles qu'il aime sont des inconnues dont il ne connaît même pas le nom, « Anne ou Manou ».

La connaissance de soi-même se révèle dans l'égarément du poète :

*La route de retour s'est perdue dans mon ombre.<sup>4</sup>*

La première publication de Bousquet ne s'effectue qu'en 1932 à Paris. Sa carrière littéraire commence donc avec *Il ne fait pas assez noir* paru aux éditions Debresse (en 118 pages).

C'est également la première œuvre de Bousquet dans laquelle il parle de son état d'écrivain, pas comme les autres. Un auteur pour qui « l'écrit résume une expérience »<sup>5</sup> :

*Je ne veux pas écrire, mais consacrer le pouvoir que j'ai de*

---

<sup>1</sup> Ibid., p.42.

<sup>2</sup> Ibid., p. 43.

<sup>3</sup> Ibid., p.41.

<sup>4</sup> Ibid., p.40.

<sup>5</sup> Bousquet Joë, *Il ne fait pas assez noir*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p.85.

*m'exprimer à l'opération de ma délivrance spirituelle.<sup>1</sup>*

Et il croit que cette expérience spirituelle « méritera un jour de faveur »<sup>2</sup>.

C'est à partir de ce texte aussi que nous remarquons l'importance du regard et la fonction particulière des yeux dans son univers :

*Elle, c'était à ses yeux de me donner son visage et de tirer au clair sa beauté.<sup>3</sup>*

*Elle a mis ma vie dans mes yeux.<sup>4</sup>*

Nous expliquerons l'importance du regard lorsque nous étudierons sa thématique.

Le texte est écrit à la première personne, celle qui focalise notre attention sur les réflexions et les pensées du poète :

*La morale ? je ne connais pas le sens de ce mot. Chaque homme trouve son salut dans les sacrifices qu'il fait pour donner de lui ce qu'il contient de plus rare...<sup>5</sup>*

La langue poétique de Bousquet se construit doucement et fermement :

*Le tonnerre revient armé : et redescend prudemment tout le ciel sur*

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid., p.86.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid., p.89.

*ses épaules.*<sup>1</sup>

A sa poétique et ses réflexions s'ajoutent une touche de mystère pour retenir le lecteur jusqu'au bout du texte :

*J'avancerai sans me demander si les branches vont se refermer  
derrière moi.*<sup>2</sup>

Ce processus de création se prolonge, évolue et devient la marque de l'œuvre de Bousquet. Tout au long de son œuvre, nous sommes en face d'un travail basé sur la recherche du vocabulaire, de la phrase, du rythme et de l'imaginaire. C'est surtout celui-ci qui le fait se distinguer des autres écrivains de sa génération.

Tout l'art de Bousquet consiste à appliquer de la pensée dualiste dans son œuvre. Nous allons montrer comment il y parvient sans autant parler de son idéologie et sans allusion directe à la dualité.

Ce mot revient fréquemment dans son journal et ses essais. Mais dans les œuvres romanesques et poétiques, il en est loin. Par contre, dans celles-ci les notions de double et de négation qui sont les piliers de la pensée dualiste de Bousquet sont évidentes.

Bousquet utilise les figures de diction dans tous ses textes que ce soit de la poésie ou que ce soit des œuvres romanesques. Son œuvre pourrait être lue à haute voix. Si nous la déclamons, elle pénètre nos sens et nous touche en profondeur.

Mais Bousquet ne se contente pas de la beauté oratoire et formelle de son texte. Il se soucie également de la construction et du sens de celui-ci.

---

<sup>1</sup> Ibid., p.91.

<sup>2</sup> Ibid., p.93.

Après différentes recherches, il trouve un moyen d'appliquer sa pensée dualiste dans la création littéraire. En employant à la fois les figures de la construction et celles du sens, du réel et de l'imaginaire, il imprime la marque de sa dualité à son art. Il montre que l'importance de l'une peut entraîner l'épanouissement de l'autre, et que les deux parties donnent une unité de l'œuvre.

Nous allons citer les procédés littéraires ou les figures de rhétorique les plus fréquents en proposant des exemples dans l'œuvre romanesque de Bousquet. Tous ces procédés littéraires sont également présents dans ses poèmes. Pour les poèmes proprement dits de la *Connaissance du soir*, son seul recueil de poèmes, nous analyserons son imaginaire et sa façon d'intégrer la dualité dans leur composition.

### **Les procédés et les figures littéraires :**

Nous trouvons dans l'œuvre de Bousquet différents procédés littéraires chers à tous les poètes. Il utilise certains (comme les figures de comparaisons) plus que les autres pour la création de sa langue poétique. Nous allons voir certaines figures avec des exemples.

**Les figures de diction** sont présentes avec l'allitération, l'assonance, les jeux sonores qui participent à la musicalité des phrases :

*Dans l'oubli du jour où le monde est devenu l'amour du monde, je n'ai de cœur que pour sentir que le silence est le plus fort (...)*<sup>1</sup>

Parfois cette musique de la phrase lui donne l'allure d'un vers :

*Dimanche dans le bruit des cannes et les pas d'enfants. Soleil plus*

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Une passante bleue et blonde*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p.267.

*léger que la voix des passants. Un jour flottant un peu dans sa lumière suspendue à des cris d'oiseaux, un jour luisant où l'automne a des yeux partout.*<sup>1</sup>

*Hasard désarmé*<sup>2</sup>

**Les figures de construction** sont très nombreuses dans l'œuvre de Bousquet car il travaillait beaucoup sur le texte. Nous les expliquons brièvement en donnant des exemples.

**Répétition :**

**La réduplication :** Elle redouble des mots dans la même phrase pour les faire remarquer :

*(...), le cher soleil secret où mon exil de vivant se poursuit, se poursuit à mourir et se dore.*<sup>3</sup>

**L'épistrochisme :** Suite de termes brefs, dans une structure à éléments de même rang (juxtaposés ou coordonnés)<sup>4</sup>.

*On se tient là, bête, gêné.*<sup>5</sup>

*Chats, contrevents, seaux d'eau.*<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Ibid., p.274.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Il ne fait pas assez noir*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p.133.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Fromilhague Catherine, *Les figures de style*, Paris, Nathan Université, Collection 128, 2003(1<sup>ère</sup> édition 1995), p.25.

<sup>5</sup> Bousquet Joë, *Il ne fait pas assez noir*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p.116.

<sup>6</sup> Ibid., p.118.

**Le parallélisme** : La reprise du même patron syntaxique dans un groupe syntaxique le plus souvent juxtaposé qui donne une valeur émotive ou démonstrative à la phrase.

*Mais je porte mon corps, mon corps de bête, comme la rançon d'un monde trop lourd.<sup>1</sup>*

**L'anaphore** : La répétition en tête d'un groupe syntaxique, d'un mot ou d'un groupe de mots. L'anaphore produit un élan rythmique dans la phrase.

*Nuits bleues, nuits vertes, nuits noires, nuits dans les fers, oiseaux de nuit de l'autre nuit qui avait pris, pour me fuir la forme d'une femme ; c'est le vent qui parle tout seul, nuits de ma peur, nuits de cyprès, nuits qui n'ont pas voulu de moi, mon âme n'est pas revenue.<sup>2</sup>*

Comme nous l'avons déjà expliqué, nous trouvons assez souvent dans les textes de Bousquet des figures de répétition, la polyptote (« oublier/oubli »<sup>3</sup>) et la dérivation (« oublieuse »<sup>4</sup>). Le premier comprend les variantes morphologiques d'un terme unique. Pour les verbes, il s'agit de variations de modes, voie, temps et personne ; pour les noms, oppositions de déterminants, de nombres, de genres, etc.

La seconde est constituée de variations morpho-lexicales sur un radical commun. Les termes reliés appartiennent donc à une même famille morphologique :

---

<sup>1</sup> Ibid., p.115.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Le Rendez-vous d'un soir d'hiver*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p.258.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *Retour*, in *Œuvre romanesque complète I*, op.cit.

<sup>4</sup> Ibid.

*(...), à travers la marche du soir qu'elle marquait avec des ombres, dévoilait et voilait, (...).*<sup>1</sup>

*Quand tout près du bonheur pour se sentir heureux, (...)*<sup>2</sup>

D'autres figures sont :

**L'anacoluthie** : C'est une rupture de cohérence syntaxique. L'un des groupes syntaxiques de la phrase reste suspendu, sans ancrage syntaxique :

*Didi ; et son sourire m'apprend que l'espace s'est retrouvé.*<sup>3</sup>

Cette figure aide Bousquet à faire une pause à travers cette rupture syntaxique afin d'enchaîner avec une nouvelle idée ou tout simplement à reprendre ses forces.

**L'inversion** : Celle du sujet et du verbe ou comme dans l'exemple suivant, la double inversion du complément d'objet direct et du verbe :

*Me comprendront ceux qui me connaissent.*<sup>4</sup>

Ici, l'écrivain « me » et la réflexion « comprendront » sont mis en avant. Parfois cette inversion facilite une amplification de la phrase par des expansions qui accompagnent le groupe sujet :

*Doucement, s'élevait l'astre de ma vie intérieure dont mes regards sur le visage d'Annie auraient à traverser toute la tendre clarté.*<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Une passante bleue et blonde*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p.240.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Il ne fait pas assez noir*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p.97.

<sup>3</sup> Ibid., p.94.

<sup>4</sup> Bousquet Joë, *Le Rendez-vous d'un soir d'hiver*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p.212.

<sup>5</sup> Ibid., p.214.

**Le chiasme** : Le couplage grammatical, lexical ou sémantique.

*Le ciel d'un regard s'est rouvert à toutes les larmes du vent.<sup>1</sup>*

(ciel=a, regard=b, larmes=b, vent=a). Des mots de deux champs lexicaux sont couplés sur le schéma ab/ba. Nous trouvons aussi cette figure dans les poèmes, les journaux et les correspondances.

**L'hypallage** : Transfert d'éléments caractérisants, surtout d'adjectifs ou le déplacement syntaxique de ces éléments.

*(...), et comme abandonné dans la nuit qui tombe avec sa lourdeur de forêt.<sup>2</sup>*

Au lieu de « la forêt lourde ».

*Et ce ciel vert, comme un fruit pâle où des éclairs seraient vivants(...)<sup>3</sup>*

Le déplacement des adjectifs de « ciel » et « fruit ».

*Chaque feuille emportée par l'automne tirait un regard de l'air fauve, des pleurs.<sup>4</sup>*

Nous voyons le déplacement syntaxique de l'adjectif « fauve » qui est une couleur d'« automne » et qui est utilisé pour le substantif « air ».

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Il ne fait pas assez noir*, in *Œuvre romanesque complète I*, op.cit., p.133.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Une passante bleue et blonde*, in *Œuvre romanesque complète I*, op.cit., p.237.

<sup>3</sup> Ibid., p.140.

<sup>4</sup> Bousquet Joë, *Retour*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p.38.

**L'antithèse** : Elle établit une relation d'opposition entre deux éléments dans une phrase. Elle contient plusieurs figures comme les antonymes et l'oxymore.

*Creux de rocher, chaumière ou trou aux rats, voici le lieu de l'amertume, le sommet d'où le vagabond découvre que ce qu'il cherche (...).*<sup>1</sup>

Ou encore :

*Pour m'éloigner du corps redemandé par la terre, le ciel m'a pris, le ciel léger, dans la douceur de croire.*<sup>2</sup>

**L'oxymore** : C'est une figure d'opposition, comme l'antithèse, mais qui est fondé sur une apparente contradiction logique.

*Je m'avançais à pas de loup, prenant lentement conscience de mon mal merveilleux.*<sup>3</sup>

Au contraire de l'antithèse qui a un caractère tragique, l'oxymore harmonise les contraires. « L'oxymore devient parfois le lieu où se dévoile l'unité contradictoire du monde, la fusion des opposés ; devenant un quasi-argument philosophique »<sup>4</sup>.

Nous comprenons l'intérêt de Bousquet pour les figures d'opposition qui sont nombreuses dans toutes ses œuvres romanesques ou poétiques.

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Retour*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p.40.

<sup>2</sup> Ibid., p.42.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *Retour*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p.38.

<sup>4</sup> Fromilhague Catherine, *Les figures de style*, op. cit., p.54.

Elles contribuent à l'équilibre recherché entre les éléments opposés de la phrase ou du vers, permettent leur assemblage et leur juxtaposition, ainsi que leur rythme.

*(...)que la silencieuse ivresse des choses recueillait dans les demeures de l'air ou parmi le miroitement des blés en herbe.<sup>1</sup>*

La présence d'un axe vertical, de l'imagination aérienne et de l'imagination terrestre créent un mouvement dans la phrase. Nous y reviendrons dans l'étude de l'imaginaire dans son œuvre.

Le **paradoxe** est aussi une autre figure d'opposition. Un terme ou un ensemble de termes ont des polarités opposées :

*Je me trouvais trop éloigné de déduire une observation utile de ce bien-être surnaturel pour ne pas me borner à en goûter l'apaisement qui ne m'apparut ainsi que sous sa forme négative.<sup>2</sup>*

Ce bien-être surnaturel et cet apaisement apparaissent sous une forme négative. Nous tenons à ajouter que la forme négative jalonne l'œuvre de Bousquet. Exprimer la négation est en effet un pilier de sa pensée dualiste.

Comme nous allons le voir plus loin, l'une des marques de la négation dans ses poèmes est l'emploi de *ne ... que* par lequel l'auteur nie ainsi tout objet autre que l'assertion (prise de position de l'auteur sur un sujet donné). Nous voyons cette marque dans les textes où la négation

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Le Rendez-vous d'un soir d'hiver*, in *Œuvre romanesque complète I*, op.cit., p.181.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Une passante bleue et blonde*, in *Œuvre romanesque complète I*, op.cit., p.263.

touche également certains éléments de syntagmes, la préposition (sans), la conjonction (sans que, de peur que) et le lexème nominal (in, ir, il, a, dés, mal, non-, ex-, sans-, ...) ou verbal (mé, dé, ...) :

*Il a parcouru tout le ciel sans renoncer à sa tristesse.<sup>1</sup>*

La liste des mots qui portent une négation est longue : insignifiance, inconsistant, désœuvré, insoumis, insensible, inquiétude, incertitude, incorrections, impropriétés, inévitables, irrégularités, indifférence, impénétrabilité, immobile, imprévues, irrévélé<sup>2</sup>, inexplicable, irréel, inexistants, invisible, inusité, irréalité, indéfini, irréalisable, déraison, désespérant, indéfiniment, inattendu, inexpliqué, invraisemblable, (...).

Parfois, il existe dans une phrase plusieurs de ces marques, ce qui accentue la négation :

*Je ne suis que mon être intérieur, ce que je dissimule.<sup>3</sup>*

*Douleur floue et qui s'irradie et dont une amertume secrète annonce pour nous consterner qu'elle ne durera pas sans se rendre insensible.<sup>4</sup>*

**La comparaison et la métaphore** sont fondées sur une relation d'analogie. On remarque le terme principal de la comparaison, « comme », dans les textes de Bousquet. Mais la plupart du temps le

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Il ne fait pas assez noir*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p.113.

<sup>2</sup> Un néologisme de Bousquet ; *Une passante bleue et blonde*, in *Œuvre romanesque complète I*, op., cit., p. 259.

<sup>3</sup> Ibid., p.243.

<sup>4</sup> Bousquet Joë, *Il ne fait pas assez noir*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p.116.

comparant est abstrait ou symbolique, ce qui produit une métaphore. Il nous est parfois difficile de séparer les limites entre ces deux-là.

*Un jour que je me trouvais vraiment seul dans la chambre bleue, dans la chambre morte à travers mon immobilité je remontais une deuxième fois les pentes de ce ciel (...).<sup>1</sup>*

La couleur froide « bleue » et l'adjectif « morte » suggèrent l'écrivain figé et immobile dans sa chambre. Voici d'autres exemples :

*Cette nuit calmée, et ce silence qui est comme le corps de ma tristesse, (...).<sup>2</sup>*

*La musique broie la musique. Des airs qui, pour venir jusqu'à moi, se déroulent sous une véritable grêle de billon, (...).<sup>3</sup>*

Des airs qui ressemblent au bruit d'une grêle de pièces de monnaie en cuivre (billon).

Mais parfois, il existe à la fois la métaphore et la comparaison :

*La branche, le chemin, comme un sourire d'amie, dévoilait mon cœur, déroulait l'immensité dans mes yeux.<sup>4</sup>*

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Une passante bleue et blonde*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit. p.264.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Il ne fait pas assez noir*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p.109.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *Une passante bleue et blonde*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit. p.253.

<sup>4</sup> Bousquet Joë, *Retour*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p.38.

Le chemin est le comparé et le sourire d'amie le comparant, mais la gaieté (sourire) et la vivacité nous donnent une image d'ouverture, une métaphore de l'immensité de ce chemin à travers les yeux.

Les comparaisons peuvent se multiplier dans une phrase :

*Ce n'était pas une idée mais une parole éclairée autrement que les autres, et qui régnait sur elle comme la cime d'un nuage sur la cime des vents, comme les flamants qui volent haut dans le crépuscule sont les oiseaux du ciel.<sup>1</sup>*

La parole éclairée est dominante à la hauteur de la cime d'un nuage sur la cime des vents. Mais elle est également comme les flamants qui volent haut. Ces derniers sont comparés aux oiseaux du ciel mais aussi du soleil à cause de leur couleur de crépuscule. Nous voyons trois comparaisons bien intégrées l'une dans l'autre.

Parfois la relation d'analogie entre le comparé et le comparant est originale et nécessite une recherche, comme dans cette phrase :

*Car mon insouciance était comme accusée dans les lenteurs de son sourire.*<sup>2</sup>

Cela donne une richesse inventive à la comparaison et produit une confusion avec la métaphore.

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Le Rendez-vous d'un soir d'hiver*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p.167.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Il ne fait pas assez noir*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p.113.

## Les figures de pensée

**Le paradoxe** est « une variante macro-structurale des figures de construction fondée sur une opposition »<sup>1</sup> (l'antithèse, l'oxymore, ...):

*Tout brillait d'immobilité.*<sup>2</sup>

Ici, la valeur négative de l'immobilité est à côté de la valeur positive de la brillance.

**La prosopopée** est un discours fictif attribué à un absent, un mort, un inanimé, une abstraction, qui présente directement de lui une image, positive ou négative, acceptée ou réfutée.

Nous voyons beaucoup ce procédé dans l'œuvre de Bousquet quand il personnifie les notions abstraites comme la douleur, quand il donne de l'importance aux objets en les considérant comme des sujets qui le regardent. Ou lorsqu'il parle simplement de la mort :

*Oh, Mort, tu es venue si près de moi que j'ai pu te fermer les yeux,  
(...).*<sup>3</sup>

Cette figure est utilisée également dans les journaux et les correspondances où il se sent plus libre pour exprimer sa pensée et son langage.

---

<sup>1</sup> Fromilhague Catherine, *Les figures de style*, op. cit., p.102.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Une passante bleue et blonde*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p.265.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *La Tisane de sarments*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p.291.

**L'ironie** est une façon d'inverser la valeur de la vérité. Elle est une application de cette formule : « dire A pour signifier le contraire de A » :

*Depuis qu'il argumente par pantomime, il ne sait plus se taire.<sup>1</sup>*

Les paysages et les descriptions de la nature sont également poétiques. Au contraire de la poésie de Bousquet dans laquelle les couleurs dominantes sont le noir et le blanc et quelquefois le rouge ; dans les contes et les romans, la palette des couleurs est plus variée. Dans les textes où les souvenirs d'enfance sont présents, c'est la nature qui teint et rend le paysage vif. Les couleurs sont exprimées par les éléments réels comme les fleurs mais aussi par les éléments imaginaires :

*Une jeune femme aux doigts roses regardait le portrait de mon amie en respirant un bouquet de violettes.<sup>2</sup>*

« Roses » suggèrent la couleur de peau mais aussi la fleur devant le bouquet de violettes.

La poétique des phrases est parfois accentuée par des couleurs irréelles :

*L'eau des fleuves est de cristal et d'argent.<sup>3</sup>*

*Est-ce le pays de ma rose d'argent ?<sup>4</sup>*

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Le Médisant par bonté*, Paris, Gallimard, Collection Imaginaire(L'), 1993(1<sup>ère</sup> édition Gallimard, 1945), p.19.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Il ne fait pas assez noir*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p.136.

<sup>3</sup> Ibid., p.140.

<sup>4</sup> Ibid.

Il arrive que les couleurs soient tellement abstraites qu'elles laissent le lecteur libre dans son interprétation :

*Lever les yeux vers mon ciel vert, envenimé d'étoiles blondes. La terre est profondément bleue, la terre labourée. Sur ce bleu qui s'étouffe, des arbres à feuilles jaunes tirent un peu sur le rose.*<sup>1</sup>

*(...) : mon regard s'ouvrait les portes de mon corps en se retournant vers moi dans la pure présence de leurs paupières couleur de nuit.*<sup>2</sup>

*(...) la couleur de ce vêtement, vivante comme un reflet d'hiver, ...*<sup>3</sup>

Nous trouvons un lyrisme poétique dans les textes en prose de Bousquet. Les images et les tableaux qu'il décrit font sortir le texte de la linéarité :

*La nuit se balançait légèrement au hasard des roseaux, berçait les vignes à mes pieds et les amandiers qui soutenaient le vent obscur.*<sup>4</sup>

D'ailleurs, nous pouvons énumérer les arbres qui sont plantés dans l'univers poétique de Bousquet : amandier, peuplier, olivier, oranger, cyprès, acacia, palmier, platane, azerolier, aubépine, tilleul, vigne. Les arbres et les fleurs sont les éléments qui donnent un aspect naturel au lyrisme du poète. Ils peuvent aussi suggérer un sens figuré dans les

---

<sup>1</sup> Ibid., p.139.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Le Rendez-vous d'un soir d'hiver*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p.169.

<sup>3</sup> Ibid., p.176.

<sup>4</sup> Bousquet Joë, *Retour*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p.38.

comparaisons et les métaphores : la tristesse « grande et forte comme un cyprès »<sup>1</sup>. Autre exemple : « sous les orangers du silence »<sup>2</sup>.

La langue poétique de Bousquet est assez descriptive dans ses œuvres en prose ce qu'elle est moins dans ses poèmes. Il utilise parfois des phrases aussi longues que celles de Proust :

*Ce n'est pas la première fois que grâce à la présence d'une femme, ou dans l'éblouissement de l'avoir perdue, je voyais les dehors les plus quelconques délivrer en moi toute la douceur de ma vie comme si le charme inexplicable d'un buisson d'aubépine, ou le regard singulier d'une passante, ou sa voix, avaient compensé dans un éclair à mes yeux toute la diversité des lieux que je ne devais pas connaître, avaient justifié que je les tinsse pour irréels et inexistants.*<sup>3</sup>

La longueur des phrases est remarquable également dans ses journaux, ses essais et ses correspondances où il expose ses idées avec générosité.

Nous trouvons aussi des groupes nominaux sans verbe, parfois sans ponctuation. Tantôt des espaces blancs remplacent la ponctuation et nous suggèrent un moment de réflexion, tantôt un seul mot suffit pour retenir le lecteur :

*La cour voit le soleil dans une feuille morte envolée. Mystère. Il n'y a plus rien que le mouvement de tes bras nus sur la gaze d'argent.*<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Le Rendez-vous d'un soir d'hiver*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p.185.

<sup>2</sup> Ibid., p.184.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *Une passante bleue et blonde*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p.265.

<sup>4</sup> Ibid., p.242.

Ici, « Mystère » nous prépare à une autre image, celle de la caresse.

Nous allons poursuivre cette étude par un aperçu des romans et des contes où nous expliquerons l'importance de ces derniers dans la construction du style de Bousquet. Leur style est différent de celui des premiers romans, des poèmes, des journaux et des correspondances qui sont riches en métaphores.

## - Romans

### *Il ne fait pas assez noir*

La carrière littéraire de Bousquet commence avec la publication à Paris de *Il ne fait pas assez noir* aux éditions Debresse en 1932.

Pour lui, c'est une période plus heureuse où il essaie de s'exprimer et de poursuivre sa « délivrance spirituelle ».

Dans la voiture de son ami James Ducellier, il s'évade de son asile pour parcourir la terre de son enfance et de ses souvenirs.

Le visage féminin est flou et changeant. Le personnage de Didi <sup>1</sup> peut s'incarner dans celui de Martine (*Rendez-vous d'un soir d'hiver*). Entre le premier chapitre et le deuxième, l'histoire passe de la mort de la jeune fille, au passé, au souvenir qui la change en une fable d'intemporalité.

Dans la mythologie romanesque de Bousquet, la femme aimée doit disparaître, comme si elle ne pouvait pas quitter son amant ou être quittée par lui sans mourir, ou comme si seule la mort pouvait la séparer de lui. Mais elle ne meurt que pour se confondre aussitôt avec une autre qui lui ressemble.

---

<sup>1</sup> Le personnage de Didi ressemble à celui de Martine, *Il ne fait pas assez noir*, in *Œuvre romanesque complète I*, op.cit., p.128.

C'est sans doute que pour l'homme qui a été chassé de sa sexualité et qui n'a d'existence que dans le double qui l'attend, les femmes ne sont vivantes que dans la mesure où elles s'échangent les unes avec les autres.

Ce n'est pas seulement pour donner son mouvement et son rythme à la fiction que la femme y est « l'une et l'autre »<sup>1</sup>, mais pour montrer que le poète les contemple l'une dans l'autre, et que lui-même n'est pas de ce monde. Nous reviendrons à l'extériorité de Bousquet et à la fonction du regard dans la thématique.

*Il ne fait pas assez noir* est bien accueilli. Des écrivains comme Carlo Suarès<sup>2</sup>, Jean Cassou et Paul Eluard ont été frappés par le caractère original de son écriture où les idées se revêtent de chair et d'images, tantôt dans les rapports poétiques, tantôt dans l'imaginaire (le produit de l'imagination) qui se communique à la réalité immédiate.

Le roman se compose tout seul et c'est le personnage de Didi qui en assure l'unité en imprimant son image sur les événements, sur ses paroles d'amour et de hasard.

L'amour dans ce livre, donne à toutes choses, objectives et subjectives, la même origine et le même point de fuite. C'est ainsi que Bousquet réussit à surmonter l'incapacité de composer, de combiner intellectuellement des structures esthétiques a priori.

### ***Le Rendez-vous d'un soir d'hiver***

Ce petit roman, dédié à Jean Cassou, paraît en 1933 à Paris aux éditions René Debresse. Malgré l'article que Cassou écrit sur le *Rendez-vous d'un soir d'hiver* dans les *Nouvelles Littéraires*, il ne réussit pas à donner au public l'envie de le lire. On le considère trop poétique et le

---

<sup>1</sup> C'est également le titre d'un poème de la *Connaissance du soir*.

<sup>2</sup> Carlo Suarès (Alexandrie 1892- Paris 1976) est un écrivain, peintre et cabaliste français.

personnage d'Annie trop irréel, alors que cette aventure est fidèle à l'expérience vécue.

Joë et Annie étaient séparés par la contrainte familiale. Joë avait promis d'écrire, dans l'attente incertaine de la venue d'Annie, un livre qui parlerait de son amour :

*Ah ! je l'aimais à en pleurer, et dans le souvenir qu'elle était vivante il y avait bien la pensée qu'elle m'appartenait mais légère, fuyante comme la goutte d'un parfum qu'une passante a déposée sur le dos de votre main avant de disparaître pour toujours.<sup>1</sup>*

Dans deux passages, l'auteur tutoie Annie comme dans une lettre :

*J'ai compris, Annie, pourquoi dans tes yeux bleus, je voyais toujours me regarder tes yeux noirs.<sup>2</sup>*

Ce roman marque le retour à l'enfance et à ses souvenirs. Nombreux sont les souvenirs évoqués et les retours en arrière :

*(...) des enfants qui portaient aux oreilles les dernières cerises du jour.<sup>3</sup>*

Ou bien :

*Une fois de plus, il y avait un livre qui s'ouvrait en moi sur une*

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Le Rendez-vous d'un soir d'hiver*, in *Œuvre romanesque complète I*, op.cit., p.170.

<sup>2</sup> Ibid., p.216.

<sup>3</sup> Ibid., p.194.

*image.*<sup>1</sup>

Le père d'Annie apparaît comme l'obstacle. Il n'y a aucun transfert, mais une rupture affective symbolisée par la perte du médaillon, le jour où la jeune fille se déguise « en fillette » pour atteindre l'amour profond que Joë lui apporte. A la fin du livre, Annie retrouve un geste maternel. Annie en caressant les cheveux de l'auteur dit :

*Je t'endormirai dans mes bras et tu ne t'apercevras même pas que tu t'endors.*<sup>2</sup>

Le transfert d'un personnage féminin à l'autre se révèle par la métaphore du « masque ». Ce symbole dérobe et dévoile dans l'ambiguïté du jeu. La mère et Annie ne jouent pas avec le masque, le masque devient ce en quoi elles jouent. Il est un miroir et c'est aussi le miroir dans lequel Joë va retrouver son double.

Ce double lui fait face dans ce train qui ne mène nulle part, sous les traits du vagabond inquiétant au « visage coupant de moine damné ».

Dom Basa de la *Tisane de sarments* est déjà au *Rendez-vous d'un soir d'hiver*, comme le frère d'Ombre qui est :

*(...) le développement de [son]être de chair dans l'image métaphysique de sa négation.*<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Ibid., p.196.

<sup>2</sup> Ibid., p.221.

<sup>3</sup> Ibid., p.192.

Sa propre dualité, il la retrouve chez Annie. Dans sa recherche érotique, Joë ne cherche qu'à s'incorporer à l'être aimé, à pénétrer dans son être androgyne afin d'y retrouver son propre plaisir.

### *Une passante bleue et blonde*

Ce roman est de la même veine que *Il ne fait pas assez noir* et que *Le Rendez-vous d'un soir d'hiver*.

Il n'existe pas d'explication de nature intellectuelle qui gênerait le miroitement des impressions, ni un souci de construction romanesque. C'est un collage d'éléments tous purs : fragments de lettres, rêves cueillis au réveil, parole d'amour et entretiens sous les grands arbres avec la femme aimée. Le personnage féminin est surréel. Son portrait est décrit par toutes les choses qui lui ressemblent, car cette passante est l'unité de tout ce qu'elle donne à voir. La parole qu'elle prononce la révèle à elle-même, le romancier la découvre comme si, pour la première fois, elle prenait corps.

Le temps, Bousquet le supprime déjà en commençant par l'épilogue. C'est une façon de se libérer de lui-même et de prendre le parti de l'impossible.

Le roman ne signifie rien, ne mène à rien. Bousquet ajoute ses idées métaphysiques au texte. Pour lui, ce sont des points de repère et de clarté. Une allusion à son double :

*Tous les mots d'ici-bas dans l'au-delà de l'amour, l'oubli de ce qui trouverait en moi le frère d'un autre homme, (...).<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Une passante bleue et blonde*, in *Œuvre romanesque complète I*, op.cit., p.260.

Le poète souhaite ici oublier qu'il veut être un autre et trouver ce frère d'ombre.

### *La Tisane de sarments*

Ce roman, paru pour la première fois chez Denoël et Steele à Paris en 1936, est sans doute le meilleur roman de Bousquet. Comme dans ses autres œuvres, on remarque sa recherche de l'irrationnel par l'absorption de « temps et [de] l'espace »<sup>1</sup>, en refusant « d'être celui qu'il était »<sup>2</sup>, en devenant « l'amant de [son] amour dans l'attente passionnée de la Mort qui est le seul Dieu »<sup>3</sup>.

Sur le plan stylistique, on y trouve du discours expressif mais aussi des images poétiques. Tantôt Bousquet mêle la sensation au langage ; tantôt il ne donne qu'à voir les choses comme à travers une vitre qui laisse passer la lumière aussi bien que les ténèbres.

René Nelli remarque trois niveaux de réalité dans la *Tisane de sarments* : un monde réel et vraisemblable, un monde second qui inverse le mouvement de ce qui apparaît, en le faisant procéder de ce qu'il signifie, et un monde irrationnel (négateur de toute chronologie) tel qu'il ne puisse être absorbé que par ceux qui ont intériorisé le temps, effacé les limites du « moi »<sup>4</sup>.

Les personnages secondaires ont plus de réalité que les personnages principaux. Dom Bassa et Sabbas ne font qu'un seul « mort-vivant » (Bassa est l'anagramme de Sabbas) : le monologue est mené par un moi trinitaire. Dom Bassa, un poète troubadour qui semble avoir puisé sa

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *La Tisane de sarments*, in *Œuvre romanesque complète I*, op.cit., p.338.

<sup>2</sup> Ibid., p.320.

<sup>3</sup> Ibid., p.325.

<sup>4</sup> Nelli René, Préface de *La Tisane de sarments*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p.282.

pensée dans la doctrine cathare et « représenté la dernière convulsion de l'hérésie extirpée en 1209 par (...) Simon de Montfort<sup>1</sup> et saint Dominique<sup>2</sup> »<sup>3</sup>. Ce troubadour croit qu'il existe deux dieux et signe un pacte avec le diable.

Les personnages féminins sont aussi deux ou trois. Leurs noms se ressemblent pour souligner symboliquement que l'une peut toujours être substituée à l'autre. Paule Duval, la jeune Paule Deval et une petite fille, Paule Deval qui meurt pour céder la place à l'amoureuse. Le hasard veut que lorsqu'elles se montrent nues pour la première fois à leur amant, ce soit dans les mêmes circonstances (le déguisement en ramasseuse de sarments qui présage leur mort), mais sous des éclairages subjectifs différents qui font varier la signification et le contexte fatidique de leurs gestes : l'une se déshabille par amour et l'autre parce qu'elle se trompe d'amour.

Bousquet nous fait connaître également, à travers Dom Bassa, son idée sur l'androgynie :

*Je suis la femme que j'aime avant d'être moi-même, et mon être de chair est le pouvoir que mon âme se donne sur cette femme inconnue, il m'est le moyen de la tirer de moi-même.*<sup>4</sup>

René Nelli nous rappelle que les critiques de l'époque ont vu dans la *Tisane de sarments*, comme dans le *Passeur s'est endormi*, qui s'inspire des mêmes techniques, un renouvellement de la poésie dans le roman.

---

<sup>1</sup> Simon IV de Montfort (v.1150-Toulouse 1218), homme de guerre français, est la principale figure de la croisade des Albigeois.

<sup>2</sup> Prédicateur castillan (v.1170-Bologne 1221), fondateur de l'ordre des Prêcheurs ou dominicains.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *La Tisane de sarments*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p.328.

<sup>4</sup> Ibid., p.375.

Pour lui, « c'est la structure même de la Fiction romanesque qui était remise ici en question et les rapports du langage avec la morphologie du Fatidique »<sup>1</sup>.

Pour Bousquet, l'opposition entre réalisme et idéalisme, les problèmes de structure n'ont pas de sens. Chez lui, l'unité du roman est assurée par le fait que chaque événement contient la totalité du monde et que tout est le contexte sémantique de tout. Il pensait que chaque chose pouvait contenir le tout (l'ensemble des choses) et inversement. Chaque événement prenait un tel sens qu'il l'appelait « Événementiel », on peut dire que cela devenait comme un mythe pour lui.

René Nelli rapproche ce roman de Bousquet du Nouveau Roman. Il le considère, comme « une sorte de nouveau roman »<sup>2</sup> parce que la notion classique du personnage y est condamnée, toute chose est délocalisée dans des perspectives éternelles et dans l'intemporalité.

Bousquet avait beaucoup travaillé sur *La Tisane de sarments*. Il en existe plusieurs manuscrits qui diffèrent peu de la version publiée. Le plus intéressant est une courte rédaction préliminaire qui contenait les grandes lignes de son futur roman.

### ***Le Mal d'enfance***

Ce roman, dédié à Paul Eluard, paraît la même année que le *Passeur s'est endormi*, en 1939, chez Denoël.

Nous y trouvons les trois sortes d'éléments poétiques communs à tous les livres de Bousquet : des témoignages autobiographiques, des transcriptions de l'Événementiel quotidien intérieur et extérieur (faits

---

<sup>1</sup> Nelli René, Préface de *La Tisane de sarments*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p.283.

<sup>2</sup> Ibid.

divers, lettres envoyées et reçues, souvenirs et présages, rêve de la nuit et celui de l'opium), et pour les relier, une intrigue romanesque.

Nous voyons réapparaître la servante fidèle de la *Tisane de sarments* et du *Passeur s'est endormi*, qui assure l'unité textuelle. *Le Mal d'enfance* fait une place à la fois au merveilleux surréaliste et à la simplicité folklorique. Bousquet utilise des personnages de contes populaires comme le « Casseur de pierre » ou « Grain-de-Mil » dans une atmosphère onirique où ils prennent une signification fatidique.

Le personnage féminin est un être complexe et comme toujours, dédoublé. Il est la correspondante avec qui va s'ébaucher un roman par lettres, mais il y a comme toujours un autre personnage féminin en parallèle, un sosie plus charnel, le Poisson rouge. Ces deux personnages sont distincts, pourtant ils tendent à se rejoindre dans les perspectives où le roman les engage.

Nous retrouvons également dans *Le Mal d'enfance* les théories que Bousquet avait déjà expliquées dans la *Tisane de sarments* sur l'androgynie.

Dans ce roman, le Poisson rouge n'échappe pas au destin maléfique des femmes aimées de tous les romans de Bousquet. N'étant que la transition d'une vie à l'autre, la femme n'occupe ni la vie ni la mort. Là, tout est présage parce que le futur est déjà dans le passé.

Nous expliquerons comment dans les récits inspirés par son vécu, Bousquet part toujours de faits privilégiés. L'histoire y progresse peu parce que chaque événement (selon la métaphysique du poète) contient la totalité du réel, ou si elle progresse, c'est lorsque le mythe se dilate, envahit tout l'être et rayonne sur tout le livre. Dans *Le Mal d'enfance*, le souvenir déterminant devenu mythe est celui de « la chambre d'amour ».

Le roman s'achève quand le mythe développe toutes ses conséquences de présage en présage et quand le dernier s'accomplit dans la réalité.

### *Le Passeur s'est endormi*

Ce roman ressemble beaucoup à la *Tisane de sarments* : il est construit sur les mêmes thèmes et se plie à une structure analogue.

Les personnages secondaires de ce roman sont presque toujours « vraisemblables » : les visiteurs occasionnels, les femmes passantes, la servante Françoise. Ils apportent avec eux les rumeurs, un écho de la société. Le décor urbain entre dans la chambre sombre où le poète vit au milieu de ses tableaux surréalistes.

L'« ami » comme dans tous les romans de Bousquet est un personnage complexe, c'est une amitié en deux personnes : Marc Delmas, le compositeur que Bousquet aimait beaucoup, qui donne ses traits à Jean Francis, et Claude Estève qui est le second Marc.

Dans une lettre à Ginette (Mme Ginette Augier), Bousquet écrit : « *Le Passeur s'est endormi* a toute sa première partie consacrée à ces histoires passées. Marc, c'est Estève, et Elsie, c'est toi »<sup>1</sup>.

Ce Marc (Estève) a le rôle de l'ami infidèle auquel on pardonne tout, parce qu'il ne fait qu'un avec l'ami dévoué, Jean Francis. Mais aussi parce que les conceptions que Bousquet a du destin et du roman exigent que l'ami trompeur soit de même substance que celui qu'il a trompé. Pour qu'il libère aussi en ses personnages celui qu'il est, il faut que leur réalité d'emprunt soit toujours transitive. Ils sont deux en un comme dans *La Tisane de sarments*.

Les personnages féminins sont aussi évoqués en double. Chacune de ces femmes est l'une et l'autre, la toujours vivante et la déjà morte. La

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, cité in : Préface du *Passeur s'est endormi*, par René Nelli, in *Œuvre romanesque complète II*, op.cit., p.12.

mort symbolise généralement la rupture, le désamour et l'oubli. L'abandon volontaire ou involontaire par celle qui incarne l'amour. La mort d'Elsie et son enterrement a ainsi pour but de faire retomber l'infidèle dans le passé et dans l'irréalité. Elle réapparaît aussitôt sous le masque de Myriam, laquelle est elle-même assez incertaine pour répondre au nom de Mygale<sup>1</sup>. Cette Myriam porte le deuil de sa cousine Elsie. Toutes deux vivent dans le même pressentiment de leur mort (elles l'entendent vibrer dans les coups de l'horloge). Elsie n'existe plus qu'à travers « Myriam-Mygale » qu'elle a chargée avant sa mort, de rendre ses lettres à Bousquet. Mygale ne les lui remet pas toutes, elle retient un peu de la réalité d'Elsie. En revanche, elle lui donne aussi les réponses – non envoyées – qu'Elsie avait jointes à ses lettres. Elle représente donc la continuité de l'amour dans l'intemporalité.

Bousquet considérait *Le Passeur s'est endormi* comme l'un de ses livres les plus savants à cause de sa structure romanesque travaillée.

### ***Iris et Petite-Fumée***

En 1930, Bousquet fait la connaissance des romanciers, Pierre et Maria Sire qui venaient d'être nommés professeurs à Carcassonne et qui allaient devenir ses amis. Il apprend étonnamment qu'ils sont les auteurs d'un livre, *l'Homme à la poupée*<sup>2</sup> dont le héros lui ressemble. On avait raconté à ces auteurs que dans un village voisin un jeune homme blessé à la guerre (dans les mêmes conditions que Bousquet) et repoussé par celle qu'il ne pouvait plus épouser, avait reporté sa passion sur une poupée.

Ce sujet frappe d'autant plus Bousquet qu'il remarque que sous l'influence de l'opium, ses rêveries légèrement hallucinatoires se construisent souvent autour d'un objet privilégié qui devenait de ce fait

---

<sup>1</sup> La grande araignée, Mygale, évoque une image négative de la femme.

<sup>2</sup> Sire Pierre et Maria, *L'Homme à la poupée*, Paris, Lemerre, 1931.

fétiche. Mais recherchant à tout prix à vivre dans le réel, dans l'approfondissement métaphysique et poétique des choses, Bousquet doit donner au symbolisme de la poupée une signification exprimant ses conceptions de l'amour.

En 1942, Bousquet se lie d'amitié avec Hans Bellmer<sup>1</sup> dont les poupées sont victimes d'une sexualité sado-masochiste. L'hallucination (à cause de l'opium), l'aventure de *l'Homme à la poupée* et l'influence de Hans Bellmer se poursuivent et enrichissent cette œuvre de Bousquet.

Monsieur Sureau est amoureux de Paule, la femme du médecin, qu'il voit en cachette. A la ressemblance de cette maîtresse, Monsieur Sureau a confectionné une poupée qui évoquerait des idées macabres. Il l'a placée dans un cercueil, et la présence à côté d'elle d'une combinaison, d'une culotte, d'un collier de perles, dérobés à Paule avec la complicité de la servante lui confère la qualité d'un fixateur du désir.

Appartenant à une famille de médecins et entouré de médecins, Bousquet a toujours une place pour le personnage du Docteur dans son œuvre romanesque. Dans *Iris et Petite-Fumée*, il a voulu se peindre de l'extérieur, comme « un autre » : il est le médecin du malade qu'il est. S'il tient à s'extérioriser ainsi, c'est pour brouiller toutes les cartes d'identité. Il est toujours un autre. En réalité, il n'est ni le docteur, ni Monsieur Sureau, ni Basile, ni Blaise, ni personne. Il ne veut pas être celui qu'il est surtout sur le plan érotique car c'est important que l'homme qui aime la femme d'un autre soit le même que celui qui la perd. C'est seulement, sous ce double éclairage masculin que la femme s'accomplit comme telle

---

<sup>1</sup> Hans Bellmer : Peintre français d'origine allemande (1902-1975). Surréaliste, il traduit ses obsessions érotiques dans la réalisation de *Poupées articulées*. Il est aussi illustrateur de nombreuses œuvres, notamment celles de Georges Bataille. (Voir *Petit Robert des noms propres*, 1998).

aux yeux de Bousquet, et qu'elle devient capable d'être pensée simultanément comme la réalité du rêve et le rêve de la réalité.

Comme la plupart des livres de Bousquet, *Iris et Petite-Fumée* expriment une philosophie de l'amour dont les principes sont restés constants. Mais ici le personnage que nous voyons vivre est le héros de sa propre pensée. On peut voir en Monsieur Sureau une sorte de Monsieur Teste. Mais dans l'œuvre de Bousquet, il s'agit d'un Monsieur Teste irrationnel et gnostique. Monsieur Sureau est le démon de l'inconnaissance, du délire onirique (causé en partie par l'opium), mais aussi le théoricien de cette métaphysique de l'impossible, dont la *Tisane de sarments* reprend les postulats et que Bousquet communique sous l'espèce du mythe. Notre existence est ailleurs, donc il faut être celui que l'on n'est pas. L'homme blessé dans sa virilité ne peut recouvrer son être naturel que dans l'idée du corps de la femme.

En 1935 déjà, Bousquet se sentait devenir malgré lui une femme, comme s'il avait fallu vraiment que son expérience métaphysique soit inscrite dans sa réalité physique. Monsieur Sureau n'est donc ni le Docteur, ni Blaise, ni Basile : il est l'homme en train de se confondre avec la forme de la femme aimée qui lui permet d'accéder au plan de l'Être.

### ***Le Médisant par bonté***

Ce dernier roman de Bousquet, composé de 1941 à 1943, marque un tournant dans son esthétique et dans son œuvre romanesque. La première version s'appelait *Manon se marie* et fut publiée en 1945.

Rapportant des anecdotes de Carqueyrolles (Carcassonne), il tend à transformer, selon le modèle balzacien, le lieu en un défilé où voisinent couches sociales et portraits psychologiques : médecins, magistrats,

bourgeoisie de la vigne, aristocratie, femmes, maris, célibataires, avares, prodigues... .

Nous y trouvons un style acéré, de l'ironie mais aussi la poésie de ses précédents romans mélangée à un réalisme descriptif.

## - Contes

L'importance de ces contes est dans l'élaboration des principes de « la négation » et du « double » ainsi que dans le thème du voir et par là du regard, qui seront repris dans les œuvres à venir. Nous expliquerons ces thèmes dans les chapitres suivants.

### *Contes du cycle de Lapalme*

Ces contes font partie d'un Journal inédit que Bousquet avait intitulé « Lapalme », du nom du village marin où il passait ses vacances avant la guerre de 1914. Commencé en 1943 et abandonné en 1946, ce Journal recueille des souvenirs d'enfance, dont certains ont été utilisés dans le *Roi du Sel* et d'autres récits, plus ou moins élaborés, qui avaient surtout, pour l'écrivain, valeur d'exemples ou d'exercices. Au fur et à mesure qu'il les transcrivait, Bousquet s'interrogeait sur son art et il lui arrivait de noter également des changements de méthode, des orientations nouvelles.

De ce fait, le cahier « Lapalme » est une sorte de journal dirigé. Parallèlement à ce cahier, Bousquet – de Noël 1946 à la Toussaint 1949 – en avait ouvert un autre, de même format et de même reliure, le Rabane II, où il recopiait les passages dont il était satisfait ou, au contraire, ceux qui, en raison de la difficulté qu'il éprouvait à mettre en accord les lois de la fiction avec ses conceptions philosophiques personnelles, lui avaient donné le plus de mal. Ces deux cahiers (Rabane I et II) sont d'une

importance capitale pour la connaissance de l'œuvre de Bousquet. Ils contiennent non seulement la quasi-totalité des contes écrits entre 1943 et 1950 (date de sa mort), mais aussi et surtout un exposé à peu près complet, bien que discontinu, des théories qu'il professait à cette époque, sur l'esthétique de la fiction.

Les Contes de Lapalme déroulent un vaste folklore, traditionnel en apparence, mais en fait tragiquement personnel. Un décor méditerranéen : sur un fond d'horizon marin ou de garrigue, entre la ville moderne et le château ruiné, le gouffre des « Frayrolles » ou la grotte aux Fées, se profilent tous les personnages du village superficiellement typés selon leur classe d'âge ou leur métier. Il existe l'orpheline, la veuve, la vieille, la sorcière, le marin, le pêcheur, le mendiant, ces étonnantes filles, toujours très belles, souvent étrangères au pays, sorcières malgré elles et portant malheur à celui qui les approche. Bien qu'elles soient peu lentes à s'offrir – Bousquet les projettent dans un rêve paradisiaque où l'érotisme est facile – elles font payer leur complaisance très cher. Ce sont vraiment des femmes fatales qui traduisent en termes de destin l'amour impossible ou brisé, un bonheur dont quelque terrible infirmité – paralysie ou cécité – est pour l'amant la rançon... .

Les actants véritables : Racines, le Sorcier, l'Illusionniste, l'Intermittent jouent ici un psychodrame dont Bousquet, dédoublé ou ne représentant que l'envers de lui-même, fait seul les frais, mais où il croit trouver l'explication de son destin. Car contrairement aux fictions surréalistes qui ne démontrent rien et même aux récits folkloriques dont la morale est rarement formulée, les *Contes de Lapalme*, sont, pour la plupart, des « enseignements ». Celui qui ne s'appartient plus, nous révèle la Matinette, veut être tout ce qu'il est dans ce qu'il adore et quand il dit : c'est bien moi, sentir que sa réalité n'est plus la réalité. La sentence

renvoie toujours au niveau ontologique, à l'impossible réconciliation de l'être personnel et de l'être absolu, au croisement de ce que l'on est et de ce que l'on n'est pas.

Le conte de *Frayrolles*, sous son symbolisme d'eaux mortes et de feuillages d'un autre monde, cherche à résoudre la même contradiction dans l'identification des contraires : le regard n'est pas dans ce qu'il voit mais dans ce qu'il cache, la conscience se réclame de l'inconscience d'un autre, l'être véritable nous devance ou nous perd avant de nous retrouver.

Le folklore du poète, avec ses sorciers, ses pêcheurs, ses braconniers, ses légendes de fées et de gouffres maudits, est donc toujours structuré pour les mêmes schémas fatidiques. On voit toujours reparaître dans les contes, comme dans les cahiers d'expérimentation (*La Marguerite de l'eau courante* ou le *Journal dirigé*), le personnage de l'ami infidèle et celui de la femme sorcière qui porte malheur, comme les deux complices d'une même mythologie. Bousquet croyait que toutes celles qu'il aimait, étaient prédestinées à l'abandonner ou à mourir, parce qu'il était voué, lui, à les perdre. Elles et lui avaient en partage une coexistence fatidique.

Bousquet n'a pas réussi, comme il l'aurait voulu, à fixer d'une manière folklorique ses conceptions dans des faits ou des images signifiants par eux-mêmes. Il n'a pas réussi à nous faire entrer dans la légende de la pensée immédiate, dans le folklore ingénu de notre enfance. Il a finalement exposé en termes conceptuels le secret de son destin et de son être intermittent, entre vie et mort.

La proposition qui résume le conte des « Frayrolles » et en donne la clé est très signifiante. Elle est, selon René Nelli, « un des sommets de la métaphysique et de la morale de l'écrivain blessé »<sup>1</sup> :

---

<sup>1</sup> Nelli René, Préface d' *Œuvre romanesque complète III*, Paris, Albin Michel, 1982, p.17.

*Qu'importe un malheur et que tu en sois la victime. Il te faut savoir quel événement il est pour quelque chose que tu n'y vois pas.<sup>1</sup>*

Ce qui nous révèle encore la place importante de « Événementiel » et que nous suivons par la force des choses ce que le destin nous a prescrit. Nous y revenons plus longuement dans **la dimension philosophique de la poésie**.

### *Le Cahier Rabane II*

Ce cahier qui appartient au cycle de Lapalme est dominé par le personnage dont Bousquet a fait un mythe : le Roi du Sel. La rédaction du *Cahier Rabane II* s'inscrit de Noël 1945 à la Toussaint 1949. Ce cahier contient une dizaine de contes, articulés les uns avec les autres par des remarques, notations quotidiennes, références à des lectures en cours ou à venir.

L'importance de ces contes réside dans le fait qu'ils sont l'aboutissement des théories de Bousquet sur le langage. L'œuvre de Bousquet interdit une séparation de « genres » littéraires tels que « roman », « essais », « conte ». L'aventure du langage est là pour faire émerger l'Être et le conte est le lieu privilégié pour le réaliser.

Bousquet a toujours cherché « le langage entier » capable de convoquer l'Être dans la parole. Le conte est dans son essence mythique le lieu de la délivrance ontologique : « Le mythe apparaît pour compenser les dégradations symboliques du langage, et il est naturel que dans un conte doué de vie par l'élocution primitive, l'imagination appauvrie des

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, cité in : *Œuvre romanesque complète III*, op. cit., p.17.

descendants éveille des personnages, comme des feux sur un langage dont le symbolisme naturel est plongé dans la nuit »<sup>1</sup>.

*Le Cahier Rabane II* s'ouvre avec le conte des « Frayrolles ». Ce sont « les hirondelles du jour levant »<sup>2</sup> qui ont un pouvoir. Si une personne devenait leur prisonnière, elle ne ferait plus « la différence entre le jour et la nuit ». Les Frayrolles ont « la garde du jour ». L'espace du récit converge vers un puits, lieu de l'engloutissement qui reconduit enfin à l'œil, lieu de métamorphose. Les Frayrolles permettent aux personnages de devenir leur être, de s'interroger sur l'identité. Avec ce glissement des personnages, chacun peut devenir l'autre, en devenant enfin lui-même. Ce jeu qui va du conteur au sorcier, du sorcier au gueux, du gueux au pêcheur/braconnier pour revenir au conteur touche à sa fin avec cette phrase : « Chacun revit sa naissance dans l'invention de son semblable »<sup>3</sup>. Ce changement d'identité, de l'Une à l'Autre, est à l'image de l'écrivain qui s'identifie à cet autre qui lui donne la parole mythique, à l'image du Double.

Le meneur de Jeu est désigné par trois qualificatifs : l'Illusion, Racines ou Intermittent<sup>4</sup>. Le sorcier des Frayrolles obscurcit le limpide, il échange le visible et l'invisible, le jour et la nuit, l'apparaître et l'être, la parole et le silence.

Le conte de Frayrolles est parcouru par une théorie de la perception. Il s'agit de l'œil, du « voir » et des conditions dans lesquelles c'est possible. L'essentiel de cette théorie tient dans une phrase prononcée par Racines : l'œil voit tout, sauf l'œil. L'œil peut voir tout, mais pas lui-

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Papillon de neige*, Lagrasse, Verdier, 1980, p.34.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Le Cahier Rabane II*, in *Œuvre romanesque complète III*, op. cit., p.136.

<sup>3</sup> Ibid., p.147.

<sup>4</sup> Au lycée de Carcassonne Joë était appelé par son professeur « l'Intermittent ». Cité in : *Joë Bousquet sa vie son œuvre*, Nelli René, Paris, Albin Michel, 1975, p.25.

même. Alors les notions de « voir » et « non-voir » sont associées. L'une n'est pas possible sans l'autre.

Le puits, le miroir et la mort sont des métaphores du thème de l'œil. La condition de possibilité du « voir » est avec celle du non-voir. Cela a un rapport direct avec la négation qui est l'un des principes de la pensée dualiste de Bousquet.

De même que l'œil ne se voit pas, de même l'Être, en un sens, n'est pas, et ne dispense l'être que du fond de son propre retrait.

Il existe cependant un langage capable de produire l'image où s'échangeront les contraires, le dedans et le dehors, l'être et l'apparence.

Le reste du *Cahier Rabane II* se présente sous forme d'ébauches.

### ***Le Roi du Sel***

Cet ouvrage dédié à Jean Dubuffet, paru vingt-sept ans après la mort de Joë Bousquet, n'est pas un fond de tiroir ni un collage soigneusement réalisé. Le poète l'avait relu lui-même avant de le confier, en 1948, à son ami Jean Ballard qui l'éditionna aux *Cahiers du Sud*. Mais *Le Roi du Sel* ne parut jamais en librairie jusqu'en 1977 et la revue n'en publia que quelques pages, sous le même titre, dans son numéro 295 (en 1949).

La copie dactylographiée appartenant aux Cahiers du Sud du *Roi du Sel* ne se confond pas avec le manuscrit de 450 pages, relié en toile bistre et intitulé *Lapalme*, que Bousquet considère comme un *Roi du Sel* plus complet. Du manuscrit de *Lapalme* où il y avait entre autres *Le Roi du Sel*, il n'a gardé que quelques récits et contes, et les a modifiés dans un sens plus féerique. Mais le *Cycle de Lapalme* est déjà tout entier sous le signe du personnage réel dont il fait un mythe et qu'il décrit en ces termes : Il y avait à Lapalme un gueux que l'on appelait le Roi du Sel. Il était le

propriétaire de terres qui séparaient l'étang de la route et régnait ainsi sur un territoire inutile, gardé par une grille de fer qui ne protégeait rien. Après avoir acheté ces terres, il s'était ruiné à essayer d'en tirer du sel par évaporation mais ces terres étaient spongieuses. Il était alors resté à Lapalme, y vivant de charité et lisant tous les livres du monde ; il savait que dans trente ans, salicorne et autres végétations se succédant dans la terre spongieuse en épaissiraient assez l'humus pour la rendre imperméable.<sup>1</sup>

Ce manuscrit de Lapalme, commencé le 5 mars 1944 et arrêté à la fin du mois de décembre 1946, est un de ceux auxquels Bousquet est resté fidèle le plus longtemps. A la fin de la dernière page, il annonce son intention de le continuer par un second cahier, *Le Cahier Rabane II*, également consacré à Lapalme.

Avec le *Cycle de Lapalme*, il croit avoir trouvé une nouvelle source d'inspiration romanesque. Ce Cycle est fait de souvenirs imaginaires et de paysages qui le deviennent à force de beauté. Bousquet ne savait pas demeurer longtemps prisonnier du temps et de l'espace. L'amour pour son village n'était pour lui qu'un point de départ et le stimulant de son imagination : La beauté de son pays lui fait omettre tout repère de lieu.

### ***Le Conte de sept robes***

Ce conte a occupé Joë Bousquet de 1941 à 1946. Il en est question dans tous ses cahiers comme d'un projet abandonné et toujours repris. Il a même failli faire l'objet d'une bande dessinée.

Ce conte entre délibérément dans le monde obscur du folklore animal (Grimm et les contes d'animaux sont liés chez Bousquet à la

---

<sup>1</sup> Voir Nelli René, Préface du *Roi du Sel* suivi de *Le Conte de sept robes*, Paris, Albin Michel, 1977, p.10.

notion de « conte pur ») et dans la féerie, par essence irrationnelle de la Nature.

Si le langage ne prétend pas ici déterminer les grands ensembles narratifs, il poursuit pourtant son aventure. Le mythe de la vision est présent dans ce conte. La parole de Œillet-de-Mer, l'un des personnages, le confirme : « Je me couvre de couleurs quand on me regarde »<sup>1</sup>.

Pour Bousquet, le fait de voir, et son envers, le fait d'être vu, constituait le secret de ce qui nous apparaîtrait : l'entrecroisement de ces rapports, voir et son envers, crée toute la lumière du monde et permet que les choses puissent se situer au niveau de son être sans poids<sup>2</sup>.

Le *Conte de sept robes* est un hommage rendu aux sept femmes que Bousquet a le plus aimées ou qui incarnaient le mieux à ses yeux la féminité absolue.

Elles n'existent que comme apparences ; elles ne sont que leurs robes, extériorité : elles prennent les couleurs de l'œil qui les regarde ou qui les contemple avec amour. Si elles aiment à leur tour, alors elles intériorisent leur amour, ce qui entraîne chez l'homme l'oubli de ce qu'il est.

Toutes les femmes sont sœurs et sœurs de leur amant blessé. Comme elles ne sont au monde que pour l'amour qu'elles donnent, elles sont liées fatidiquement à celui qu'elles aident à vivre, et elles mourraient de le perdre. Dans ce conte, la conception de Bousquet de la femme et de l'amour reste toujours la même. Nous y reviendrons dans l'étude de la thématique.

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Le Roi du Sel* suivi de *Le Conte de sept robes*, op. cit., p.226.

<sup>2</sup> Il se considérait parfois sans poids à cause de sa paralysie.

## *Sylvain*

Ce conte est paru pour la première fois dans *Traduit du silence* en 1939 aux éditions des Cahiers du Journal des poètes. Il fait partie des contes auxquels Bousquet attachait beaucoup d'importance.

Dans les années 45-50, il a cherché à définir la structure parfaite du conte et, en même temps, à la fixer par une écriture impersonnelle sans le secours d'autres effets poétiques.

Dans ces contes, son style s'exprime avec un langage clair. Mais malgré tout il hésitera toujours entre le réalisme imaginaire et le merveilleux pur. Moins dépendant de l'Événementiel journalier, la féerie poétique se substitue à la réalité.

Dans *Sylvain*, les deux formules se combinent. Le début de la fiction est semblable au préambule des contes populaires (la mort de la mère, la disparition de la fillette) et sa conclusion (l'évocation de la mobilisation du mois d'août 1914) est de l'imaginaire se référant à du « vraisemblable ». Ces deux parties encadrent un monde secondaire qui - voué aux fantômes, aux voix et aux fantômes - coïncide avec l'espace imaginaire « qui a pris à Sylvain sa petite sœur », et avec « la nuit où sa mère se cache »<sup>1</sup>.

Sylvain, « l'enfant né coiffé »<sup>2</sup>, c'est-à-dire condamné par le destin à être heureux et malheureux malgré lui, n'est pas séparé d'un univers caché. Sa nuit communique avec la Nuit.

Le conte suggère que dans l'impossible (hors du contrôle de la raison) le surnaturel de la vie anticipe le naturel. Parce que la vie est dans la nuit de la mort et que la mort est dans la nuit de la vie, l'apparence des choses peut en permanence être franchie.

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Sylvain*, in *Œuvre romanesque complète II*, op. cit., p.160.

<sup>2</sup> Cf : « Le diable aux trois cheveux d'or », *Les Contes*, Les frères Grimm, Traduit par Marthe Robert, Paris, Gallimard Folio, 1977 (1<sup>ère</sup> édition Gallimard 1973).

### *Le Mal du soir*

Trois ans après la mort de Bousquet, en 1953, trois contes inédits sont parus sous ce titre aux éditions Bordas. Le premier, *Le Mal du soir*, extrait du Cahier noir (1945-1946) est très court. Il est l'accent souterrain (« On dirait une remontée du sous-sol »<sup>1</sup>) que les souvenirs prennent, une émergence du passé. C'est aussi le regret d'Alice, l'amie de sa jeunesse.

Le deuxième, le *Conte des trois sœurs blondes*, calligraphié sur fiches de couleurs différentes (vertes, jaunes, rouges) est la version abrégée d'un texte qui devait se trouver dans un recueil, *Le Galant de neige*.

Le dernier est *Regards sur une ville* qui est, avec la *Fiancée du vent*, le seul ouvrage de Bousquet consacré à Carcassonne. Ce texte a pour lui une valeur sentimentale et c'est plutôt un hommage rendu à sa ville. Il songeait à titre d'exercice et avec la collaboration de René Nelli, à le traduire en langue d'oc. Mais après la rédaction de deux ou trois pages, il a été découragé par les difficultés grammaticales et graphiques.

Le manuscrit recopié sur papier japon a été dédié à René Nelli. Il est accompagné de nombreux dessins à la plume de Pierre Cabane.

### - **Le réalisme imaginaire des contes**

Un jour Bousquet inscrit dans son *Journal* cette phrase qui semble renier toute sa production antérieure : « Mon œuvre commence en 1943 avec l'élaboration d'un langage sans métaphores »<sup>2</sup>. Désormais au lieu de laisser les métaphores pénétrer le langage, il les supprime ou les réduit à

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Le Mal du soir*, in *Œuvre romanesque complète II*, op. cit., p.343.

<sup>2</sup> Cité par René Nelli dans la préface de *Œuvre romanesque complète III*, Bousquet Joë, op. cit., p.17.

des explications logiques. Il s'interdit un langage où s'emprisonnerait l'imaginaire obtenu par des artifices linguistiques ou poétiques.

De fait, si l'écriture des contes n'est pas totalement dépourvue d'images, elle est nettement plus linéaire et dépouillée que celle de ses récits merveilleux ou des poèmes en prose. L'écrivain ne s'abandonne plus ici à la liberté surréaliste ni aux entraînements de l'inspiration verbale qui, de l'intérieur, évoque et invoque la femme aimée. Le féérique est dans le respect de sa vraisemblance, dans un style qui raconte sans donner à voir et sans inventer son contenu.

Il n'y a pas une seule métaphore dans le conte de *L'infirmière* dont le style plat ressemble à un fait divers. On en trouve quelques-unes dans *Morte-la-Vive*, mais elles sont logiquement intégrées au discours et elles n'interrompent pas le déroulement objectif de celui-ci. L'analogie existe sous la forme de comparaisons rationnelles et analytiques parfois assez banales et la fréquence des formules de comparaison (« comme si », « on eût dit ») montre que la suppression de l'activité métaphorique chez ce poète d'imaginaire entraîne l'appauvrissement du texte. Peut-être n'aurait-il pas été obligé de renoncer à la densité imaginaire de son style habituel s'il n'avait pas voulu suivre les traces des conteurs comme Perrault et Grimm qu'il cite comme ses modèles.

Dans les contes qui précèdent ces deux-là, l'écriture métaphorique est dominante. Dans les autres à venir la vraisemblance fait le féérique des récits, la réalité impose sa loi au langage.

Cela provient de son idée d'accéder à un nouveau langage qu'il appelle « le langage entier » dans un rapport étroit avec le langage sans métaphore. « La réalité, dit Bousquet, est toute dans chaque objet. Pour

s'en apercevoir : saisir la réalité dans une de ses visions qui ne laissent rien hors d'elle : un langage entier »<sup>1</sup>.

Le langage authentique, le langage entier ne peut rien poser comme existant sans se référer à la totalité de l'Être.

Lorsqu'on lit les « Contes de Lapalme », on perçoit la présence d'une vérité métaphysique ou de l'intuition (rationnelle ou irrationnelle) du poète. Bousquet n'a jamais abandonné complètement l'autre voie, celle où le langage métaphorique rend les contes plus purs et plus féeriques. Pourtant il reste contre le féerique invraisemblable. Il essaie d'obtenir un réalisme de type nouveau, réalisme magique ou imaginaire, concret, qui récuse tout imaginaire où la réalité ne s'enveloppe pas à la fois de surréalité et de vraisemblance. Le langage entier sur lequel se fonde le réalisme imaginaire, lui permet de se confondre avec la réalité même et de passer de l'autre côté du Réel, c'est-à-dire l'imaginaire. Si ces deux démarches (l'imaginaire et la vraisemblance ou ce qui vient de la réalité) correspondent chez Bousquet à deux esthétiques opposées, sur le plan philosophique, elles restent fidèles à la dualité et au « credo dualiste » du poète. De même « le mythe est une vérité contradictoire qui soutient sa contradiction sur une image de la vie »<sup>2</sup>. Bousquet essayait de saisir dans le moindre événement qui se présentait à lui, et dans toute intuition s'offrant à son esprit, la présence d'un rapport irrationnel (ou dépassant la raison) pour donner à cet événement- devenu mythe- une apparition imaginaire. Le mythe contenait ainsi une contradiction, le réel et l'imaginaire.

Bousquet demeure obsédé par le « réalisme imaginaire » : « il veut mettre tout l'imaginaire dans la réalité, écraser la totale et inépuisable

---

<sup>1</sup> Ibid., p.19.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Papillon de neige*, op.cit., p.35.

réalité sur chaque fait réel : la quadrature du cercle ! »<sup>1</sup>. Aussi cherche-t-il la formule du conte parfait dans différentes directions.

Pour lui, la poésie est tantôt dans la réalité des choses, tantôt dans le langage qui l'énonce ; tantôt dans la dictée des faits, tantôt dans la dictée du langage authentique qui se substitue à eux.

Bousquet était doué du singulier pouvoir d'*entendre* les faits parler en lui en même temps qu'ils se déroulaient. Les rêves représentaient pour lui le langage premier, non vocal, visualisé. La signification transformée, indépendante de toute linguistique, lui paraissait parfois correspondre au développement d'un mot ou d'une phrase. Hans Bellmer n'était pas loin de partager ce point de vue : il visualisait en rêve des jeux de mots.

Dans la période de 1944-1946, la conception que se fait Bousquet de la fiction, dans le *Médissant par bonté* comme dans les contes du *Roi du Sel* et du *Cycle de Lapalme*, s'oriente de plus en plus vers le réalisme imaginaire. En déclarant que le « vraisemblable est le féerique » il a voulu montrer qu'il n'y a point de réalité qui ne soit féerique, ni de féerique qui ne soit réalité. De ce fait, les rapports du langage et de l'imaginaire se trouvent modifiés. Bousquet avait toujours pensé que dans les contes, le langage tel un traducteur doit se borner à fixer l'événement perçu, comme le fait un photographe. Pour cela, il se met en quête d'un style impersonnel. Il n'entend pas par là un style impersonnel qui ne porterait pas sa marque, mais un langage qui utilise ses puissances virtuelles pour imiter et non pour inventer.

Bousquet montre par sa poésie (celle des poèmes) que la véritable libération de la parole passe uniquement par sa singularisation absolue. Il faut savoir qu'avec le dualisme de Bousquet, le langage poétique est un anti-langage, car tout peut contenir son opposé. Mais celui qui porte

---

<sup>1</sup> Nelli René, Préface du *Roi du sel*, op. cit., p.11.

l'imaginaire ne doit être qu'un beau langage. Il cherchait un moyen de faire coexister ces deux efforts opposés. Pourtant l'un est plus présent dans les poèmes et les romans, et l'autre dans les contes.

Par certains côtés, Bousquet est un « classique » épris de rigueur verbale et de précision expressive, comme son « maître François-Paul Alibert<sup>1</sup> ». Il croyait que la surréalité était dans les choses plutôt que dans les mots, et qu'elle se révélait mieux dans les mots de l'Événementiel-Accidentel<sup>2</sup> que dans les aveux du moi profond.

Les mots sont révélateurs en ce sens qu'ils nous font voir l'invisible d'où proviennent les choses. Les mots sont des regards.

Le conte parfait dont Bousquet a cherché à définir la nature dans les années 44-46 est à la fois une anecdote et une révélation, un événement réel et un événement rêvé.

Il avait remarqué dans Stendhal une « curieuse recette » : « Le récitant se met dans un rapport somnambulique avec les personnages, comme s'il voulait introduire dans le roman une image de la communication qu'il souhaite établir avec ses lecteurs »<sup>3</sup>.

Cette remarque lui suggère une idée précise : « Il faut qu'un rapport somnambulique entre l'auteur et ses personnages nous les montre sous le

---

<sup>1</sup> François-Paul Alibert (Carcassonne 1873-1953) publie en 1907 *L'arbre qui saigne* son premier recueil. Cette même année, il fait la connaissance d'André Gide. Son œuvre – 42 titres auxquels on peut ajouter deux récits érotiques publiés “ sous le manteau ” - a pris un caractère désuet alors que des contemporains très divers la placèrent longtemps à la hauteur de celle de Valéry, tant elles sont proches par leur culte de la forme classique. Retraité en 1933, Alibert va se consacrer totalement au Théâtre de la Cité dont il est devenu en 1930 le directeur. C'est en plein air qu'il crée ses propres pièces –le Cyclope (1932), La mort d'Orphée (1934) –par lesquelles il espérait rendre au théâtre sa dignité antique, mais les aléas de la gestion lui causèrent les pires désagréments. Il évoqua pour ses cadets –Joë Bousquet, René Nelli...- la possibilité de faire œuvre sans quitter les lieux et les paysages natals dont il répéta inlassablement la lumineuse hellénité. Voir le site de l'Office de tourisme de Carcassonne : <http://www.carcassonne.org>.

<sup>2</sup> L'expression de René Nelli.

<sup>3</sup> Nelli René, Préface du *Roi du sel*, op. cit., p.17.

voile de ce qu'ils ont de plus profond. Et ceci doit être aussi, et avant tout, le sujet de chaque histoire »<sup>1</sup>.

Les années 1945-1950, qui précèdent sa mort, furent pour Bousquet le temps des contes. Il en a ébauché ou noté plus d'une centaine, mais n'en a achevé qu'un petit nombre et seulement publié une dizaine.

## II- L'œuvre poétique

L'œuvre poétique de Joë Bousquet, - si nous considérons la poésie au sens strict du mot, avec des vers et des strophes-, ne concerne que *La Connaissance du soir* (son seul recueil de poèmes), *Le Sème chemins* (un mélange de prose et de poésie) et un autre poème paru dans un ouvrage collectif. La documentation que nous a fournie la Maison de la Mémoire (la maison du poète) à Carcassonne nous le confirme.

Dans la préface de *Note-book* suivi *D'une autre vie*, Christian Augère nous communique que c'est Jean Paulhan qui recommande et surveille l'écriture « surréalo – classique » de la *Connaissance du soir*<sup>2</sup>. Bousquet, lui-même, confie dans une lettre à Gabriel Sarraute qu'il espérait « unir un jour étroitement la mystique et la poésie », que c'était en toute connaissance de cause qu'il a donné pour titre à son recueil de poème : *La Connaissance du soir*. Il y ajoute : « Et j'ai avoué dans ma prière d'insérer l'emprunt que je faisais à Saint Bonaventure »<sup>3</sup>. A propos de ce titre, Gaston Massat écrit :

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Note-book* suivi *D'une autre vie*, Préface de Christian Augère, Limoges, Rougerie, 1982, p.10.

<sup>3</sup> Cité in : *La Contrition de Joë Bousquet*, Sarraute Gabriel, Limoges, Rougerie, 1981, p.101.

*Le titre est emprunté à Saint Bonaventure qui distingue la connaissance du matin qui pense Dieu, la connaissance du midi, privilège des élus qui le contemplent dans sa gloire et la cognitio vespertina qui le découvre dans ses œuvres, ce qui peut s'entendre selon l'orthodoxie et au bénéfice de l'édification ou dans un amour un peu hérétique du monde manifesté. Voilà pour les signes.<sup>1</sup>*

Mais nous avons trouvé également une autre signification dans le choix de ce titre : si *cognitio matutina* est la connaissance de l'homme de lumière et *cognitio vespertina* la connaissance de l'homme extérieur et de l'extériorité des choses (selon Henry Corbin), l'homme de lumière pourrait être le double du poète, son « frère d'ombre », désigné sur le mode de la négation. La *Connaissance du soir* serait donc la connaissance de l'homme extérieur, du poète.

### - L'imaginaire surréel

L'imagination a une place importante dans l'œuvre de Bousquet. Il l'aide à remplir les lacunes de sa vie, lui donne des ailes pour se déplacer et voyager. Si les images qu'il nous offre sont surréelles et peu communes, ce n'est pas surprenant. Il faut préciser que l'imaginaire ne signifie pas le fantastique ou le féerique mais, comme le considère René Nelli, « la qualité que prend le monde réel lorsqu'il est saisi à travers une préoccupation *formelle* qui le délivre de son appartenance à la raison et au souci pratique »<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Massat Gaston, *Joë Bousquet Trois études par Suzanne André, Hubert Juin, Gaston Massat*, Paris, Pierre Seghers, 1972, pp.64-65.

<sup>2</sup> Nelli René, *Joë Bousquet Sa vie son œuvre*, op.cit., p.154.

Le poète rêveur assis dans son lit parle souvent avec les tableaux surréalistes qui couvrent les murs de sa chambre. Une parole silencieuse qui s'entend avec le regard. Ces objets le regardent de même que le poète les regarde. Ils s'animent devant ses yeux rien que pour lui et dans son univers.

Tous ces mouvements imaginaires offrent un dynamisme à l'univers de Bousquet. Même le calme et le repos de son imagination aérienne ne sont pas loin non plus du dynamisme de cet univers. Un paradoxe qui nous conduit vers son dualisme. Celui-ci se reflète non seulement dans le fond (sa pensée) mais aussi dans la forme (ses œuvres).

Pour l'étude de l'imaginaire dans son œuvre poétique, nous aurons recours aux précieuses recherches de Gaston Bachelard sur l'étude de l'imagination dans les œuvres littéraires.

Ce qu'il appelle le manichéisme de l'imagination est une dualité, la coexistence de deux éléments contraires qui agissent ensemble ou séparément.

Nous allons voir que ce type de manichéisme (du mouvement, de la matière, de la qualité, de la valeur, ...) fait partie des poèmes de Bousquet. Il leur donne le corps et l'âme, de même que le rythme, le souffle et le style.

### **Le manichéisme de l'imagination**

Dans ses études sur les rêveries et les quatre éléments principaux de la nature, Gaston Bachelard a utilisé le mot « manichéisme » pour désigner la participation active de deux qualités contraires dans une seule image.

Si cette image suggère une action, c'est un « manichéisme du mouvement ». Si elle nous suggère un goût ou une sensation, c'est un

« manichéisme de la qualité ». L'image qui nous fait penser aux substances opposées parle du « manichéisme de la matière ». Nous comprenons mieux avec l'exemple que Bachelard nous donne :

*Tu es la profondeur de tous les sommets.*<sup>1</sup>

Et voici un exemple de Bousquet :

*les hautes pousses d'une végétation souterraine.*<sup>2</sup>

Ou encore :

*Vivant dans un corps, tu as voulu penser ce corps et un abîme s'est élevé vers toi, (...).*<sup>3</sup>

Aux yeux de Bachelard, le « nietzschéisme » est un manichéisme de l'imagination. Les figures d'opposition (l'antithèse, l'oxymore, ...) dont nous avons parlé contribuent à la composition de cet imaginaire.

Les images qui nous offrent deux sensations, deux effets, ou encore deux réalités opposées habitent la plupart des poèmes de la *Connaissance du soir*. Ce qui est le reflet et le miroir de la dualité marquée de la pensée du poète.

Nous avons parlé de l'imagination dynamique et de son importance. Chez Bousquet, c'est un moyen de neutraliser son immobilité en créant un mouvement par le regard dans son propre univers.

---

<sup>1</sup> Nietzsche, cité in : *L'Air et les songes, essais sur l'imagination du mouvement*, Bachelard Gaston, Paris, Livre de poche essais n° 4161 (1<sup>ère</sup> édition José Corti, Paris, 1943), p.208.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *D'un regard l'autre*, Lagrasse, Verdier, 1982, p.17.

<sup>3</sup> Ibid., p.39.

Ce dynamisme peut se manifester à travers les mots. Ainsi, un verbe de mouvement met une phrase en action.

*A force de rire avec elle*  
*L'espoir nous a pris la raison*  
*Dans la nuit qui sort des maisons*  
*Nos étoiles battent des ailes*<sup>1</sup>

La « nuit qui sort » des maisons ou les « étoiles » qui sont censées être des astres fixes qui « battent des ailes », mettent avec finesse l'image de la nuit en action.

*Il s'en faut d'une parole*  
*Qu'elle ait l'âme comme avant*  
*Elle court où les jours volent*  
*Elle est née avec le vent*<sup>2</sup>

Les verbes « court » et « volent » montrent l'agitation du « vent » et nous offrent une image dynamique et aérienne.

De la même manière que l'imagination des formes suggère pensées et idées, l'imagination des forces montre le mouvement et l'action dans un poème.

*Il était une vieille fille*  
*Qui sur sa robe de papier*  
*Transportait des oiseaux des îles*

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, « Pensefable », *La Connaissance du soir*, Paris, Gallimard Poésie, 1981(1<sup>ère</sup> édition 1947), p.59.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, « Dansemuse », *La Connaissance du soir*, op. cit., p.54.

*Et des archipels par milliers*

*Les flots agitant leurs mirages*

*D'un cœur qui pleure à se briser*

*Défont des roses d'un autre âge*

*Sur son sein criblé de baisers <sup>1</sup>*

Nous sentons la fragilité de cette vieille fille par « sa robe de papier ». Pourtant, le paysage des îles et des archipels avec leurs oiseaux nous prépare pour un mouvement. Mais peu après nous comprenons que ces agitations des flots proviennent d'un cœur brisé qui était aimé et chéri par des baisers et des roses à une époque déjà lointaine. Une seule image peut nous procurer deux sensations opposées, la gaîté et la tristesse. Les verbes, -« transportait », « agitant », « défont »- transforment une image immobile en tableau dynamique.

L'imaginaire dans les poèmes de Bousquet reflète plusieurs niveaux à la fois, plusieurs rythmes ainsi qu'un panorama d'images pleines de paradoxes et d'oppositions.

*Possédant ce que je suis*

*Je saurai sur toutes choses*

*Que la chambre où je grandis*

*Dans mon cœur était enclose <sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, « Vieille fille », *La Connaissance du soir*, op. cit., p.60.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, « Pensefables et Dansemuses », *La Connaissance du soir*, op. cit., p.49.

La conscience et l'omniscience du poète sont aussi restreintes que l'espace d'une chambre et, paradoxalement, aussi immenses que l'espace d'un cœur qui est le centre de ce qu'il est.

Nous avons remarqué plusieurs façons de montrer la contradiction ou la juxtaposition de deux éléments contraires dans l'imaginaire et nous tentons de les décrire en analysant plusieurs de ses poèmes.

### **Les différentes manifestations des contradictions dans l'imaginaire :**

Des oppositions binaires comme dehors et dedans, extérieur et intérieur, ou profondeur et hauteur, naître et mourir produisent une « imagination dialectique » et par le dynamisme des images qu'ils nous offrent, nous mènent à une imagination du mouvement :

*Eclair où se poursuit la ronde du matin  
c'est l'hirondelle elle est blanche  
Noir passant qu'en sais-tu  
Si son ombre l'attache à la rose des neiges  
Où jamais le jour ne se pose  
depuis qu'il a vu naître et en mourir l'amour<sup>1</sup>*

Nous avons à la fois « blanche » et « noir », « naître » et « mourir ».  
Ou encore :

*Le chanteur tombé d'un vol d'oiseaux noirs<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, « Clairière », *La Connaissance du soir*, op. cit., p.44.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, « petit-jour », *La Connaissance du soir*, op. cit., p.56.

La descente de « tombé » et la montée de « vol » produit un mouvement dans l'image.

Nous allons expliquer plus loin l'intérêt du poète à être en dehors de lui, par le détachement de son être et le besoin de devenir extérieur à son corps.

Ce que nous trouvons encore de plus intéressant à observer, ce sont les thèmes de la chute et de la profondeur ainsi que l'importance de l'axe vertical dans l'imaginaire et l'œuvre de Bousquet.

*J'avais des yeux, non plus pour voir les choses, mais pour mesurer en elles, la profondeur de ma chute.<sup>1</sup>*

Les images poétiques qui ont une allure d'opération mentale sont caractérisées par une recherche spirituelle dominante : l'élévation.

La vie spirituelle veut grandir, s'élever. Elle cherche donc la hauteur. Autrement dit, les images poétiques sont des opérations de l'esprit humain qui nous allègent, nous soulèvent, nous élèvent. Ces images ont un axe de référence : l'axe vertical.

Cette élévation nous porte vers la hauteur, vers la lumière. Dans le règne de l'imagination, la lumière « volumineuse » produit des formes rondes et mobiles. Elle nous berce. Elle est la sœur de l'ombre :

*Mon amour conduit mon corps à travers mon âme : il m'éclaire dans ma nature<sup>2</sup> une profondeur où je peux m'abîmer. Mon amour qui a commencé dans la vie et qui est né dans le monde des faits, je le vois se poursuivre dans un pôle inconnu de mon âme, se lever comme une*

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Lettres à Poisson d'Or*, Paris, Gallimard Imaginaire(L'), 1988 (1<sup>ère</sup> édition chez Gallimard,1967), p.142.

<sup>2</sup> La présence de « m' » et de « ma » montre l'intériorisation du poète.

*auréole boréale sur un domaine spirituel et dont il m'est la révélation.*<sup>1</sup>

C'est cette élévation qui tend à former un espace dynamisé verticalement et à activer l'imagination dynamique du poète :

*Vivant dans ce corps, tu as voulu penser ce corps et un abîme s'est élevé vers toi, ...*<sup>2</sup>

Or, cette imagination dynamique prend son élan dans un ensemble d'images aériennes et terrestres :

*Le vent pleurait les oiseaux de passages  
Berçant les mers sur ses ailes de sel  
Je prends l'étoile avec un beau nuage  
Quand la page blanche a bu tout le ciel*<sup>3</sup>

Le vent agite les oiseaux et berce en même temps les mers, toujours dans un axe vertical. Nous avons quatre images qui forment un rythme : une image aérienne et dynamique avec le vent agité, une image terrestre et dynamique avec les mers et leurs vagues (« ses ailes de sel »), une image aérienne de repos (« prendre l'étoile avec un beau nuage ») et à la fin une image terrestre de repos (« la page blanche qui a tout le calme du ciel »).

Certaines images sont typiquement dynamiques, comme celle de la racine. Elle est aux confins de deux mondes, de l'air et de la terre. Elle est

---

<sup>1</sup> Ibid., pp.165-166.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *D'un regard l'autre*, op. cit., p.39.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, « Madrigal », *La Connaissance du soir*, op. cit., p.71.

à la fois « force de maintien et force térébrante<sup>1</sup> ». Bachelard voit dans la racine un exemple de « contradictions dans les choses ». Il parle d'« une dialectique des contraires » où « la négation se fait alors entre les choses et non pas simplement entre l'acceptation et le refus de laisser fonctionner un verbe »<sup>2</sup>. Pour lui et Bousquet, la racine est « l'arbre renversé » :

*Les hautes pousses d'une végétation souterraine*<sup>3</sup>

Bousquet considère l'âme d'un objet comme une racine qui prolongerait la sensation permettant au final que l'objet et le corps qui le tient ne fasse qu'un après cet échange :

*Aussitôt que je prends un objet dans la main, mon porte-plume par exemple, je m'aperçois qu'il donne des racines dans ma sensation à une partie de l'étendue. Et ces racines sont celles de la longueur, de la largeur et de la profondeur. C'est la forme de mon corps qui tire ces dimensions d'elle-même : elles ne sont pas les composantes, mais le produit de cette forme.*<sup>4</sup>

Charles Bachat a étudié les « chambres imaginaires », « la chambre souterraine et la chambre aérienne » dans l'espace bousquetien. Il fait la même constatation que nous venons de faire sur l'axe vertical et l'imagination aérienne et terrestre. C'est « l'expérience de prisonnier » qui est la fondation de cet espace :

---

<sup>1</sup> Térébrant signifie aigu, taraudant.

<sup>2</sup> Bachelard Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 2004 (1<sup>ère</sup> édition José Corti 1948), p.325.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *D'un regard l'autre*, op.cit., p.17.

<sup>4</sup> Bousquet Joë, *La Tisane de sarments*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p.345.

*Mon expérience de prisonnier m'a édifié ; libre, j'engendrais l'étendue où je croyais me déplacer comme un objet. Immobilisé, je me suis aperçu que le battement de mon cœur créait sans relâche l'espace où si souvent j'avais cru reconnaître le décor stéréotypé de mon enfance. (...). Croyant revivre des souvenirs, je crée sur un modèle de jadis un paysage où je n'ai plus les moyens de pénétrer, mais où je fais pleuvoir du temps, ... .<sup>1</sup>*

« Continuer, malgré la paralysie, à feindre de se déplacer », c'est ce que Charles Bachat considère comme « le remède que [Bousquet] oppose à son mal »<sup>2</sup>.

En parlant de lui-même Bousquet écrit :

*Il sort souvent de sa maison, mais sa chambre sort avec lui : elle s'étire dans tous les sens, s'allège, mais ne le quitte pas plus que son ombre.<sup>3</sup>*

Selon Charles Bachat, Bousquet ne trouverait pas mieux pour l'expliquer. « Comment mieux suggérer que sa chambre fait corps avec lui, ne quitte jamais l'ensemble de son système perceptif et sensoriel, qu'il l'habite en cohabitant avec elle ? »<sup>4</sup>.

Dans cet univers, même la réverbération lumineuse parvient parfois à dissoudre totalement l'espace, « le rehaussement de l'imaginaire n'ayant

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *La neige d'un autre âge*, Paris, Le Cercle du Livre, 1952, p.17.

<sup>2</sup> Bachat Charles, *L'imaginaire de Joë Bousquet « l'homme nébuleuse »*, Paris, Bibliothèque des Lettres modernes, Lettres Modernes, n° 39, 1993, p.37.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *Le Langage entier*, Limoges, Rougerie, 1981 (1<sup>ère</sup> édition 1966), p.70.

<sup>4</sup> Bachat Charles, *L'imaginaire de Joë Bousquet « l'homme nébuleuse »*, op. cit., p.37.

plus qu'à exploiter cette débâcle de la perception lentement taraudée jusqu'à basculer dans *l'illumination* »<sup>1</sup> :

*Sous les hauts plafonds pleuvait la réverbération jaune et bleue du soleil filtré par les carreaux. On aurait dit que cette lumière en suspens était la proie de l'ombre, (...). Mais prise parfois de vertige, elle paraissait se fuir sur l'étoile fixe attachée par une lampe à la profondeur d'un cadre d'or.*<sup>2</sup>

Cette description est aussi un exemple du réalisme imaginaire que nous avons expliqué dans les contes :

*L'espace paraissait alors se dissoudre, sur cette lueur et l'élever en l'éloignant comme ces feux lointains (...). Il y avait dans tout le décor qui m'entourait quelque chose de détiré et de tournant comme la possibilité d'un relief sur lequel mon regard était lent encore à passer sa mesure.*<sup>3</sup>

Charles Bachat affirme que dans la rêverie de la chambre pulvérisée ou la « demeure engloutie »<sup>4</sup> de l'enfance à Marseillens<sup>5</sup>, « l'imagination bousquetienne emprunte l'axe vertical que Bachelard assigne à la demeure ballottée entre l'aérien et le souterrain - grande rêverie ascensionnelle de l'envol où le rêveur s'identifie à la fin au grand large du

---

<sup>1</sup> Ibid., p.38.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Le Livre heureux*, In *Œuvre romanesque complète IV*, Paris, Albin Michel, 1984, p.130.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Bousquet Joë, *Le pays des armes rouillées*, Limoges, Rougerie, 1969, p.76.

<sup>5</sup> Le domaine de Marseillens, près de la Cité de Carcassonne, est l'ancienne demeure de la famille de Bousquet.

cosmos - et à la recherche resserrée et craintive d'un logis creusé sous terre »<sup>1</sup>.

Bousquet évoque l'itinéraire de cet espace cosmique imaginé qui se rétrécit aux dimensions d'une prison - caverne :

*L'OUBLIETTE aérienne. On y pénètre après un long chemin dans l'épaisseur des murs. Aucune pièce ne lui est tout à fait mitoyenne. On ne la trouverait pas, même si on savait où la chercher. Celui qui l'habite n'y est jamais présent qu'en effigie. Ses membres ont l'habitude d'une autre maison dont la sienne n'est que le mausolée ; et qui l'enferme entre les murailles inapparentes de très belles pièces nues.*<sup>2</sup>

Charles Bachat nous explique que « la dénomination d'oubliette aérienne comporte en raccourci la dialectique de l'ouvert et du fermé qui inspire toute la rêverie intime de Bousquet »<sup>3</sup>. Il le constate comme le travail de deux tensions psychiques contraires :

*Le songe de Bousquet ne tarde guère à s'enfouir dans l'étroite limite d'un espace clos sur lui-même qui fait travailler puissamment les tensions psychiques contraires d'une euphorie/ dysphorie.*<sup>4</sup>

L'oubliette aérienne se transforme parfois en caverne souterraine. Les images de la hauteur et celles de la profondeur s'échangent grâce à ce manichéisme de l'imagination :

---

<sup>1</sup> Bachat Charles, *L'imaginaire de Joë Bousquet « l'homme nébuleuse »*, op.cit., p.38.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Le Meneur de lune*, Paris, Albin Michel, 1989 (1<sup>ère</sup> édition J.B. Janin, 1946), p.35.

<sup>3</sup> Bachat Charles, *L'imaginaire de Joë Bousquet « l'homme nébuleuse »*, op. cit., p.39.

<sup>4</sup> Ibid.

*J'avais besoin d'un toit sur ma tête et d'ombre autour de moi. Je me plaisais à imaginer une étroite caverne où tous les objets utiles auraient été disposés autour de moi. Il me semble que j'habite un souterrain où l'on attend toujours quelqu'un.*<sup>1</sup>

D'ailleurs, nous remarquons encore le manichéisme de l'imagination dans la « tour souterraine » :

*C'est à mon aveuglement passé que j'échappais, (...), et descendant, les yeux baissés, toujours plus bas, sur l'escalier abrupt et interminable de cette tour souterraine.*<sup>2</sup>

Dans *Le Langage entier*, Bousquet décrit ce monde « où chaque rayon de soleil est la nef (ou le transept) d'une église souterraine »<sup>3</sup> :

*Le théâtre dans une église souterraine, mais toute œuvre, conçue dans ce climat paisible... Théâtre souterrain...où chaque couleur serait un indice de cristallisation : on le nommerait le « Théâtre aux pierreries ».*<sup>4</sup>

Une dialectique des « valeurs »<sup>5</sup> anime l'imagination de la qualité et provoque « le manichéisme de la matière ».

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Journal dirigé*, in *Œuvre romanesque complète III*, op. cit., pp. 326-327.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *La neige d'un autre âge*, op.cit., p.20.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *Le Langage entier*, op. cit., p.142.

<sup>4</sup> Ibid., p.143.

<sup>5</sup> Terme de Gaston Bachelard dans ses études sur la rêverie et l'imaginaire.

Le poète peut nous montrer ce manichéisme en faisant pivoter les valeurs : « des lumières closes » (la lumière s'introduit généralement, elle est une ouverture positive), « le flot noir » (le flot évoque plutôt la couleur de l'eau et de l'écume), « la boue solaire » (le mélange de la terre et de l'eau qui est terne et impur prend une valeur solaire, devient pur et lumineux), « le lait noir » (il s'agit d'opium), « les nuages couleurs de feu dans le ciel » (les nuages qui évoquent normalement la pluie et le bleu du ciel, une image aux couleurs froides, nous proposent la chaleur du feu et une image aux couleurs chaudes).

L'imagination de la matière participe également à la construction d'images ambivalentes. « Mon frère l'ombre » en est un exemple :

*Avec ses souliers de pierre  
Qu'il tenait à chaque main  
Le portier du cimetière  
A fait danser le chemin*

*Avec ses sabots de cendre  
Sur les lèvres d'un amant  
Le sonneur est venu prendre  
Ce qu'il disait en dormant*

*L'absence aux souliers de feuilles  
Donne son cœur pour toujours  
Au seul galant qui la veille  
Le vent qui change les jours*

*La vieille aux souliers de paille*

*Hisse un fagot sur ses reins  
Et dans une ombre à sa taille  
Porte la lune à la main*

*La nuit tous les pas se mêlent  
Ce qui nous mène est perdu  
L'air est bleu de tourterelles  
Le ciel le vent se sont tus*

*Et pareil à la colombe  
Qui meurt sans toucher le sol  
Entre l'absence et la tombe  
L'oubli referme son vol*

*Mais il survit du murmure  
Où tout se berce en mourant  
L'amour des choses qui dure  
Au cœur d'un mort qui m'attend<sup>1</sup>*

Au début du poème, les images sont terrestres, plus dynamiques et plus lourdes. Elles deviennent, au fur et à mesure, plus aériennes et plus légères, le temps de descente vers la terre, afin d'évoquer la mort et la fin : « les souliers de pierre » (la matière lourde) du portier du cimetière ne l'empêchent pas de faire danser le chemin pour créer une image dynamique. Les sabots de cendre (la matière légère) conviennent avec le repos que dégagent « les lèvres d'un amant » « dormant ». « L'absence aux souliers de feuilles » et le vent suggèrent une légèreté aérienne, de

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, « Mon frère l'ombre », *La Connaissance du soir*, op. cit., pp. 63-64.

même que pour « les souliers de paille ». Du calme aérien (« le ciel le vent se sont tus »), nous passons à un calme terrestre pour rejoindre l'image de la terre et de la mort (« Entre l'absence et la tombe / L'oubli referme son vol »).

Nous trouvons également cette imagination de la matière dans les œuvres en prose de Bousquet. Pour lui, il existe une substance de la profondeur. C'est « la nuit enfermée dans les antres, dans les ventres, dans les caves »<sup>1</sup>. C'est « la nuit du sel », « nuit minérale ou nuit de source »<sup>2</sup>.

Chez Bousquet, il faut même rêver « profondément » pour rêver avec les matières :

*Besoin qu'a le rêve de s'inscrire profondément dans la nature. On ne rêve pas profondément avec des objets. Pour rêver profondément, il faut rêver avec des matières. Un poète qui commence par le miroir doit arriver à l'eau de la fontaine s'il veut donner son expérience poétique complète.*<sup>3</sup>

Autre caractéristique d'un « poète de substance », selon Bachelard, est ce fait qu'il trouve le noir comme solidité substantielle, comme une négation substantielle de tout ce qui atteint la lumière. « La beauté d'une couleur matérielle se révèle comme une richesse en profondeur et en intensité. Elle est la marque de la ténacité minérale »<sup>4</sup>. La « nuit minérale » de Bousquet est une nuit noire et profonde, ce qui évoque encore l'importance de l'axe vertical dans l'imaginaire du poète.

---

<sup>1</sup> Bachelard Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, op.cit., p.196.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *L'œuvre de la nuit*, op.cit., p.13.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *Le Livre heureux*, in *Œuvre romanesque complète IV*, op. cit., p.286.

<sup>4</sup> Bachelard Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, op. cit., p.56.

La solidité substantielle pénètre également le texte et le langage de Bousquet. Le manque de lumière dans ses essais les rend lourds et difficiles à comprendre :

*La lumière qu'il y a dans mes essais est incertaine, mais comme le crépuscule du matin. Elle est si brumeuse qu'il faut, de toutes ses forces, imaginer qu'il fera clair pour y voir aussi loin que le bout de son nez.<sup>1</sup>*

Cette puissance de l'imagination de la matière ne nous surprend pas car nous savons qu'il existe la même relation réversible d'objectivité et de subjectivité entre l'homme et la matière chez ce poète matérialiste. Il faut que l'âme se mêle à la matière, qu'elle prenne la place de celle-ci pour la rendre visible :

*La matière est invisible. Ce que tu appelais de ce nom n'en est même pas l'image. La vraie matière est recouverte. Il faut que ton âme se mêle à elle pour te la montrer.<sup>2</sup>*

Hubert Juin considère son matérialisme comme un moyen de se libérer du culte du moi qui est la marque de l'idéalisme<sup>3</sup>. Or pour un poète qui se croit *une créature en deux personnes*, le culte du moi est insignifiant.

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *La Tisane de sarments*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p.381.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, Cité in : *Joë Bousquet dans les Cahiers du double* (ouvrage collectif), Paris, Les Cahiers du double, 1980, p.26.

<sup>3</sup> Juin Hubert, « Joë Bousquet », *Joë Bousquet dans les Cahiers du double* (ouvrage collectif), op. cit., p.27.

Mais dans une rêverie matérielle, la polémique entre un *je* et un *tu* se contredisant peut se manifester dans l'expression de deux vérités contraires. Il peut être une discorde entre la substance et ses qualités, ce qui provoque par exemple un feu froid, une eau sèche ou un soleil noir. L'être qui suit de telles rêveries est la proie d'un processus de négation, encore une autre facette de la dualité de Bousquet.

Le manichéisme de la matière est également un autre moyen de révéler la contradiction dans l'imaginaire et dans la poésie de Bousquet :

*Pur profil qui t'es glissé dans ce monde entre deux sourires toi le  
nom de ma douceur de ma violence<sup>1</sup>*

Ou encore :

*J'apprends à te parler de tout ce qui me brise à te détruire au nom  
de tout ce qui me lie<sup>2</sup>*

*Toi qui m'as noyé dans la vie obscure des racines blanches<sup>3</sup>*

Dans le manichéisme de la matière, toute valeur s'acquiert sur une anti-valeur, sinon une valeur ne peut lui être conférée. Cela va de soi que le soleil devient dans cet univers « un soleil souterrain »<sup>4</sup>. Les ténèbres perdent leur obscurité au profit de la blancheur :

*Mon cœur bat dans un monde inconnu dont mes yeux, mes souvenirs,*

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, « L'autre », *La Connaissance du soir*, op.cit., p.32.

<sup>2</sup> Ibid., p.33.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *Le Cahier noir*, Préface d'Henry Bonnier, Paris, Albin Michel, 1989, p.32.

<sup>4</sup> Bousquet Joë, *L'œuvre de la nuit*, op. cit., p.34.

*mes sens s'efforcent en vain de percer les épaisses ténèbres blanches.*<sup>1</sup>

Parallèlement au changement de rythme dans les poèmes de Bousquet, nous trouvons un changement de « niveau d'images ».

A ce propos, Gaston Bachelard parle d'une caractéristique de la littérature contemporaine qui serait le *nouvel esprit littéraire*. Il s'agit de changer de niveau d'images, « de monter ou de descendre le long d'un axe qui va, dans les deux sens, de l'organique au spirituel, sans jamais se satisfaire d'un seul plan de réalité. Ainsi l'image littéraire a le privilège d'agir à la fois comme image et comme idée »<sup>2</sup>. Cela permet à l'image littéraire de faire s'impliquer intime et objectif.

Pour mieux nous le faire comprendre, Bachelard cite cette phrase de Joë Bousquet qui dit : « l'ombre intérieure de sa chair envoûte (le poète) dans ce qu'il voit »<sup>3</sup>, plus rapidement encore que le poète « s'envoûte dans les choses »<sup>4</sup>. En employant le verbe réfléchi, Bousquet donne un autre sens à l'envoûtement. L'action du verbe *s'envoûter* est vers l'extérieur. Ce verbe porte la double trace de l'introversión et de l'extraversión.

Pour Bachelard, « s'envoûter dans » est une de ces rares formules, qui établit les deux mouvements fondamentaux de l'imagination et nous donne des images composées ou même surcomposées qui prennent racine dans l'inconscient de l'homme.

Charles Bachat nous explique que si le poète « s'envoûte dans les choses », « c'est que l'objet se voit conférer par la puissance

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Le Traduit du silence*, op.cit., p. 200.

<sup>2</sup> Bachelard Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, op. cit., p.198.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

« imaginante » du poète relayé aussitôt par le désir d'introjection du lecteur, une auréole symbolisatrice qui fait son chemin entre les entrelacs de l'analogie métaphorique ou métonymique et qui couple les objets entre eux »<sup>1</sup>.

Un autre exemple de la double trace de l'extraversion et de l'introversión dans une expression de Bousquet, c'est « monter au-dedans ». L'emploi de ces verbes à double sens est toujours lié à l'immobilité du poète :

*J'ai voulu que ma vie soit assez brève, et dans sa brièveté aussi longue et transparente que possible. Monter, monter sans fin, mais au-dedans, le jaillissement vers le haut de ce qui est interrompu dans sa course. Car de l'immobilité dans le monde il n'existe que l'image. L'immobilité est toujours ailleurs.*<sup>2</sup>

Un autre exemple est :

*Il y a une hauteur au-dedans de sa pureté pour nous tenir éloignés d'elle.*<sup>3</sup>

« Elle » ; il s'agit de la vie.

Ou encore :

*Vivant dans un corps, tu as voulu penser ce corps et un abîme s'est*

---

<sup>1</sup> Bachat Charles, *L'imaginaire de Joë Bousquet « l'homme nébuleuse »*, op.cit., p.149.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *La Tisane de sarments*, In *Œuvre romanesque complète I*, op.cit., pp.319-320.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *A Max-Philippe Delatte*, Précédé de Petite histoire de « Critique 38 » par Max-Philippe Delatte, Limoges, Rougerie, 1981, p.48.

élevé vers toi, ...<sup>1</sup>

Nous voyons souvent dans les pages de Bousquet des images comme « penser un corps » (non pas panser) et un « abîme » qui « s'est élevé ».

L'autre trait important dans les œuvres de Bousquet est l'emploi de dichotomies. Annamaria Laserra constate que « l'une des caractéristiques fondamentales de la poésie de Bousquet consiste peut-être dans le fait qu'elle réalise une forme particulière de polysémie dans laquelle tout ce qui est nommé est évocateur de quelque chose de différent de soi »<sup>2</sup>.

En utilisant différentes formes de dichotomies, Bousquet associe en fait toute catégorie à celle qui lui est opposée et sa poésie devient ainsi un jeu harmonieux de coexistence des contraires. Elle exprime à la fois la vie et la mort, le positif et le négatif.

D'ailleurs, les mots les plus employés dans la *Connaissance du soir* sont ceux qui peuvent symboliser la vie et la mort. Pour la vie nous trouvons un lexique qui évoque et suggère le mouvement, la lumière, la chaleur, la pureté. Et pour la mort, nous trouvons un lexique qui évoque leurs contraires à savoir : l'immobilité, les ténèbres, le froid.

Il ne faut pas s'attendre à trouver, dans la poésie de Bousquet, la métaphore devenue traditionnelle de blanc=vie / noir=mort, quoiqu'elle puisse parfois s'y trouver. Mais la lumière, l'obscurité et les couleurs sont assimilées la plupart du temps à leurs contraires au point que leur valeur rejoint celles qui leur sont tout à fait opposées. Ce qui reflète le principe du *credo dualiste* : « rien n'est la partie d'autre chose »<sup>3</sup> et « la nuit n'est

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *D'un regard l'autre*, op.cit., p.39.

<sup>2</sup> Laserra Annamaria, « La résolution des antinomies dans la *Connaissance du soir* », *Joë Bousquet dans Les Cahiers du double* (ouvrage collectif), op. cit., p.260.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *L'œuvre de la nuit*, op.cit., p.13.

pas l'ombre du jour »<sup>1</sup>, et met en évidence ce constat que les éléments contraires s'annulent en s'attirant.

Toute catégorie est une et pourtant double : la vie contient la mort, le sommeil contient l'état éveillé, le réel contient le rêve et la présence contient l'absence.

Annamaria Laserra laisse dégager cette idée que le gris est la couleur de *La Connaissance du soir*. Il est « couleur incolore composite, tonalité réelle de *La Connaissance du soir*, née de la contamination des deux autres »<sup>2</sup>.

La réversibilité des valeurs du blanc et du noir est aussi remarquable. Le blanc (suggéré par des mots comme muguet, lys, candeur, neige, lumière) se condense et s'obscurcit jusqu'à perdre sa candeur et le noir (suggéré par des mots comme nuit, ombre, deuil) se dissipe et s'éclaircit. Le résultat est la présence d'un ton moins fort que celui du blanc et du noir que nous voyons à travers des mots comme cendre, fumée, brouillard et brume.

Le noir est l'un des termes les plus récurrents dans *La Connaissance du soir*. Nous le trouvons comme adjectif dans l'expression « Il fait noir » ou dans le verbe « noircir ». Cette fréquence du noir dans son œuvre revient à l'époque où Bousquet est hanté par ce qu'il appelle « le noir de source », correspondant aux années 1946 et à la rédaction des poèmes de *La Connaissance du soir*.

Ce « noir de source » pour lui est le noir absolu, intérieur à la matière vivante ou minérale. René Nelli confirme que Bousquet rejoint ainsi la théorie des couleurs de Goethe.

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Laserra Annamaria, « La résolution des antinomies dans *La Connaissance du soir* », *Joë Bousquet dans les Cahiers du double* (ouvrage collectif), op.cit., p.261.

Selon la théorie des couleurs opposées de Goethe<sup>1</sup>, il existe quatre couleurs fondamentales qui s'opposent deux par deux. La couleur jaune s'oppose au bleu, la couleur rouge s'oppose au vert.

Toute la théorie repose sur l'équilibre entre les deux pôles de couleur et dans ce contexte, le blanc s'oppose au noir. Elle s'appuie sur une réalité puisque notre perception cérébrale (et non l'œil) fonctionne sur ce principe.

Goethe fonde sa théorie sur la polarité des couleurs et développe son système à partir du contraste naturel entre le clair et le foncé. Il considère que seuls le jaune et le bleu sont perçus par nous comme des couleurs entièrement pures. Le jaune est la porte d'entrée vers la lumière et le bleu très apparenté à l'obscurité sont les deux pôles opposés entre lesquels toutes les autres couleurs se laissent ordonner.

Bien que les mélanges soient obtenus dans un système trichromatique (bleu cyan, vert jaune, rouge magenta), Goethe partage le cercle en quatre parties fondamentales.

A gauche, le côté positif (pur) formé de deux familles de couleur, les jaunes et les rouges. A droite, le côté négatif (obscur) formé de deux familles les bleus et les pourpres. Il termine son livre par des considérations allégoriques et mystiques de la couleur en y ajoutant les connotations suivantes : le jaune est mis en relation avec « savoir, clarté, force, chaleur, proximité, élan », le bleu avec « dépouillement, ombre, obscurité, faiblesse, éloignement ». Les couleurs du côté positif évoquent une atmosphère d'activité, de vie, d'effort ; le jaune est prestigieux et noble et procure une impression chaude et agréable. Les couleurs du côté négatif déterminent un sentiment d'inquiétude, de faiblesse et de nostalgie ; le bleu nous donne une sensation de froid.

---

<sup>1</sup> Voir : *Traité des couleurs*, Goethe Johann Wolfgang. Traduit par Henriette Bideau, Paris, Triades, 2000.

Bousquet, quant à lui, influencé par la théorie de Goethe, sent le noir comme paradoxalement présence intégrale des radiations lumineuses :

*Que les formes, les couleurs nous apparaissent telles qu'elles sont,  
issue d'une contradiction entre la lumière blanche et la lumière  
noire.*<sup>1</sup>

Pour lui, dans *La Connaissance du soir*, le noir peut cacher des mystères troublants et des impressions négatives :

*La peur de naître dure et l'attend dans le noir*<sup>2</sup>

*Il fait noir quand l'oiseau dont tes yeux désespèrent  
t'habillant de son vol où le ciel s'abolit*<sup>3</sup>

Les caractéristiques physiques du blanc de Bousquet peuvent être assimilées à celles du noir, à savoir absorber toutes les couleurs au point que la page blanche de Bousquet boit tout le ciel :

*Je prends l'étoile avec un beau nuage  
Quand la page blanche a bu tout le ciel*<sup>4</sup>

D'ailleurs, le blanc de Bousquet, comme l'ombre, raréfie le noir en lui donnant la faculté d'éclaircir les autres couleurs. La rose et le

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *D'un regard l'autre*, op. cit., p.62.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, « Le pays clos », *La Connaissance du soir*, op.cit., p.94.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, « Eucheria », *La Connaissance du soir*, op. cit., p.95.

<sup>4</sup> Bousquet Joë, « Madrigal », *La Connaissance du soir*, op. cit., p.71.

coquelicot de Bousquet sont blancs. Le rouge existe en contact avec le blanc qui lui transmet une certaine transparence :

*Où les couleurs sont-elles  
dès que la nuit y voit  
Le rouge étend ses ailes  
sur le blanc mort de froid<sup>1</sup>*

Le blanc absolu n'existe pas chez Bousquet car le blanc, peut s'associer au noir à tout moment, ils peuvent s'assembler ou par contre s'annuler :

*Qu'un vol de chauve-souris  
amasse aux mains de la morte  
le muguet où noir fleurit  
le vent qu'il fait sous ma porte<sup>2</sup>*

Le noir pâlit et le blanc assombrit. La couleur « noir » est personnifiée et devient le sujet du verbe « fleurit ». Le jour peut remplacer la nuit, mieux encore, l'un peut coexister avec l'autre :

*Le noir aussi est la lumière, et voit le noir en s'obscurcissant.  
L'étoile s'illumine en reculant en elle les larmes du noir. Sa clarté  
c'est celle qu'elle voit.<sup>3</sup>*

L'ombre et la lumière font donc partie intégrante du tout :

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, « Le papillon gelé », *La Connaissance du soir*, op. cit., p.102.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, « Blanchevole », *La Connaissance du soir*, op. cit., p.105.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *Le Langage entier*, op. cit., p.97.

*Et dans le vent qui chemine  
C'est la nuit blanche des pleurs  
Dont la lumière orpheline  
A vu le jour dans le cœur <sup>1</sup>*

*Mais leur ténèbre est l'amour même  
où toute onde épousant sa nuit  
dans mes jours se forge un sourire <sup>2</sup>*

Et la lumière a de l'obscurité en elle sans être affectée des propriétés de cette dernière :

*Le soleil c'est où la lumière se ferme sur sa montée la plus lumineuse.<sup>3</sup>*

Un moyen de dynamiser et positiver le noir est d'accompagner le noir comme adjectif par des substantifs indiquant le mouvement ; « le cheval noir », « le flot noir », « les oiseaux noirs ».

Ce qui permet à Bousquet, comme nous l'avons déjà précisé, de faire pivoter les valeurs pour produire des mouvements dans l'imaginaire et par conséquent des images dynamiques.

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, « Dansemuse », *La Connaissance du soir*, op.cit., p.55.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, « La nuit mûrit », *La Connaissance du soir*, op.cit., p.43.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *Le langage entier*, op. cit., p.98.

## - Le style ou « un écrire Bousquet »<sup>1</sup>

D'où vient l'originalité de l'œuvre de Joë Bousquet ? Qu'est-ce qui lui donne ce côté mystérieux et énigmatique qui la rend obscure et indéchiffrable à première vue ?

La réponse se trouve sans doute chez le poète lui-même :

*Un écrivain est en général un individu original... Sauf quelques exemples où une carrière artistique est fondée sur des bases scientifiques, on peut dire qu'un talent naît d'une vision originale du monde.<sup>2</sup>*

Mais une vision originale du monde, pourrait-elle enfanter le talent ? Connaissant l'idéologie de Bousquet, nous supposons qu'il le trouvait possible. Ce talent serait le fruit d'un travail acharné et de recherches quotidiennes.

Tout son journal, ses réflexions et ses rêves notés minutieusement sur divers cahiers de couleurs différentes (Cahier noir, Cahier bleu, Cahier vert, Cahier rouge ou encore jaune et saumon) sont plus que de simples outils.

Ainsi François Haffner qui a étudié les manuscrits de Bousquet décrit le travail manuel de celui-ci :

*Orientations pour chacun des cahiers, mais qui s'opère en un jeu de glissements et de reprises, d'un cahier l'autre, de l'un sur l'autre, de*

---

<sup>1</sup> L'expression appartient à Hubert Juin ; cité in : « Joë Bousquet », *Joë Bousquet dans Les Cahiers du double* (ouvrage collectif), op. cit., p.15.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Lettres à Poisson d'Or*, op. cit., p.167.

*l'un à l'intérieur de l'un, (...).<sup>1</sup>*

Lorsque Bousquet écrit, il trace, copie, réécrit, insère, déplace ses idées, ses notes sur ses cahiers, mais aussi dans des brouillons sur feuilles libres, dans ses lettres et ses carnets.

Dans le travail manuel du poète, Christian Augère voit une sorte de dynamisme :

*Il n'écrit jamais que le brouillon de ce qu'il va écrire. Attitude frustrante, mais aussi dynamique.<sup>2</sup>*

Nous pouvons lire dans ses livres des intentions « non pas en négatif mais en attente »<sup>3</sup>.

François Haffner révèle à quel point les manuscrits de Bousquet témoignent d'une main et d'un œil au travail, sensibles au support, au choix des papiers, du format, au jeu des encres, à la couleur des reliures. Même si une part est laissée à l'accidentel dans cette pratique, elle y trouve « une mise en scène concentrée de l'écrire, que l'écriture elle-même thématise, dont les manuscrits témoignent (...), laissant parfois l'empreinte photographique de cette scène d'écriture »<sup>4</sup>.

Le corps de Bousquet qui est le centre de cette scène se désorbite en ses divers supports, grâce à son regard et sa main :

*Le style change selon le format de la page où j'écris. Dans chaque*

---

<sup>1</sup> Haffner François, « L'Écrire- Bousquet et ses dispositifs ou L'invention de la forme d'or », *Joë Bousquet et l'Écriture* (ouvrage collectif), Paris, Harmattan(L'), 2000, p.155.

<sup>2</sup> Augère Christian, Préface de *L'Homme dont je mourrai*, Bousquet Joë, Limoges, Rougerie, 1974, p.13.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

*paragraphe d'un auteur, il y a un dessin enseveli. C'est l'invisible tracé du motif qui se tisse entre l'œil qui dépose et la main qui « relève », mobilisés en même temps pour un dessein que chacun n'accomplit pas sans inventer l'autre.<sup>1</sup>*

C'est probablement pour la même raison que Bousquet apprécie le style et l'écriture de Simenon :

*Simenon s'applique avant tout à voir. Puis il efforce d'associer un acte et une vision. C'est là l'opération que permet l'écriture.<sup>2</sup>*

L'écriture manuscrite émanant du corps rejoue la scène première où le monde se déréalise à l'instant même où il apparaît. Pour Bousquet, qui est « un mourant inexistant pris entre la mort et la mort... » :

*L'écriture prend la place de la vie en faisant, avec l'ensemble des dispositifs qui l'articule, de l'espace et du temps.<sup>3</sup>*

Nous avons déjà parlé de la position de Bousquet par rapport à l'espace. Qu'il tente de se mettre en dehors de ce corps et qu'il ne puisse parler à la première personne qu'en se mettant à la place de l'autre ou du locuteur, cela nous paraît compréhensible. Mais cette nécessité de détachement s'accroît lors de la création et devient une condition à la construction de l'œuvre :

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Le Sème chemins*, op. cit., p.43.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Traduit du silence*, op. cit., p.142.

<sup>3</sup> Haffner François, « L'Écrire - Bousquet et ses dispositifs ou L'invention de la forme d'or », *Joë Bousquet et l'Écriture* (ouvrage collectif), op. cit., p.155.

*Moi, pendant que mon volume de vers s'édifiera, je serai tout sauf moi, réussissant ainsi, du moins je l'espère, à faire place nette, à éliminer toute trace d'un moi de l'endroit où je veux voir ma construction à venir m'enfanter.<sup>1</sup>*

Le poète crée son œuvre en disparaissant de l'endroit où la construction à venir va l'enfanter. Dès cet instant, il laisse la place à l'accidentel :

*Tout ce que je lirai, tout ce que j'entendrai me fournira des résonances. Pas un instant je ne me demanderai si cette entreprise est raisonnable, ni à quoi elle peut me conduire et si elle a un précédent.<sup>2</sup>*

C'est pour cette raison que, selon Bousquet, il ne faut pas considérer l'écrit « comme une interprétation littéraire des choses, qui en elle-même sont », et existent déjà à part entière :

*On ne représente pas les choses en les décrivant, on les achève ; on leur fait prendre une forme, car le monde est à créer, c'est sûr, il veut se faire idée.<sup>3</sup>*

Comme cette forme qu'on donne aux choses change tout le temps, la façon dont on essaye de montrer et révéler le réel change aussi et évolue constamment :

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Traduit de silence*, op. cit., p.182.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid., p.74.

*Ainsi, s'employant sans cesse à dégager du réel, le style d'un écrivain doit, à chaque instant se renouveler. Il ne doit être limité par aucune règle. Aucune idée préconçue du genre ne doit, même de loin, le guider.<sup>1</sup>*

Le but de Bousquet ne se résume pas seulement à une révélation de la forme des choses, mais aussi de l'être humain. Pour un poète qui se met au rang des choses et élève les choses à la hauteur de son être, il faut s'attendre à cette recherche de l'équilibre :

*L'art, mon art, c'est justement de trouver un langage naturel pour révéler à l'homme les formes de son être ; c'est supposant qu'un individu parle et qu'un autre l'écoute, de faire retentir entre eux la vérité de leur nature comme un être de clarté dont ils ne seraient que les émanations.*

*L'art, c'est de ne s'exprimer que sous la forme qui rend le plus réel possible celui à qui l'on parle.<sup>2</sup>*

Mais quelle est la forme ou le genre qui lui convient le plus ? Ainsi nous répond-t-il :

*La seule entreprise que mon tempérament pourrait admettre n'aurait de commune mesure qu'avec le théâtre. Rien que du style direct. Les actions sous forme d'actions. Les paroles sont ce que ces actions engendrent de pensée...<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Ibid., p.116.

<sup>3</sup> Ibid., p.132.

Il pensait déjà à la féerie et au conte :

*Plus je vais, mieux se dessine à mes yeux la physionomie de l'œuvre à écrire : Féerie. Théâtre. Elimination complète de l'inutile. Mais ici, tout est à inventer.<sup>1</sup>*

Une autre caractéristique de son style est l'attirance du poète pour la composition de mots qui évoquent l'atmosphère du rêve et de la féerie. Dans ces mots, nous avons souvent affaire à un verbe accompagné d'un substantif ou d'un adjectif : Blanche-vole, Danse-Muse et Pense-fable. Il existe des personnages de nom composé dans ses contes : Morte-la-Vive, Peau-de-pioche mais aussi des noms inventés comme Yarpe.

Ces mots composés « combinent dans leur poésie de rapprochement une sorte de mariage sémantique d'où chaque signification tend à se prévaloir du champ signifiant du mot- frère en l'englobant dans un nouveau sens qui bénéficie de la richesse des deux sèmes : Chante-laine (peut-on y voir le souvenir des chansons de laine médiévales ?) »<sup>2</sup>. Charles Bachat y voit « un procédé métaphorique par excellence qui cherche à créer une entité poétique nouvelle »<sup>3</sup>.

Bousquet décrit tout au long de sa vie un personnage qui joue son propre rôle existentiel :

*Ainsi suis-je le seul personnage que j'aie réussi à créer... Je ne suis pas un poète, mais un homme de théâtre, et j'aurai passé ma vie à écrire le rôle d'un seul. Invention où tout mon appétit d'exister se*

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Bachat Charles, *L'imaginaire de Joë Bousquet « l'homme nébuleuse »*, op. cit., p.35.

<sup>3</sup> Ibid.

*donnait carrière.<sup>1</sup>*

Pour que ce personnage ne soit pas toujours le même, il tente de l'inventer de différentes façons. Le résultat est un être en plusieurs personnes, à l'image de lui-même :

*Il faut que l'élaboration de mon prochain livre m'aide à être plusieurs. Non pas sottement, par l'invention de plusieurs personnages, mais par les différentes façons qu'en écrivant l'on trouve d'être soi.<sup>2</sup>*

L'un des personnages favoris de Bousquet est Hamlet. Il l'a préparé seul à 15 ans pour son bac sans le comprendre. A 21 ans le drame l'a bouleversé :

*J'ai compris qu'on ne pouvait pas dire : mon père, ma mère, sans fabuler. Mais cette fabulation est la vie même. Mourir, dormir, rêver peut-être. J'ai senti alors Hamlet à ma façon.<sup>3</sup>*

Le théâtre est un domaine où il peut créer cet être, cette vie qu'il ne réussit à faire dans la vraie vie qu'à moitié :

*Le théâtre est fait pour donner aux hommes l'expérience de ce qu'ils ne savent qu'à moitié concevoir, et qui, sans le secours de cette forme d'art, demeurerait en eux à l'état de tendance et de tendance sans objet connu, prête par conséquent à charger toute son activité*

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Traduit du silence*, op.cit., pp.150-151.

<sup>2</sup> Ibid., p.152.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *Deux lettres à un ami*, Toulouse, Sables, 1991, p.33.

*intellectuelle de sa force parasitaire.*<sup>1</sup>

Pierre Cabanne affirme que Bousquet adorait le théâtre quoique ne l'ayant guère fréquenté, qu'il était d'ailleurs lui-même dans un mélange de dramaturgie, de sensualité et de poésie ; à la fois illusionniste et désincarné de son langage, un homme de théâtre :

*Et il habitait un théâtre, cette chambre- crypte ou caverne dont il occupait la scène sous le projecteur de sa lampe de chevet et les feux troubles de ses tableaux. Autour de cette scène, c'est-à-dire son lit, s'asseyaient spectateurs et partenaires, Bousquet jouait tous les rôles (...).*<sup>2</sup>

S'il se sent incapable d'écrire un roman, c'est parce qu'il ne peut pas lui donner toute sa dimension temporelle où la vérité doit éclater pleinement.

*Je sais pourquoi je ne pouvais pas écrire un roman. Mon rôle n'est pas d'ajouter à ce qui est écrit, mais de le rendre caduc, et par tous les moyens, comme si je tuais en lui tout ce qui absorbe indûment l'attention des hommes et les rend aveugles au réel où la vérité peut à chaque instant se manifester clairement.*<sup>3</sup>

Ce qui lui importe, c'est le sens de l'instant. Comment pourrait-il le décrire, lui qui est à chaque instant dans l'attente d'une nouvelle révélation ?

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Traduit du silence*, op. cit., p.159.

<sup>2</sup> Cabanne Pierre, Préface des *Deux Lettres à un ami*, Bousquet Joë, op. cit., p.14.

<sup>3</sup> Ibid., p.146.

*Il faut rendre aux hommes le sens de l'instant. Comment, par quel biais, un individu accepterait-il de se replier sur lui-même et de mettre en branle un récit quand il attend de chaque nouvel instant la révélation la plus haute que son espoir de survivre puisse lui concevoir ?<sup>1</sup>*

Il n'existe qu'une seule solution. C'est produire « un spectacle d'avenir » :

*Pour cela, il faut que la vision à révéler soit étroitement associée à son envers humain et sensible et que chacun puisse s'y reconnaître à travers la lumière où il se perd soi-même de vue.<sup>2</sup>*

L'enjeu est si important que les choses les plus naturelles deviennent difficiles à dire. Et là, il faut trouver la voix la plus naturelle, la plus pure pour les prononcer. Cette voix est la poésie :

*Je souffre de vous dire si mal des choses si naturelles ; et la poésie, c'est, justement, de prêter une voix enfantine et pure comme l'eau à ces clartés mystiques, si liées à notre sort qu'il ne survient rien ensuite qui ne leur soit subordonné.<sup>3</sup>*

Mais cette voix est également celle de toutes les peines, celle de sa blessure :

*Vous savez ce que j'ai voulu, à quelle place j'ai été introduit par le*

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *Lettres à Poisson d'Or*, op. cit., p.58.

*sort dans l'équipe poétique de ce temps : j'ai voulu forger un langage à moi, mais que tout le monde comprenne, et d'une parole confidentielle faire la voix de toutes les peines.*<sup>1</sup>

Pour Bousquet comme pour Hamlet ce destin était contenu dans une blessure. Pierre Cabanne personnifie ainsi cette blessure :

*Elle était leur mère étant née d'elle ; ils s'incarnaient en elle.*<sup>2</sup>

Celle de Bousquet le condamnait évidemment à l'immobilité.

Les poèmes de Bousquet sont loin d'être une plainte ou une lamentation contre son sort ou sa blessure. Comment celle-ci a donc influencé sa poésie et son langage ? Où trouvons-nous la trace de cette blessure ?

Bousquet nous confie :

*La poésie, je le veux bien, est un instrument de connaissance, mais un instrument subversif de connaissance.*<sup>3</sup>

Serge Bonnery a trouvé la réponse à ces questions dans un seul mot, dans la signification de l'adjectif subversif.

Il l'explique ainsi :

*Étymologiquement, il vient du latin subversum (qui renverse, détruit l'ordre établi), lui-même issu du verbe subvertere (renverser, retourner). L'idée de subversion renvoie à deux notions : celle de*

---

<sup>1</sup> Ibid., p.61.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Deux Lettres à un ami*, op.cit., p.12.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *Le Sème chemins*, op. cit., p.9.

*destruction et celle de retournement, intimement liée, (...), dans la pensée de Bousquet.<sup>1</sup>*

Pour Bousquet, homme détruit dans un corps ruiné, la reconstitution de son être est une question de survie. Serge Bonnery le formule merveilleusement :

*Bousquet, s'il veut se survivre, n'a pas d'autre choix que de se bâtir un corps spirituel sur les cendres de son corps mutilé.<sup>2</sup>*

L'écriture et la poésie seront les instruments essentiels pour cette élévation et le langage lui tiendra lieu de corps.

Sachant que toute construction de soi passe par une étape de destruction, Bousquet était attiré par le projet des surréalistes, la destruction de l'ordre établi. Pour André Breton et ses amis, il s'agissait d'en finir avec des valeurs jugées désuètes et de faire table rase du passé, de reconstruire le monde sur les cendres d'une civilisation épuisée :

*Le poème d'un autre, s'il nous émeut sans nous être clair peut se définir comme cet « individu indomptable » qu'Héraclite voyait dans ce que nous nommons aujourd'hui « inconscient ». Nous pouvons entreprendre à son endroit le développement dialectique inauguré par le surréalisme, en transformer les éléments individuels en éléments communs, ce que le surréalisme permet en construisant*

---

<sup>1</sup> Bonnery Serge, « Le cheval volant, Joë Bousquet et le surréalisme dans *Le Sème chemins* », Article lu sur le site de la revue de *Chantiers* : [www.chantiers.org](http://www.chantiers.org) , octobre 1998. Nous ajoutons que l'expression du « cheval volant » vient de cette phrase de Bousquet : « L'oiseau-cerise est de retour, cheval volant, souliers de terre ». In *Le Sème chemins*, op.cit., p.65.

<sup>2</sup> Bonnery Serge, « Le cheval volant, Joë Bousquet et le surréalisme dans *Le Sème chemins* », op. cit.

*le Surréal.*<sup>1</sup>

« La dissolution poétique introduit Bousquet dans un langage élaboré au moyen d'images mentales, ces « vues de la pensée », produites par la conscience « où le passage du poète fait apparaître du creux »<sup>2</sup>.

Bousquet comprend donc très vite que sa reconstitution passe par un mouvement de retournement.

« Si le poète dans sa traversée du réel se trouve face à l'impossibilité de concevoir le Livre dans sa forme définitive, c'est sans doute parce que, comme le perçoit Joë Bousquet, « la vie est hors de toute forme », saisie seulement par éclats, dans l'écorché de la blessure qui saigne, donnant naissance à ces images mentales caractéristiques de l'écriture de Bousquet »<sup>3</sup>.

Serge Bonnery cite cet exemple –« L'oiseau-cerise est de retour, cheval volant, souliers de terre » - et ajoute que le surréalisme n'aurait pas renié une telle phrase, « convenons qu'au moins sur le plan de la forme, Joë Bousquet a fourni au mouvement surréaliste l'une de ses contributions la plus lumineuse »<sup>4</sup>.

Mais si Bousquet a vu dans le surréalisme une grande expérience libératrice, il n'adopte pas pour autant les principes d'André Breton.

Ce qui était le plus important pour Bousquet, c'était la reconstitution de l'être par le langage. Il ne pouvait pas se donner aveuglément à l'écriture automatique même si l'on peut penser qu'il a utilisé cette technique, au moins quand il écrit sous l'effet de l'opium.

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Le Sème chemins*, op. cit., p.50.

<sup>2</sup> Bonnery Serge, « Le cheval volant, Joë Bousquet et le surréalisme dans *Le Sème chemins* », op.cit.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

Bousquet penche plutôt pour « une poésie où l'automatisme verbal est contrôlé à la fois par l'inspiration et par le souci d'un certain style capable de retenir dans les mots le ton même de la voix »<sup>1</sup>.

Le style est l'outil idéal par lequel Bousquet instrumente sa propre transfiguration. Au contraire de l'écriture automatique telle qu'André Breton la conçoit, l'écriture de Bousquet « toujours extrêmement élaborée, exige le maximum de conscience claire, même lorsqu'il s'agit d'exprimer un état qui échappe à l'analyse »<sup>2</sup>.

Bousquet doit donc trouver un style qui donne corps à son langage reconstituteur. Il ne peut réaliser son projet que par l'élaboration d'un style qui transforme le réel :

*Tout ce qu'une créature tient pour le réel est à surréaliser.*<sup>3</sup>

Nous avons déjà étudié l'imaginaire surréel de Bousquet. Ces images puissantes qui évoquent un double sens, des images surcomposées, « ces images mentales » censées se montrer sous deux aspects. Ce qui est la caractéristique d'une œuvre de maturité d'après le poète :

*Les contes que j'écrirai, le petit roman Iris ne sont encore que des préambules à cette œuvre de maturité qui s'épanouira sous deux aspects : comprendre et sentir. J'écrirai une œuvre de joie qui adoptera dans un écrit en prose le cours que ma vie voudra tandis que sur le plan poétique ma recherche se resserrera autour de l'invention de vérités éternelles. Le fleuve, c'est-à-dire à la fois le fleuve d'eau et le fleuve de lumière qui s'y berce et s'y mire.*

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *Le Sème chemins*, op. cit., p.10.

*La source d'abord, sur la hauteur... comme une blessure...*<sup>1</sup>

Nous remarquons encore une fois que la blessure est la métaphore par excellence de la source qui se trouve sur la hauteur, sur un point élevé de l'esprit.

C'est Jean Paulhan qui a encouragé Bousquet à écrire des poèmes réguliers.

A propos des œuvres de Bousquet, René Nelli souligne que « la prose de Joë Bousquet use d'un vocabulaire presque aussi abondant que celui de Rabelais, tandis que son tarot poétique est plus pauvre que celui de Racine ». Il ajoute que « sans doute sa poésie demeure-t-elle prise dans les méandres, repliés sur eux-mêmes, qui représentent les pas et les gestes de celui qui n'avait plus de corps, mais elle se hausse, après la leçon de Paulhan, à l'harmonie, à la pureté, à la perfection, *comme si, chez ce paralytique, elle eût procédé d'une danse* »<sup>2</sup>.

L'une des caractéristiques de la poésie de Bousquet, c'est le ton. C'est au prix de longs efforts qu'il arrive à faire prédominer le ton sur le style. Dans ce qu'il exprime, il ne faut pas s'attendre à percevoir la voix attendrissante des expériences ou des douleurs. Le ton de Bousquet, à la différence de son style qu'on peut caractériser facilement, reste indéfinissable. Il ne saurait être défini que comme le juste équilibre vocal d'un homme qui parle *non de ce qu'il est, mais à ce qu'il est*.

La métaphysique de Bousquet s'accorde parfaitement à cette « invocation ». S'adressant à lui-même, le poète s'adresse, en vérité, à son « double ». Il n'invoque jamais sa « blessure » qui est à l'origine de son être reconstitué.

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Traduit du silence*, op. cit., p.224.

<sup>2</sup> Nelli René, « Joë Bousquet et son double », *Joë Bousquet dans les Cahiers du double* (ouvrage collectif), op. cit., p.50.

A propos de ce réglage minutieux entre le ton et le style dont résulte un dérèglement du style au profit du ton, René Nelli constate que le style empêche parfois même le ton de se dégager : « Il l'étouffe sous le bruit de broyeur de l'alexandrin, ou sous la romance, ou encore sous les contrepoids ornementaux ; cela se produit chez les meilleurs écrivains et notamment chez Paul Valéry »<sup>1</sup>.

Mais René Nelli explique ce dérèglement chez Bousquet par l'amoindrissement physique qu'il avait subi: « Une partie de sa puissance verbale s'épuisait, comme il l'a dit lui-même, à retrouver le niveau habituel du langage, au lieu de s'appuyer sur lui pour remonter à la langue primordiale ou pour « imaginer »<sup>2</sup> le réel (les deux opérations n'en faisant qu'une) »<sup>3</sup>.

Tout l'art de Bousquet consiste à dérégler les mots pour « illimiter »<sup>4</sup> le réel, ou à dérégler le réel pour « illimiter » les mots. Il a inventé un système que René Nelli appelle « l'équivalence libre » qu'il substitue sans en altérer la forme, aux articulations logiques du discours. Selon lui, « ce sont des rapports statiques (grammaticalement parlant), mais ouverts largement sur l'imaginaire, parce qu'ils correspondent à des *mouvements intérieurs* ou qui s'annulent »<sup>5</sup>. Nous avons étudié ces mouvements dans le manichéisme de l'imagination. Bousquet avait eu très tôt la révélation de la valeur poétique de ces propositions à la fois équilibrées et

---

<sup>1</sup> Nelli René, *Joë Bousquet Sa vie son œuvre*, op. cit., p.151.

<sup>2</sup> Imaginer signifie se représenter quelque chose dans l'esprit, former l'image de quelque chose. Voir *Le grand Robert de la langue française*.

<sup>3</sup> Nelli René, *Joë Bousquet Sa vie son œuvre*, op. cit., p.151.

<sup>4</sup> Ce mot utilisé par René Nelli veut dire rendre illimité, sans limites (sémantique ou syntaxique).

<sup>5</sup> Nelli René, *Joë Bousquet Sa vie son œuvre*, op. cit., p.152.

« illimitantes » en lisant dans Rilke l'évocation d'une cascade « qui se vêt de ce qui la dénude »<sup>1</sup>.

Bousquet reste toujours attentif à ces rapports poétiques qui établissent une sorte de coexistence animée en utilisant la préposition *en*, suivie d'un participe :

*Mûrs tous les trois pour la guerre*

*Dans un bateau de sapin*

*Ils remontent la rivière*

*En se tenant par la main<sup>2</sup>*

*Le nom qui lui fit un visage*

*En se découvrant dans ma voix*

*Inspire un air d'avant son âge*

*Aux chants qu'elle achève sans moi<sup>3</sup>*

*Et cueillant sans moi la rose des nuits*

*Une sœur de cendre en quittant nos terres*

*Rend leur corps lunaire aux morts que je suis<sup>4</sup>*

Cette technique lui permet de se projeter dans l'abstrait aussi bien que dans l'avenir, et d'imposer un climat imaginaire.

Une autre façon de faire coexister deux images consiste à utiliser l'adverbe de lieu *où* qui nous donne une explication sur la seconde image à rattacher à la première :

---

<sup>1</sup> Nelli René, *Joë Bousquet Sa vie son œuvre*, op. cit., pp.152-153.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, « Ils étaient trois », *La Connaissance du soir*, op. cit., p.79.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, « Je n'ai qu'elle », *La Connaissance du soir*, op. cit., p.81.

<sup>4</sup> Bousquet Joë, « L'aubaine des jours », *La Connaissance du soir*, op. cit., p.83.

*Il bouge un miroir où s'ouvrent des paupières  
c'est l'absence sur l'eau de ton visage  
la ballade de son sourire où l'aube t'envoie  
née du tremblement d'une étoile qui mourut de  
revoir le jour*

*(...)*

*Eclair où se poursuit la ronde du matin  
c'est l'hirondelle elle est blanche  
Noir passant qu'en sais-tu  
Si son ombre l'attache à la rose des neiges  
Où jamais le jour ne se pose  
depuis qu'il a vu naître et en mourir l'amour<sup>1</sup>*

Une image devient la métaphore d'une autre, par l'emploi simple de *comme*. Il nous offre une image surréelle et la complexité d'une image, ou bien sa pluralité, se manifeste par *qui*, *où* :

*Aile du noir pupille de la nuit vorace la Blanche par  
Amour comme l'herbe au vent et la nuit fleurit est la seule semaille<sup>2</sup>*

*qui ne noircisse pas au soleil<sup>3</sup>*

*Amande glacée d'une enfance où la nuit détale comme un chat noir<sup>4</sup>*

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, « Clairière », *La Connaissance du soir*, op. cit., p.44.

<sup>2</sup> Le mot est au singulier.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, « La pupille », *La Connaissance du soir*, op. cit., p.46.

<sup>4</sup> Ibid.

*Ce qui te fuit te jette à ton propre sillage  
Où tu dépasseras tes songes dans le noir  
A ton regard fermé la nuit même est l'image  
Où se défait ton cœur qui s'ouvrit pour savoir<sup>1</sup>*

*Il fait noir quand l'oiseau dont tes yeux désespèrent  
t'habillant de son vol où le ciel s'abolit  
t'agite comme une eau que son cours désaltère  
d'un nom qui peuple l'ombre en rêvant de l'oubli<sup>2</sup>*

Sa poésie est tout à fait comparable à une certaine peinture surréaliste qui reproduit exactement la réalité mais d'une façon insolite, en faisant coïncider les exigences de la dictée inconsciente avec celle du pictural : elle engage le réel dans des rapports imaginaires que seuls les mots en liberté peuvent porter. Ces mots en liberté sont « le vocabulaire des yeux » :

*Toute science est symbolique, je le veux bien, mais elle peut accorder  
le poids du réel à ses symboles et mourir ainsi d'un autre symbole  
que je connaisse.*

*C'est le vocabulaire des yeux qui est à régénérer... après viendront  
d'autres soins.<sup>3</sup>*

C'est pourquoi, sous l'influence de la pensée surréaliste, l'écriture de Bousquet s'affranchit de la réalité en faisant naître l'imaginaire de l'acte même par lequel elle prétend en imiter les articulations.

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, « L'institutrice est noire », *La Connaissance du soir*, op.cit., p.82.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, « Eucheria », *La Connaissance du soir*, op. cit., p.96.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *D'un regard l'autre*, op. cit., p.43.

Les rapports poétiques posés par Bousquet sont toujours de ce fait des identifications, des coexistences (parfois impossibles), des finalités et des conséquences.

Prenons l'exemple du poème « Petit jour ». Il est construit sur une succession de finalités abstraites :

*Pour fermer les yeux du rêve en allée  
Dont elle est la sœur aux paupières closes  
Une rose est née au nid d'une rose  
Il n'est plus de nuit pour l'ombre qu'elle est<sup>1</sup>*

La syntaxe des enchaînements poétiques exige que tout soit dans tout<sup>2</sup> et que le néant y soit l'envers de l'être, ce qui est conforme à la métaphysique de Bousquet. Elle requiert des parallélismes, des équivalences immobilisantes, où le réel s'oppose à son contraire et qui s'articulent sur une suggestion de *où* ou de *dont* :

*Est-elle le regard de l'ombre sans visage  
quand le noir fait sa ronde aux doutes de la nuit  
n'aveuglant qu'en pensée à ses flots de passage  
mon amour absorbé dans l'ombre qui te suit*

*Le jour que son odeur endort sous tes flancs roses  
se cueillant dans tes yeux qui s'ouvrent sans te voir  
de son rouet de soie enroule à ta nuit close*

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, « Petit-jour », *La Connaissance du soir*, op.cit., p.56.

<sup>2</sup> « Le monde dort ce qui s'endort porte le monde » : Joë Bousquet, « Alter ego », *La Connaissance du soir*, op. cit., p.92.

*la terre où toute nuit n'est que l'œuvre d'un soir*<sup>1</sup>

*Entre à la nuit sans rivages*

*Si tu n'es toi qu'en passant*

*L'oubli rendra ton visage*

*Au cœur d'où rien n'est absent*<sup>2</sup>

Nous pouvons dire que la part du néant, ou plutôt la négation dans la pensée dualiste de Bousquet se traduit dans sa prose plus fréquemment que dans sa poésie rimée, par l'emploi des tournures négatives - restrictives (*ne...que*).

Selon Bernard Dupriez, en utilisant *ne...que* (équivalent à *seulement*) « on nie ainsi tout objet autre que celui de l'assertion<sup>3</sup>, (...). *Ne...que* pourrait être appelé la contre-négation »<sup>4</sup>.

Il n'est pas étonnant que Bousquet utilise fréquemment cette tournure négative-restrictive (*ne...que*). Cela lui permet de montrer dans une phrase la négation par la restriction du sujet qui *ne* pourrait être *que* le contraire ou l'opposé du propos, puisque comme nous l'avons déjà dit la dualité de Bousquet considère l'ensemble d'un thème ou d'un sujet et son opposé sans que ces deux-là se heurtent ou se nient.

L'autre caractéristique de la poésie de Bousquet est le jeu subtil des assonances et des allitérations qui contribuent à produire un rythme :

*Mais il existe une femme si belle que son malheur ne la suit pas*

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, «Eucheria », *La Connaissance du soir*, op. cit., p.95.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, « L'ombre sœur », *La Connaissance du soir*, op. cit., p.80.

<sup>3</sup> Assertion : Prise de position du locuteur sur un sujet donné. L'assertion a deux parties : le *thème* ou sujet psychologique (ce dont on parle ou ce dont on dit quelque chose) ; et le *propos* ou prédicat psychologique (c'est-à-dire ce que l'on dit du thème).

<sup>4</sup> Dupriez Bernard, *Gradus les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'Éditions, Collection 10/18, 1984, p.309.

*jusqu'à sa porte c'est elle qui l'endort c'est elle qui l'éveille<sup>1</sup>*

La répétition d'elle et l'allitération de l nous suggère encore plus la présence de cette femme qui est le sujet du vers.

*La fin du jour et le miroir que dans la douve elle a jeté et cette eau  
morte amie du vent comme une nuit qui porte des fers et cette morte  
et cette faux dans toute l'ombre où tout le noir va s'élever d'une  
lueur<sup>2</sup>*

*Tout ce qui pleure avec le noir d'un fou qui pleure sur ses jours<sup>3</sup>*

Parfois cette musicalité se produit par la répétition des mots, comme « qui » et « pleure » dans ce vers, et dans les vers suivants celle de : « ton », « amour », ou des mots d'une même racine « enterre » et « déterrante » :

*Ton être a choisi ton malheur pour demeurer en toi  
L'amour s'unit à ton amour t'écrase avec ce que tu es s'emplit d'un  
espoir d'outre-tombe  
Qui t'enterre en se déterrante<sup>4</sup>*

*Mon cœur est enterré dans ce qui lie mes jours Femme je crie vers  
toi à travers ce qui passe pour que mon corps soit mon secret comme*

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, « L'épi de lavande », *La Connaissance du soir*, op. cit., p.29.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, « Aumône du noir », *La Connaissance du soir*, op. cit., p.30.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Bousquet Joë, « L'aveugle de l'aube », *La Connaissance du soir*, op. cit., p.41.

*le tien*<sup>1</sup>

L'assonance des voyelles e , i et le son oi, ainsi que la répétition des mots comme « qui » et « vers » dans « vers » et « travers », et « mon », contribuent à la musicalité de ce vers. D'ailleurs, l'absence de la ponctuation est à noter dans la plupart des poèmes de Bousquet. Le début d'un vers au milieu du poème s'annonce avec un mot commençant en majuscule, comme c'est le cas de « Femme » ici. Ce manque de souffle est sûrement à mettre sur le compte de la faiblesse et de l'infirmité du poète.

La troisième partie de *La Connaissance du soir* qui porte le même titre que le recueil est composée de poèmes en rimes à la manière des poèmes classiques. Mais Bousquet les embellit avec sa musique personnelle constituée de l'assonance et de l'allitération :

*Il pleut des jours le jour en pleure*  
*L'avril périt de ses parfums*  
*Et comme lui les regrets meurent*  
*Sait-on d'un mort s'il fut quelqu'un*<sup>2</sup>

*Quand les jours se lassent*  
*Des joujoux salis*  
*Leurs yeux noirs s'effacent*  
*Sous des yeux d'oubli*<sup>3</sup>

*Ce qui te fuit te jette à ton propre sillage*

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, « Le déshérité », *La Connaissance du soir*, op.cit., p.66.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, « Child-wife », *La Connaissance du soir*, op.cit., p.75.

*Où tu dépasseras tes songes dans le noir*

*A ton regard fermé la nuit même est l'image*

*Où se défait ton cœur qui s'ouvrit pour savoir<sup>1</sup>*

Nous remarquons dans ces vers que l'allitération de s et t, l'assonance d'i et d'a, et la répétition des mots « ton » et « où » ne cèdent pas leur place aux rimes.

Il est certes très difficile de reconnaître le genre de texte qu'écrit Bousquet. Nous pouvons le considérer aussi bien comme de la poésie que comme de la prose.

Nous allons tenter d'élucider ce qui fait leur ressemblance. Bernard Vargaftig décrit ainsi sa lecture de Bousquet :

*Je lis, depuis toujours, comme un poème, c'est-à-dire à voix haute et en respectant la façon dont il module mon souffle, ce qu'écrit Joë Bousquet.<sup>2</sup>*

Paul Valéry considère le poème comme une durée :

*Un poème est une durée, pendant laquelle, lecteur, je respire une loi qui fut préparée ; je donne mon souffle et les machines de ma voix ; ou seulement leur pouvoir qui se concilie avec le silence.<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, « L'institutrice est noire », *La Connaissance du soir*, op.cit., p.82.

<sup>2</sup> Vargaftig Bernard, « Le théâtre du ciel avec le sillage de l'éclair », *Joë Bousquet, textes réunis par Christine Michel* (ouvrage collectif), Revue des Sciences Humaines, Publiée par l'Université Charles de Gaule Lille III, n° 241, 1996, p.57.

<sup>3</sup> Valéry Paul, *Album des vers anciens*, cité in : *Anthologie de la poésie française du XX<sup>ème</sup> siècle* (ouvrage collectif), Préface de Claude Roy, Edition de Michel Décaudin revue et augmentée, Paris, Gallimard Poésie, 2003 (1<sup>ère</sup> édition 2000), p.50.

Gaston Bachelard affirme qu'il faut montrer ce pouvoir dans la volonté. Il parle d'une « métaphysique de la parole »<sup>1</sup> où il propose « une sorte de respiration blanche dans une déclaration muette »<sup>2</sup>. Comment l'explique-t-il ?

D'abord, il faut la volonté de parler, que « la volonté *veu[ille]* l'image ou que l'imagination *imagine* le vouloir »<sup>3</sup>. Par la parole, l'imagination ordonne et la volonté imagine. Nous devons tenir compte également de la primauté du *vocal* sur le *sonore*.

Le poète fait participer le lecteur à son action poétique en plaçant dans la bouche de celui-ci sa pensée. Mais il y a aussi les résonances permises par les cordes vocales et la liberté du temps d'haleine qui sont importantes dans l'imagination parlante et les images verbales. Ce qui peut faire dominer le vocal sur le sonore.

Parfois il existe des perfections vocales où la forme des mots contient l'exact volume de matière aérienne qui leur revient :

*Ils seront(...) surrythmés, ils bénéficieront d'un surréalisme du rythme en ce sens qu'ils prendront directement le rythme de la substance aérienne, le rythme de la matière du souffle.*<sup>4</sup>

C'est intéressant de voir que Bousquet a essayé de « surréaliser » sa parole chantée ou sa poésie par le biais d'une recherche minutieuse du souffle et de la respiration adéquats.

Cette « projection » est parlée avant d'être entendue et, en allant vers le principe de la projection, conclut Bachelard, elle est parole voulue

---

<sup>1</sup> Bachelard Gaston, *L'Air et les songes*, op. cit., p.315.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid., p.316.

avant d'être parole parlée. De cette manière, « la poésie pure se forme dans le règne de la volonté avant d'apparaître dans l'ordre de la sensibilité »<sup>1</sup>.

Avant toute action, l'homme a besoin de se dire à lui-même dans le silence de son être, ce qu'il *veut* devenir ; il a besoin de *se prouver* et de *se chanter* son propre devenir. C'est là la fonction volontaire de la poésie.

Voyons comment Bernard Vargaftig commente un extrait du *Cahier noir*. D'abord nous prenons le texte de Bousquet :

*C'est alors qu'il me vint l'envie de la fouetter afin de mêler mes gestes à la danse de son corps dans une plaisante cueillette où mon amour s'éclairait dans mes yeux de mes sensations comme autant de roses : je ne tardai pas à exécuter mon dessein ; et un soir d'été, la déculottai sur un prétexte afin de la fouetter sur la peau nue : Elle ne m'opposa pas de résistance et au contraire, se plia à être si docile que, sans l'avoir plus que ployée sous mon bras, je voyais ressusciter en elle une profondeur dans laquelle s'enfonçait sa robe élégante dans l'éclairage de son visage de fillette...<sup>2</sup>*

Bernard Vargaftig attire notre attention sur l'emmêlement des différents pronoms personnels et possessifs. Le jeu subtil des assonances et des allitérations contribue à poétiser les phrases que l'emploi du passé simple poussait à théâtraliser : « Des **t** par exemple, de *fouetter* à *tarder*, de *exécuter* à *été*, de *plaisante* à *élégante*, de *cueillette* à *fillette*... Ils sont comme entrelacés comme dans *ressusciter* aux son **z** et **s**, de *mes yeux* à *sensations*, de *rose* à *visage*, de *c'est*, *geste* et *danse* à *docile* et

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Vargaftig Bernard, « Le théâtre du ciel avec le sillage de l'éclair », *Joë Bousquet, textes réunis par Christine Michel* (ouvrage collectif), op.cit., p.58.

*s'enfonçait...* . Et il y a, surtout à la façon d'une arabesque dessinée par **plia**, **plus** et **ployée** avec toute la modulation des *elle*, du *l*, même dans *il*, et de *s'éclairait* jusqu'à l'éclairage, un long mouvement qui, comme l'ensemble, dit non seulement : l'image de [mes] *gestes mêlés à la danse de son corps*, mais les fait être »<sup>1</sup>.

Bousquet se croit poète et non écrivain. Pourquoi la poésie lui est-elle si importante ? Il nous répond explicitement :

*La poésie a été mon salut.*<sup>2</sup>

Nous savons que sa blessure est à l'origine de son intérêt existentiel pour la poésie chez lui. C'est non seulement un prétexte pour la vie, mais c'est la vie elle-même :

*Un homme, comme moi, réduit au luxe, doit inventer sa poésie ; (...)  
La poésie est la vie même.*<sup>3</sup>

Cette poésie inventée chez Bousquet nous conduit directement au langage :

*Poésie : un sens du langage qui soit aussi le sens de l'être.*<sup>4</sup>

Ainsi nous remarquons que le poète met le langage et l'être au même rang ontologique.

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Le Mystique*, Paris, Gallimard, 1989 (1<sup>ère</sup> édition Gallimard, 1973), p.66.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *Joë Bousquet dans les Cahiers du sud*, op. cit., p.24.

<sup>4</sup> Bousquet Joë, *Le Sème chemins*, op. cit., p.9.

## **Chapitre II**

## I- La thématique de la poésie de Joë Bousquet

Pour comprendre l'œuvre de Bousquet, il faut connaître l'homme qu'il est. Car tout son univers est construit sur sa pensée, sa métaphysique et l'événement qui l'a forcé à écrire. Sa dualité s'est également forgée après sa blessure. Cette compréhension ne serait pas possible sans connaissance du poète. La thématique de sa poésie ou le vocabulaire de sa pensée est la clé et l'outil de cette connaissance.

A travers la thématique, nous aborderons le temps et l'espace, le regard, la lumière et l'ombre, l'amour et la blessure. Ce qui est intéressant, c'est que le vocabulaire qui lui est propre traverse non seulement les contes, les œuvres romanesques et poétiques de Bousquet mais aussi ses critiques et ses articles parus dans les revues de son époque.

### - L'espace et le temps

*Mon corps est mon église  
J'en ai fait mon cheval.<sup>1</sup>*

Il est difficile de comprendre l'espace et le temps chez un poète qui a vécu deux fois. L'espace et le temps se décrivent autrement.

La conception de ces deux réalités est l'inverse des principes habituels. L'espace devient formel et le temps devient intemporel.

Mais cette conception est encore plus compliquée à cause de la pensée de Bousquet. Pour lui l'espace possède plusieurs dimensions.

En parlant d'une mouche qui nous paraît plus petite en raison de son éloignement, il dit que le pouvoir de la cueillir sur le carreau ne nous donne qu'un renseignement illusoire sur la distance qui sépare notre main

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Le Sème chemins*, op. cit., p.41.

de ses ailes. L'insecte est à notre portée, mais il reste loin de nous parce qu'« il participe d'un autre espace »<sup>1</sup>. Il n'y a pas d'espace infini. C'est le nombre d'espaces entrecroisés qui est au-delà de ce qu'on peut imaginer. « L'Univers est un faisceau de vies où toute géométrie est reniée »<sup>2</sup>.

Selon Bousquet, notre esprit superpose à l'étendue concrète l'idée d'une étendue abstraite. C'est au sein de cet espace fictif que s'établissent les rapports qui nous permettent de différencier la taille des objets. Prenons l'exemple de deux objets. Pour qu'un rapport puisse commencer à s'établir entre les deux objets rapprochés il faut quelque chose de plus. Chacun de ces deux objets est le « père »<sup>3</sup> d'un espace déterminé qui reçoit cet objet. La conciliation de ces deux espaces ne s'opère que par l'idée d'un troisième espace, imaginaire celui-ci, qui absorberait les deux premiers, mais concrétiserait sur ces deux objets l'impossibilité pour ces deux espaces de se substituer l'un à l'autre.

Nous comprenons dans cet exemple la signification du mot « père ». Les objets couvrent et enveloppent l'espace comme un père protecteur, mais l'espace est en même temps « un vêtement »<sup>4</sup> qui fonctionne de même.

*En tombant du mouvement, j'ai perdu le lieu, et les reliefs se dissipent sous l'effort que je fais pour les envelopper.*<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Une passante bleue et blonde*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p.276.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *La Tisane de sarment*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p.352.

<sup>4</sup> Bousquet Joë, *Le Mal d'enfance*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p. 519.

<sup>5</sup> Bousquet Joë, *Il ne fait pas assez noir*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p.116.

L'espace sans contenu matériel n'est qu'une vue de l'intellect. L'espace et l'objet ont besoin l'un de l'autre. Cette conception matérialiste de l'espace et du temps vient de la cosmogonie cathare qui a beaucoup déterminé ses pensées et son dualisme. Nous l'expliquerons dans **la dimension philosophique de la poésie**.

Pour l'instant, nous allons essayer d'expliquer quelle place l'espace et le temps prennent dans l'œuvre du poète.

Pour un homme immobile et prisonnier d'un corps paralysé, *se mouvoir* dans l'espace de ce corps n'a pas de sens. Il faut donc créer un autre espace et un autre mouvement approprié à ce corps.

Il a fallu du temps à Joë Bousquet pour comprendre qu'il devait réinventer l'espace et le temps afin de pouvoir les contenir et en même temps en faire partie :

*Or, on n'est jamais que celui que l'on est. Ma force à moi fut dans mon infirmité, dans mon absence de tout lieu réel. Je suis celui qui n'a pas été, je regrette qu'il m'ait fallu un temps si long pour le comprendre. Dix-huit ans !<sup>1</sup>*

Mais pour dépasser l'espace que son corps connaissait avant sa blessure, il doit le quitter et devenir « extérieur » à ce corps :

*Mis hors de moi par les suites de ma blessure, j'ai habité pendant dix-huit ans la chance d'être. Tantôt je refaisais mes études, tantôt je rêvais que je commençais ma vie.<sup>2</sup>*

Car c'est une nouvelle vie que lui offre cette blessure :

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Traduit du silence*, op. cit., p.110.

<sup>2</sup> Ibid.

*Demain, le 27 mai, il y a dix-huit ans que je suis blessé. J'aurai demain dix-huit ans.<sup>1</sup>*

Mais c'est toujours l'autre vie, le passé et les souvenirs qui fournissent le matériel nécessaire à la conception de ce nouvel espace et de ce nouveau temps :

*Le corps de l'homme est un instrument de musique. Chaque instant vibre en nous à travers le souvenir d'un instant passé...<sup>2</sup>*

Nous parlons de l'« autre » chez le poète, lorsqu'il s'agit d'« être celui qu'[il] n'est pas », et de ce besoin d'être extérieur à lui, d'où la dualité de sa personne :

*Je ne sais plus parler que de ce qui m'est extérieur.<sup>3</sup>*

Pour parler du temps et de l'espace, il doit donc se mettre à l'« extérieur » de lui-même. Ce qui lui donne une possibilité de créer un mouvement dans ces deux éléments. Mais il a encore une autre possibilité : faire mouvoir l'espace et le temps.

Nous allons voir comment Joë Bousquet profite de ces deux possibilités pour compenser son impuissance physique.

Face à l'espace et au temps, il porte la même vision sur les choses et les objets, la même relation réversible entre le sujet et l'objet. Nous avons

---

<sup>1</sup> Ibid., p.224.

<sup>2</sup> Ibid., p.127.

<sup>3</sup> Ibid., p.21.

vu que le sujet devenait l'objet et la chose devenait le sujet. Il en est de même pour l'espace dans lequel il vit :

*Je vis dans l'espace et l'espace vit en moi : mais il n'y a pas d'étendue abstraite, l'espace où je vis a une dimension matérielle et il l'introduit en moi, il a un poids minéral qui est pesé avec le mien.<sup>1</sup>*

L'espace, comme les choses, a une réalité matérielle :

*Les choses que je sens ont dans l'étendue une réalité matérielle où me donner asile. L'espace est l'envers d'une forme et il a toujours une dimension matérielle.<sup>2</sup>*

Nous remarquons le même rapport entre le poète et le temps. Le temps devient mobile. C'est l'avenir qui vient à lui :

*Moments de l'espérance heureuse où nous voyons de l'avenir marcher à notre rencontre.<sup>3</sup>*

Or le temps et l'espace sont également au service de l'objet. S'il le faut, ils deviennent l'événement :

*Le temps et le lieu sont pour faire apparaître les choses et leur permettre de durer et non pour dresser contre ce que nous attendons d'elles.<sup>4</sup>*

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Notes d'inconnissance*, Limoges, Rougerie, 1981, p.103.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid., p.85.

<sup>4</sup> Bousquet Joë, *Traduit du silence*, op. cit., p.48.

Voilà comment une personne immobile peut concevoir tout ce qui se passe, s'agite et se meut autour d'elle. Soit elle se referme sur elle-même et elle devient spectatrice mais d'un seul endroit, d'un point unique où elle gît avec un regard uniforme sur tout. Elle voit le temps passer, se déplacer et elle se limite à l'espace que son corps occupe :

*Je ne sens pas mes membres :*

*Je suis toute la chambre*

*Où ses yeux grands ouverts*

*ont introduit l'hiver.<sup>1</sup>*

Soit elle essaie de se délivrer de son corps et de la pesanteur à sa manière. Ce qui change certainement son regard sur les choses. Elle aura un regard extérieur à son corps, un regard décalé comme son être décollé de son corps.

Bousquet a choisi les deux solutions pour avoir toutes ses chances. Il ne faut donc pas s'étonner si le mouvement pour lui ne respecte pas les lois de la nature et prend une forme inhabituelle :

*Amour partagé le silence*

*où mon regard trop grand pour moi*

*attend que mon corps se balance*

*dans les mains libres de mon cœur<sup>2</sup>*

Il explique à Germaine avec une imagination aérienne et pleine de fraîcheur, comment il compense l'absence d'une vie physique par

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, « Dame première », *Le Sème chemins*, op. cit., p.25.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, « Duo », *La Connaissance du soir*, op. cit., p.42.

l'échange des regards même avec les étrangers qui viennent lui rendre visite :

*Dans l'absence d'une vie physique, il faut le renouvellement dans le regard des visages, la brise des voix, comme au pied d'un arbre le fumier, la pluie à travers l'humus qui couvre ses racines.<sup>1</sup>*

Dans la plupart des œuvres romanesques de Bousquet, le temps ne suit pas son cours, il est brouillé :

*Le bel été brûle ses ailes. Voici le soir d'hiver où j'entends le vent gémir sur la neige.<sup>2</sup>*

Le soir d'hiver suit la fin de l'été. Cet effacement de l'automne donne un aspect imaginaire au texte. Le temps est parfois métaphorique : « Le temps était bouché »<sup>3</sup>, « la coupe du temps »<sup>4</sup>.

Alain Robbe-Grillet reprend ainsi ces paroles de Bousquet dans les pages qu'il lui a consacrées sous le titre de « Joë Bousquet le rêveur » :

*C'est difficile à faire comprendre aux autres que je ne vis pas comme eux. Ils sont dans l'espace comme les poissons dans l'eau. Pas moi. Je suis un trou dans le lit du fleuve.<sup>5</sup>*

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Lettres à Poisson d'Or*, op. cit., p.160.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Il ne fait pas assez noir*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p.129.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *Le Rendez-vous d'un soir d'hiver*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p.182.

<sup>4</sup> Bousquet Joë, *Une passante bleue et blonde*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p.263.

<sup>5</sup> Bousquet Joë, *Le Passeur s'est endormi*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., pp.84-85.

Et il explique comment les hommes verraient la situation, s'ils acceptaient d'« être ce trou dans le lit du fleuve » :

*Ils verraient l'eau venir à eux de tous côtés, les courants s'organiser de façon nouvelle, plus compréhensible, et le fleuve tout entier prendre son vrai sens.<sup>1</sup>*

Accepter d'être « ce trou dans le lit du fleuve », c'est accepter que l'espace rejoigne l'infini qui est le sien et que lui-même devienne alors sa propre limite dans l'espace.

#### - **Le regard**

Dans mon air, il y a les miroirs que sont leurs beaux yeux clairs  
Leurs yeux clairs, où les hommes se regardent et se repèrent.<sup>2</sup>

Chez Joë Bousquet, le regard prend la place des pas. Les yeux sont les membres qui se chargent de mouvement, d'orientation et de déplacement, mais aussi le miroir des sentiments et des émotions. D'où l'importance du regard dans ses œuvres, et ce que René Nelli appelle « la mythologie de la vue » (*mes yeux ne sont pas en moi, je suis dans mes yeux*)<sup>3</sup>.

Quand le regard transmet les sentiments et les émotions, l'esprit du poète est dénudé par le regard :

---

<sup>1</sup> Robbe-Grillet Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1986 (1<sup>ère</sup> édition en 1961), p.83.

<sup>2</sup> Souchon Alain, « A cause d'elle », *La vie Théodore*, Virgin Music, 2005.

<sup>3</sup> Nelli René, Préface de *Notes d'inconnissance* de Joë Bousquet, op. cit., p.15.

*Tu n'es pas un homme : tu es un regard... et tu as la liberté d'entrer dans ce regard...*

*Entre dans ton regard jusqu'à te revêtir de ce qui te donne des yeux : C'est tout. Tu le savais.*

*Ce que tu n'es pas t'attend dans ce que tu regardes.<sup>1</sup>*

Malgré l'immobilité du poète, le dynamisme de son regard annule la distance entre le regardant et le regardé :

*Mon regard, à travers ce que je vois, se cherche un corps autre que le mien. Il veut se faire chair dans un horizon qui à mon humanité refuserait l'entrée.<sup>2</sup>*

Claude Bédât explique bien que chez Bousquet « le plus étonnant c'est sa façon d'attribuer un regard aux êtres et aux objets qui l'entourent si bien qu'il est sans cesse dans la double position du regardant et du regardé »<sup>3</sup>. La contemplation devient ainsi la chose contemplée, « une première étape qui conduit à la symbolisation des objets où le même échange se produit entre le moi-imaginant et l'objet imaginé »<sup>4</sup> :

*Nous avons une âme où chaque objet, au lieu de n'être que lui-même dépasse son image et dissout son nom pour devenir une SOURCE DE POSSIBILITES ILLIMITEES ; Aussi ton logis, tes meubles, tes amis y sont*

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Le Langage entier*, op. cit., p. 22.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *La Tisane de sarment*, in *Œuvre romanesque complète I*, op.cit., p.322.

<sup>3</sup> Bédât Claude, « Joë Bousquet et la peinture : regard », *Joë Bousquet et l'Écriture* (ouvrage collectif), op. cit., p.290.

<sup>4</sup> Bachat Charles, *L'imaginaire de Joë Bousquet « l'homme nébuleuse »*, op. cit., p.29.

*en même temps que ton lieu, les clefs d'un univers imaginaire.*<sup>1</sup>

Un tel potentiel de l'imagination, selon Charles Bachat, fait qu'une entreprise de symbolisation se fonde et se réalise grâce à « un échange circulaire entre le *moi*-imaginant et les *objets imaginés*, véritables satellites d'une orbite constamment décentrée »<sup>2</sup>. D'ailleurs :

*Il n'y a qu'une étoffe pour son personnage et pour ses visions.*<sup>3</sup>

Voyons comment se passe l'union des regards dans l'*Epître à Storge* de O. de L.Milosz :

*Je sais dans notre pauvre ciel astronomique, deux étoiles  
singulièrement brûlantes, deux confidentes fidèles, belles et pures, et  
que je croyais séparées de leur ami par des distances inimaginables.  
Or, l'autre soir un grand papillon de nuit étant tombé de la lampe  
sur ma main, j'eus la tendre curiosité d'interroger ses yeux  
flamboyants....*<sup>4</sup>

Gaston Bachelard remarque que les deux étoiles jumelles sont un visage qui nous regarde, et « dans un exact réciproque, deux yeux qui nous donnent leur regard, si étrangers qu'ils soient à notre propre vie (...). En un instant, ils rompent notre solitude. Voir et regarder échangent ici

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Le Meneur de lune*, Paris, Albin Michel, 1989 (1<sup>ère</sup> éd. chez J.B. Janin, 1946), p.149.

<sup>2</sup> Bachat Charles, *L'imaginaire de Joë Bousquet « l'homme nébuleuse »*, op. cit., p.30.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *Mystique*, op. cit., p.234.

<sup>4</sup> Cité in : *L'Air et les songes, essais sur l'imagination du mouvement*, Bachelard Gaston, op. cit., pp. 237-238.

leur dynamisme : on reçoit et l'on donne. Il n'y a plus de distance »<sup>1</sup>. Il considère le monde des étoiles comme un monde du regard.

C'est de même pour Bousquet. Son monde est un monde de regard.

Or, le regard devient parfois l'objet, la chose et entre dans le jeu d'objet/sujet et cette relation réciproque que nous avons décrite :

*Ce que tu ne vois pas te donne des yeux, et te voit regarder.*<sup>2</sup>

Mais le regard peut également contenir un visage qui est la figure où le poète se regarde :

*Dans ton regard le visage qui est le secret de ton visage*<sup>3</sup>

Ce regard qui est la manière dont le poète peut se mouvoir, comme le mouvement de la Terre autour du soleil et sa rotation, a un pouvoir de transformation :

*Je ne sais si je suis le sujet ou le jouet de cette transformation. Elle est plus évidente depuis que je sais me servir de mes yeux : j'ai laissé mon regard creuser son lit autour des objets dont il fixe l'ombre et non plus les reliefs. L'effet de cette habitude est très étrange, je me suis approché du silence, j'ai abdiqué cette ressemblance d'emprunt avec les choses qui recommencent à me dominer et à vivre au-dessus de moi, comme au temps de mon enfance.*<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Ibid., p.238.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Notes d'inconnaissance*, op. cit., p.61.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *La Connaissance du soir*, op. cit., p.32.

<sup>4</sup> Bousquet Joë, *Le Sème chemins*, op. cit., p.26.

Nous remarquons encore une fois que Bousquet décrit son regard sur le mode de la négation. Son regard fixe l'ombre des objets et non pas les reliefs. Comme un photographe qui obtient à partir d'une image négative l'image positive finale ou la photographie. Dans une lettre à Hans Bellmer qui a pour sous-titre *Histoire d'un œil*, Joë Bousquet décrit la procédure de la projection d'un film et conclut que ce qui se passe dans sa chambre noire est l'inverse :

*La projection consistant à extérioriser dans des ténèbres plus vastes le contenu d'une chambre noire, imaginons l'opération inverse qui pulvériserait les images d'un espace donné dans une minuscule chambre noire qu'il contiendrait.<sup>1</sup>*

Mais cette ombre silencieuse n'est pas funeste et sombre :

*Son ombre est sous la terre<sup>2</sup>  
Ton pas l'a fait pleurer.*

*Apprends d'elle à te taire  
Le silence et la terre  
Aiment se regarder.<sup>3</sup>*

Philippe Ortel considère « l'œil comme une véritable matrice, enfantant l'image sous sa forme sublimée, après en avoir reçu la

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *L'œuvre de la nuit*, op.cit., p.40.

<sup>2</sup> Ce qui nous fait penser à la couleur *terre d'ombre* (ocre brune et rougeâtre utilisée en peinture), une couleur chaude.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *Le Sème chemins*, op.cit., p.26.

semence »<sup>1</sup> :

*Elle est image en attendant que nous devenions son image.*<sup>2</sup>

Selon Philippe Ortel, la chambre noire de l'œil, devenue matrice féminine, est une des figures du fantasme d'androgynie que la blessure a engendrée chez Bousquet.<sup>3</sup>

Le regard dépasse sa fonction naturelle consacrée habituellement à la vue et à l'œil. Il peut agir en fonction des quatre autres sens traditionnels (toucher, ouïe, odorat, goût) quand cela est nécessaire. Nous ne nous étonnons donc plus si le poète respire avec ses yeux :

*Belle et forte impression dans la nuit de deux heures.*

*L'espace autour de tous les objets a pris une ampleur nouvelle et tout est plein d'un calme que je respire avec les yeux.*<sup>4</sup>

Ou encore :

*Fenêtre ouverte : l'air a une odeur d'herbe et de fleur. Mon regard baigne dans mon souffle.*<sup>5</sup>

Mais l'inverse est possible aussi, les yeux deviennent l'objet. Les mots boivent les yeux :

---

<sup>1</sup> Ortel Philippe, « Lumière noire, Bousquet et la photographie », *Joë Bousquet et l'écriture* (ouvrage collectif), op. cit., p.278.

<sup>2</sup> Joë Bousquet, *L'œuvre de la nuit*, op. cit., p.42.

<sup>3</sup> Philippe Ortel, « Lumière noire, Bousquet et la photographie », *Joë Bousquet et l'écriture* (ouvrage collectif), op. cit., p.278.

<sup>4</sup> Bousquet Joë, *Traduit du silence*, op. cit., p.134.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.227.

*Son regard l'avait égaré  
L'ombre ne savait où le prendre  
C'est son pas qui l'a retrouvé.  
La plus fidèle est pour entendre  
Les mots qui boivent ses yeux<sup>1</sup>*

Dans l'univers de Bousquet, le regard et la voix ont une complicité étroite. Car :

*La poésie fait du voir avec de l'entendre.<sup>2</sup>*

Cette voix qui tâche de révéler ce qui est au plus profond de l'être n'est pas monotone, car sa tonalité et ses nuances s'accordent aux formes de l'être :

*Pourquoi tant m'appesantir sur des certitudes que j'ai déjà  
admises ?  
Sans doute pour mieux imprégner mes écrits de toutes les nuances de  
ma voix, pour partager ma pensée avec toutes les formes de mon  
être.<sup>3</sup>*

Même, lorsque cette voix se retire, quand il est un homme qui a perdu sa voix, le silence qui la remplace est un porte-bonheur et dégage une énergie positive :

*Au regard de ce qui me tient le plus au cœur je suis comme un*

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, « Dame première », *Le Sème chemins*, op. cit., p.24.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Mystique*, op. cit., p.117.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *Traduit du silence*, op. cit., p.135.

*homme qui aurait perdu sa voix. On dirait que je ne vis que pour faire le silence sur un instant sans limites, inouï, pour nommer mon bonheur ce qui dépasse de beaucoup les limites de toute existence.<sup>1</sup>*

C'était bien lorsque la voix n'était pas capable de manifester une grande joie morale que la poésie a été inventée :

*C'est dans des conditions pareilles qu'un homme inventa la poésie ; ainsi rencontra-t-il la beauté en allant avec son cœur à la conquête du silence.<sup>2</sup>*

Le silence est toujours salutaire car il a été enfanté par la solitude :

*Je suis seul, c'est ma solitude qui m'a fait et non pas moi ma solitude.<sup>3</sup>*

Parfois, le regard trahit la voix et reflète ce que la voix tente de voiler :

*J'ai vu dans sa beauté ce que sa voix me cachait de tendre et de fragile ; et de trop innocent pour cette tournoyante lumière qui étincelle dans ses yeux.<sup>4</sup>*

Ce qui est évident, c'est que le regard est, pour exprimer tout ce qu'il y a de plus beau dans ce monde, que ce soit l'amour, la femme, ou les

---

<sup>1</sup> Ibid., p.21.

<sup>2</sup> Ibid., p.121.

<sup>3</sup> Ibid., p.135.

<sup>4</sup> Ibid., p.239.

objets : « Du fond de ma chambre où les plus beaux regards du monde me voient vivre ». C'est ainsi que Bousquet parlait de sa collection à Paul Eluard qui lui procura tel ou tel des tableaux qu'il a tant aimés.<sup>1</sup>

Il avait dans sa chambre et quelques pièces voisines une collection des peintres surréalistes, un vrai musée, avec des œuvres d'Arp, Chirico, Max Ernst, Salvador Dali, André Masson, Tanguy, Miro et Paul Klee.

Plus tard, peut-être lorsque Jean Paulhan était son ami, Joë Bousquet a acheté des Fautrier et en a fait acheter. Sur ses conseils, James Ducellier a acquis le tableau célèbre de Max Ernst : *La Ville entière*. Joë admirait beaucoup Dubuffet qui lui avait fait un portrait à sa manière.<sup>2</sup>

C'est probablement son regard fin et sensible qui lui a donné cette envie fervente de « décrire ». Jean Camberoque, le peintre carcassonnais, dit à propos de Bousquet à Gabriel Sarraute : « Mettez une ardoise entre ses mains : il a de quoi parler deux heures »<sup>3</sup>.

Mais décrire est également écrire :

*Un livre, c'est d'abord une description... Je dois décrire ce que personne n'a décrit : le clair de lune de chaque instant ; des visions prises dans mes rêves.*<sup>4</sup>

Pour lui, le paysage a existé quand il le décrit. Il possède encore la profondeur de sa réalité. Comme son regard diffère, il est à la fois présent et passé : double. Par le regard, Bousquet pénètre tout, de même qu'il est pénétré par toutes choses, tout événement.

---

<sup>1</sup> Sarraute Gabriel, *La Contrition de Joë Bousquet*, op. cit., p.25.

<sup>2</sup> Ibid., p.24.

<sup>3</sup> Ibid., p.25.

<sup>4</sup> Bousquet Joë, *Traduit du silence*, op.cit., p. 227.

L'œil est un organe jouant les principaux rôles dans la poétique de Bousquet. Les yeux sont aussi, après le cœur, les organes réceptifs de l'amour:

*L'amour qui est une clarté pour le cœur, grandit en devenant une clarté objective et sa plus belle victoire est de briller à tous les yeux, de fouiller tous les cœurs.<sup>1</sup>*

Ce qui n'est pas étonnant car les yeux sont universellement reconnus comme la porte de l'âme.

Dans une lettre à Lucie Lauze, Bousquet essaie d'élaborer plus cette idée :

*Vous connaissez le point de vue mystique : le monde des apparences est à rejeter, il faut le fuir dans un univers de pure pensée.<sup>2</sup>*

Et il en conclut ainsi :

*De ce point de vue mystique, je ne retiens que les disciplines. Je crois que le monde réel est une parfaite image de l'esprit, mais que nous ne savons y lire qu'avec les yeux de nos yeux.<sup>3</sup>*

Bousquet peut également voir avec son âme sans le secours de ses yeux :

*Ce que tu vois sans le secours de tes yeux, c'est un regard qui te*

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Lettres à Poisson d'Or*, op. cit., p.94.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Deux lettres à Lucie Lauze*, Toulouse, Sables, 1988, p.12.

<sup>3</sup> Ibid.

*l'apporte.*<sup>1</sup>

Mais chez notre poète, les yeux révèlent ce qui est le plus beau et le plus magique dans ce monde : l'amour. L'amour pour la vie, pour la femme. Les yeux prennent leur force de la lumière. C'est pour cela que dans l'œuvre de Bousquet, le regard ou les yeux ne sont jamais loin de la lumière :

*[Les femmes] m'ont donné ce qu'elles ne donnent à personne et j'ai compris qu'il y avait un ciel dans leurs yeux dont leur regard n'était que le crépuscule.*<sup>2</sup>

Pour Christian Augère, l'origine de l'antinomie de la lumière et des ténèbres, du mythe de l'androgyne et du regard vient du catharisme chez Bousquet.

Christian Augère, dans la préface de *L'Homme dont je mourrai* parle du catharisme de Bousquet. Il précise qu'« on ne saurait parler d'influence, mais d'empreinte »<sup>3</sup>.

Selon lui, « le dualisme néo-manichéen des hérétiques »<sup>4</sup> colore toutes les pages de méditation de Bousquet. Et cela est sous le signe de « l'exigence » : « être, c'est se devoir, cette antinomie des ténèbres et de la lumière, de la matière et de l'esprit, que résoudrait enfin un bien intemporel »<sup>5</sup>. Bousquet emprunte également à son pays d'Oc, la

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *D'un regard l'autre*, op. cit., p.18.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Joë Bousquet dans Les Cahiers du Sud*, op. cit., p.23.

<sup>3</sup> Augère Christian, Préface de *L'Homme dont je mourrai* de Joë Bousquet, op. cit., p.10.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid.

« croyance bio-céleste en l'être androgyne »<sup>1</sup>. Nous reviendrons en détail sur ses pages et l'homme d'Oc dans la partie consacrée aux essais.

Nous avons déjà montré la trace du mythe de l'androgyne chez Bousquet. Christian Augère suggère que parfois la pleine lumière du jour « donne au regard de l'homme de reconnaître en l'aimée la moitié perdue de son âme »<sup>2</sup>.

Par le truchement du regard naît aussi le double, l'autre. Comme si voir, c'était avant tout sortir de soi pour se rencontrer autrement. Voir serait alors un moyen pour accéder à l'alter ego, au double :

*La vie a vécu l'homme est l'ombre  
de celui qu'il sera demain.*<sup>3</sup>

Pour lui, le regard et l'espace s'embrassent et donnent figure, visage, à une autre réalité qu'il fait sienne :

*Je suis le cœur de l'étendue comme l'œil est le cœur noir du regard.*<sup>4</sup>

Dans les chroniques que Bousquet écrivait sous le titre de « Cabinet de lecture » dans les *Cahiers du Sud* où il parlait des livres qui venaient de paraître<sup>5</sup>, on trouve des paragraphes sur Gaston Bachelard et l'œil.

Bousquet commence par l'idée de Bergson. Nous prenons un objet entre le pouce et l'index. Bergson démontrait sans difficulté que

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, « Pensefable », *La Connaissance du soir*, op. cit., p.57.

<sup>4</sup> Bousquet Joë, *D'un regard l'autre*, op. cit., p.38.

<sup>5</sup> L'ouvrage en question est les deux tomes de *La terre et les rêveries de la volonté et La terre et les rêveries de repos* parus aux éditions José Corti en 1948.

« l'étreinte progressait en intéressant des zones musculaires de plus en plus étendues »<sup>1</sup>.

Bousquet approprié cette conception à l'univers de Gaston Bachelard, « c'est-à-dire à forger une image du corps humain qui rend les métaphores du philosophe inévitables et les fasse rayonner autour de lui »<sup>2</sup> et il ajoute que c'est une facilité que Gaston Bachelard se refuse.

Bousquet applique l'expérience de la musculature dans l'effort de la connaissance avec l'expérience de l'œil et de la vision. « L'œil est une porte musculaire »<sup>3</sup> et l'instrument de la vision, mais accessoirement<sup>4</sup>. L'œil est dans l'œil comme le viseur dans la caméra : il fascine « le rayon où ses racines musculaires font regermer, en conjuguant leur force et leur finesse, les propriétés de l'objet »<sup>5</sup>. Alors le monde est notre œuvre, mais accessoirement. « Il est l'image de notre être dans l'image de ce que nous allons accomplir : le réel, à nos yeux, pour être deux fois symbolique »<sup>6</sup>.

Le réel s'inscrit ainsi avec son double, son envers, qui est l'imaginaire.

En comparant l'expérience du toucher et celle de la vision, Bousquet conclut que « la vision est un toucher »<sup>7</sup>. Elle s'adapte à un espace en miniature, à « une étendue cristallisée qui *dénoue sur elle* la gerbe musculaire du corps, tout le faisceau des actes à accomplir »<sup>8</sup>. L'œil recèle à demeure les sels de l'étendue, il les distribue aux mers intérieures de l'organisme que Bousquet appelle la mémoire.

---

<sup>1</sup> Cité par Joë Bousquet, *Joë Bousquet dans les Cahiers du Sud*, op. cit., p.176.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Joë Bousquet dans les Cahiers du Sud*, op. cit., p.176.

<sup>3</sup> Ibid., p.177.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Ibid., p.178.

<sup>8</sup> Ibid.

## - La lumière et l'ombre

*La lumière se réfléchit dans ses yeux, mais il n'est pas encore jour.<sup>1</sup>*

Car cette lumière n'est pas la lumière du jour mais celle du cœur :

*Or, un éclairage privilégié, un accord inattendu entre la lumière du jour et la lumière du cœur nous montrent ce qu'est la révélation de ce que nous attendions...<sup>2</sup>*

Cette lumière du cœur ressemble plus encore à celle qui illumine les mystiques et les êtres spirituels. Voyons comment le poète parle de lui-même :

*Il a découvert le soleil souterrain, le noir de source qui fait de la lumière le miroir des formes et de couleur.<sup>3</sup>*

Cette lumière n'est pas seulement là pour refléter les objets et les montrer mais aussi pour révéler les incidences et les événements qui donnent un sens à la vie :

*La lumière n'est pas présente ; parce qu'il lui faut un écran pour apparaître.*

*Elle n'existe que selon certaines incidences, et cette incidence que je cherche : c'est ce que j'appelle la vraie vie ensevelie à moitié dans ce monde du langage : je veux lui rendre son langage : le plus*

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Le Sème chemins*, op. cit., p.65.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Lettres à Poisson d'Or*, op. cit., p.65.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *L'œuvre de la nuit*, op. cit., p.34.

*primitif de tous.*<sup>1</sup>

Parler d'amour avec sa bien-aimée se révèle à lui aussi constructif et positif que la lumière, c'est-à-dire la vraie vie :

*Tu me comprendras quand je t'aurai dit que l'amour a été la lumière où je l'aurai restauré. Il me semble, en effet, qu'il existe en ce monde un certain nombre de faits qui dégagent de la vérité spirituelle et qu'il faut les mettre en lumière avec leur simplicité naturelle que tout commentaire affaiblirait.*<sup>2</sup>

Cette lumière est également là pour mettre en évidence le moi mais aussi l'autre :

*Le moi m'est donné du dehors. Il n'y a en moi que la lumière qui le fait apparaître.*<sup>3</sup>

*Que cette amie me comprenne, et que chacun de nous deux vive dans la lumière de l'autre.*<sup>4</sup>

*J'ai besoin que mon visage me révèle la lumière cachée de ton regard.*<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Notes d'inconnance*, op. cit., p.85.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Lettres à Poisson d'Or*, op. cit., p.123.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *Joë Bousquet dans les Cahiers du double* (ouvrage collectif), op.cit., p.17.

<sup>4</sup> Bousquet Joë, *Traduit du silence*, op. cit., p.239.

<sup>5</sup> Bousquet Joë, *Lettres à Poisson d'Or*, op. cit., p.143.

De l'autre, nous arrivons à l'amour et à la présence de la bien-aimée qui est lumineuse :

*(...), je creuse dans ma chambre un lit à ta rayonnante présence.  
Tu n'entreras pas dans un appartement, mais dans une lumière ;  
et je parvais lentement le scintillement dont tu seras l'étoile.<sup>1</sup>*

L'amour n'est jamais loin du regard et de la lumière qui le fait briller en le rendant unique :

*Ton corps est fait pour mes yeux, ta personne est rêvée dans la mienne, mais il y a autre chose encore que je traduis ainsi : on dirait que la lumière est amoureuse en moi du jour qui est dans tes yeux.<sup>2</sup>*

Pendant que nous étudions le thème de la lumière, essayons d'en faire autant pour l'ombre, car l'ombre chez Bousquet n'est jamais loin de la lumière.

C'est dans la même page de *L'œuvre de la nuit* que Bousquet parle de Mani et de la religion des manichéens. Ce qui nous prouve encore qu'il maîtrisait le sujet de la dualité et ses origines :

*[Les manichéens] donnaient pour entrailles à l'existence deux principes que tout le poids de l'univers n'aurait pas su additionner. Tout leur crime fut de suspendre la réalité à une contradiction, et de découvrir le sexe des nombres.<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Lettres à Poisson d'Or*, op. cit., p.118.

<sup>2</sup> Ibid., p.108.

<sup>3</sup> Ibid, p.34.

Il trouve cette ombre nécessaire autant que la lumière et cette contradiction autant que la réalité :

*Nous sommes dans les mêmes difficultés qu'une race imaginaire qui, suprêmement intelligente, n'aurait à sa disposition qu'une matière transparente pour construire des instruments optiques. Nous avons besoin d'ombre. Paradoxe insupportable ! Pourquoi ne pas s'appuyer sur l'ombre que répand naturellement toute pensée qui commence ?<sup>1</sup>*

Pour lui, l'ombre d'origine se trouve aussi dans la pensée. Une façon de dire que la pensée peut s'élever à la hauteur de l'être.

Cette ombre n'est pas seulement l'absence du poète et son envers, mais aussi l'absence des autres, les êtres qui quittent l'ici-bas pour aller dans l'autre monde, vêtus des regards de ceux qui sont vivants. Bousquet explique ainsi dans une lettre à Gabriel Sarraute qui venait de perdre un être cher que nous ne sommes jamais loin des morts :

*Ceux qui allaient en ce monde vêtus de nos regards nous élevaient jusqu'à eux, nous donnaient la force d'exister dans notre personne et d'y prendre provisoirement la place de l'ombre qui nous suit, comme elle nous habite.<sup>2</sup>*

L'ombre nous suit et la lumière est tout près d'elle comme l'envers et l'endroit d'une main :

*C'est que cette lampe vient de s'éteindre l'ombre a passé sa main*

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Joë Bousquet dans les Cahiers du Sud*, op. cit., pp.145-146.

<sup>2</sup> Cité in : *La contrition de Joë Bousquet*, Sarraute Gabriel, op. cit., p.81.

*sur elle ; et derrière cette main se cache une clarté qui m'observe.*<sup>1</sup>

C'est précisément l'ombre qui fait la lumière :

*Tu habites la partie obscure de mon âme dont tu es la lumière.*<sup>2</sup>

Chez beaucoup d'écrivains, la lumière et l'ombre jouent un rôle juxtaposé et indépendant l'un de l'autre. Dans ce cas-là, on parle souvent du manichéisme pour définir cette relation ombre/lumière. C'est vrai que ces auteurs connaissaient le manichéisme, mais ce terme s'emploie plus souvent hors de son contexte historique. Gaston Bachelard parle ainsi dans ses études sur l'imagination d'un « manichéisme de l'imagination ». Ce manichéisme se trouve également dans l'œuvre poétique de Victor Hugo.

Dans une étude sur *Les Contemplations* de Victor Hugo, Philippe Lejeune explique que dans l'univers poétique de Hugo, « la sphère des fixes (les étoiles) nous laisse immobiles et impuissants au centre d'un monde clos, dont nous souhaitons l'impossible ouverture. Pour Hugo, il n'y a mouvement que s'il y a changement dans l'équilibre global de l'ombre et de la lumière »<sup>3</sup>. Il est intéressant de savoir qu'il ne s'agit pas, dans l'œuvre de Bousquet non plus, d'une opposition mais d'une coexistence de ces deux éléments. Comme Philippe Lejeune le formule merveilleusement, « ombre et lumière sont les deux versants de l'être »<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Mystique*, op. cit., p.71.

<sup>2</sup> Ibid., p.60.

<sup>3</sup> Lejeune Philippe, *L'ombre et la lumière dans Les Contemplation de Victor Hugo*, Paris, Archives des Lettres modernes, Lettres Modernes Minard, n° 96, 1968, p.15.

<sup>4</sup> Ibid., p.12.

Nous finirons par cette remarque que finalement la place de l'ombre est aussi importante que celle de la lumière. Elle peut même prendre la place du cœur :

*Chacun tient sa vie d'une ombre qui le suit enfoncé dans son cœur, à chaque instant prête à le lui reprendre.<sup>1</sup>*

L'image et le rôle de l'ombre sont tellement positifs que le double du poète s'appelle le « frère d'ombre ».

### - **L'amour**

La conception de l'amour chez notre poète est semblable à l'amour mystique. Ce qui nous paraît tout à fait légitime chez un homme qui conçoit et perçoit la vie et le monde au-delà des apparences humaines. Un amour qui voit le jour par la lumière intérieure du cœur. Cela va de soi que le langage et les images, et même l'érotisme de cet amour prennent une autre forme.

Pour le moment, revenons sur l'amour mystique chez Bousquet :

*Il y a une anatomie possible de l'homme qui contiendrait toute la psychologie des passions, l'être humain étant de la lumière physique intériorisée et se revêtant, pour ainsi dire, de soi-même pour être comme une âme autour de sa forme. Une âme ? oui : son prolongement dans un autre être et ainsi l'ingrédient sensible d'une totalité physique à laquelle nous ne nous incorporons que*

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *La Tisane de sarment*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p.310.

*furtivement à travers l'étincelle de l'amour.*<sup>1</sup>

Ce « prolongement dans un autre être », c'est se regarder et se connaître à travers l'être aimé, l'un des principes de l'amour mystique. Pour Bousquet, cet amour est une faveur comme il l'explique à Germaine, son Poisson d'Or, en parlant de Rilke qu'il admire :

*Rilke n'avait pas eu, comme moi, la faveur de se connaître tout entier dans un amour lointain. Je vous sais un gré infini de m'avoir donné cette occasion de me retrouver.*<sup>2</sup>

Joë s'adresse ainsi à Germaine :

*De te connaître à fond, ce qui est une façon de me connaître moi-même.*<sup>3</sup>

Nous pouvons citer plusieurs phrases qui montrent un amour mystique chez notre poète. Quand l'amant se contemple et s'identifie à l'être aimé:

*Elle naîtra de moi comme je suis né d'elle.*<sup>4</sup>

*J'étais amoureux d'elle, je serai l'amant de mon regard.*<sup>5</sup>

*Et tu as été dans cette crise la lumière qui me guidait. Si mon amour*

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Joë Bousquet dans les Cahiers du sud*, op.cit., p.131.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Lettres à Poisson d'Or*, op. cit., pp. 64-65.

<sup>3</sup> Ibid., p.128.

<sup>4</sup> Bousquet Joë, *Traduit du silence*, op. cit., p.242.

<sup>5</sup> Ibid., p.249.

*pour toi n'a fait que s'accroître, c'est dans la lumière toute changée qu'il m'apparaît maintenant, peut-être parce que tu as dormi en toi, et que, dans ta beauté, mon propre regard est reconnu par mes yeux.<sup>1</sup>*

*Je me suis profondément analysé, j'ai vu en moi ce que vous étiez, je sais que j'ai un rôle à jouer dans vos pensées et dans votre vie.<sup>2</sup>*

C'est pour pouvoir se manifester en l'objet (être) aimé que :

*L'amour doit naître avant la manifestation de son objet.*

*L'amour est le frère aîné de son amour.<sup>3</sup>*

Mais encore nous trouvons une autre approche des principes mystiques. Il s'agit de la présence de l'alchimie et de la pensée de Raymond Lulle<sup>4</sup> :

*Une matière chimique instable n'atteindrait pas à la stabilité en s'ajoutant un élément emprunté à sa nature. Elle doit se fixer par l'absorption d'un autre corps. L'homme n'a qu'une façon de parvenir à l'existence, qui est d'accomplir l'existence de ce qu'il contemple.*

*La fonction d'être se prolonge par la fonction de créer.<sup>5</sup>*

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Lettres à Poisson d'Or*, op. cit., p.94.

<sup>2</sup> Ibid., p.30.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *L'œuvre de la nuit*, op. cit., p.21.

<sup>4</sup> Théologien, philosophe et poète catalan (1231-1316). Il fut surnommé « Docteur illuminé ». Bousquet connaissait bien sa vie et son œuvre.

<sup>5</sup> Bousquet Joë, *L'œuvre de la nuit*, op. cit., p.18.

Le cœur est, comme chez les soufis et les mystiques, le centre du corps et par là de l'être :

*Mon cœur, dans les époques d'abrutissement, ne me rend plus aucun service. Il cesse de remplir son rôle qui est d'être, à lui seul, tout moi de façon que je puisse, en même temps, m'identifier à tout ce que je ne suis pas ... .<sup>1</sup>*

Mais l'amour, comme tout chez Bousquet a une autre face, une face opposée. A côté de l'amour mystique et qui peut lui sembler contraire, nous trouvons un amour érotique, fidèle à l'imagination dynamique du poète. C'est encore la conception de l'androgynie qui nourrit son imagination et rend cet amour érotique paradoxal et contraire à l'amour spirituel. Tout se passe dans la tête et par le regard :

*De même, je te porte en moi : à chaque battement de mon cœur, mon corps se traverse de la blancheur du tien, une flamme me parcourt. Ta bouche est dans mes lèvres, ta voix est le trésor de ma voix. Ton être est dans le mien comme une lampe dans le jour, qui brille aussitôt que l'espace se referme sur elle. Ta forme hante la mienne et si tu étais là, si je me faisais une révélation de ton corps, si je le pressais sur moi, je ne ferais que me pénétrer davantage de cette âme à ton image qui brûle au-dedans de moi.<sup>2</sup>*

C'est vrai que l'image que nous donne le poète est charnelle et sensuelle mais l'acte d'amour n'est pas une relation sexuelle terrestre. Gaston Bachelard explique autrement la force de cette vision. Il affirme

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Traduit du silence*, op. cit., p.131.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Lettres à Poisson d'Or*, op.cit., p.90.

que c'est la volonté de regarder à l'intérieur des choses qui rend la vue « perçante », la vue « pénétrante »<sup>1</sup>. Telle est la suite du texte de Bousquet :

*Tu es celle que je rendrai femme par le cœur. J'ai la même horreur que toi d'une forme d'amour limitée à un échange de plaisirs.*<sup>2</sup>

Comment l'union de ces deux êtres est-elle possible ? Connaissant Bousquet, nous connaissons déjà la réponse : elle est réalisable par l'union du regard et de l'âme :

*Le secret de l'amour est simple et magnifique : il faut que mon être soit le berceau du tien et que tu sois aussi étroitement pénétrée de moi. Cela ne peut aller sans te rendre extraordinairement réelle. Car te pénétrer de moi, c'est t'imprégner toute de ton propre regard qui me donne à toi, t'absorber dans le souvenir de nos paroles et de ma voix et, par conséquent te faire de chacun de tes sens une âme profonde, intacte, dont ton corps sera le rêve.*<sup>3</sup>

Nous remarquons dans ce passage des réalités opposées, la douceur du berceau et l'intensité de l'acte sexuel. N'est-ce pas une belle incarnation de la parole d'André Breton sur la création d'une image, le rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées ? Les images opposées sont l'une des caractéristiques de la dualité dans la poésie de Bousquet. Nous y reviendrons avec d'autres exemples.

---

<sup>1</sup> Bachelard Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, op. cit., p.14.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.

Juste après cette rude image réelle, le poète enchaîne la scène d'amour avec la tendresse d'une caresse, une imagination aérienne qui nous remonte doucement jusqu'à « une voix lactée de baisers »:

*Je pense à la douceur de te porter entre mes bras et tant de joie est en moi pour y faire écho que j'imagine la caresse la plus discrète comme assez enivrante pour nous recouvrir tous les deux d'une immense voix lactée de baisers.<sup>1</sup>*

Pour lui, les caresses satinées du regard sont aussi réelles et palpables qu'aériennes :

*Etendu sur le côté droit, surpris par un rayon qui avait déclos mes paupières, j'ai longuement examiné, puis caressé un corps nu dont le voisinage m'aveuglait presque et j'ai réussi même à entrevoir sur cette chair souple une main transparente qui était celle de mon regard.<sup>2</sup>*

A propos de l'érotisme dans les textes d'amour de Bousquet, l'avis d'Henry Bonnier rejoint le nôtre. Il déclare dans la préface du *Cahier noir* de Bousquet que l'impuissance conduit Joë Bousquet à inventer une érotique dans laquelle le regard tient le premier rôle. S'emparer par le regard de cette jeune beauté, se l'approprier, jusqu'à s'identifier complètement à elle, il y a là une possession qu'il ne faut pas hésiter à « qualifier de démonique, sinon de démoniaque », et qu'explicite bien cette remarque : « ...et je sens que mon âme... ».<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Ibid., p.85.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *D'un regard l'autre*, op. cit., p.38.

<sup>3</sup> Bonnier Henry, Préface du *Cahier noir*, Bousquet Joë, op. cit., p.11.

Voyons comment définit Bousquet la possession d'un être. D'abord, il faut :

*...nous perdre dans ce que nous voyons jusqu'à en oublier qui nous sommes. C'est le seul moyen de faire paraître les objets et les êtres, de les arracher au demi-effacement où se peignent les formes dans ce monde à demi-enseveli.<sup>1</sup>*

C'est « le chemin de la plus authentique possession », telle est la possession par l'artiste de son objet, si étroite qu'il en impose la vision pour toujours »<sup>2</sup>. La possession d'un être, de l'être aimé passe également par ce chemin :

*Possession d'un être, quand on parvient à le voir comme personne ne le verrait, quand on le voit avec les yeux de ses yeux.<sup>3</sup>*

Revenons un instant sur l'union mystique. L'un des thèmes les plus courants et les plus récurrents de la poésie de Rûmi, l'un des plus grands poètes mystiques persans du XIII<sup>ème</sup> siècle, est celui de l'existence de deux mondes. Le monde dans lequel nous vivons n'est pas unique. « Au sein même de ce que nous avons l'habitude de percevoir, à l'intérieur des formes, des sons, des odeurs et saveurs et des sensations tactiles, demeure un univers d'expériences totalement autres comme une noix à l'intérieur de sa coquille. Derrière ce monde s'ouvre un univers infini »<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Deux lettres à Lucie Lauze*, op. cit., p.13.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid., pp.13-14.

<sup>4</sup> Johnson Will, *Rûmi, union des regards, fusion des âmes*, Montpellier, Gange, 2005, p.45 (Edition originale : *Rûmi, Gazing at the Beloved*, Johnson Will, Rochester, USA, Inner Traditions International LTD, 2003).

Ces deux univers sont celui de la séparation et celui de l'union. Quand nous regardons le monde ordinaire à travers les yeux du corps, tout ce que nous voyons n'est que séparation, une multitude d'objets uniques et distincts, séparés les uns des autres.

Le problème est qu'en nous focalisant uniquement sur les différences et les caractéristiques spécifiques d'un objet par rapport à un autre, nous avons perdu de vue la base commune qui réunissait tous les objets en un tout unique que rien ne saurait morceler.<sup>1</sup> C'est là que la présence de l'âme révèle son ampleur.

« Quand nous contemplons le monde dans lequel nous vivons, à travers les yeux de l'âme, une vision totalement différente apparaît soudain à notre regard. Les objets peuvent être multiples, mais l'âme est unique et ce que les yeux de l'âme perçoivent est la base commune de l'être, le fondement qui relie tout en un seul ensemble, en un seul processus, l'arbre, le sol, la pluie et le cycle complet de la vie »<sup>2</sup>.

C'est ainsi que le regard jeté sur l'être qui nous est cher sera différent. « Quand nous plongeons notre regard dans ses yeux et qu'il fait de même, le monde de la séparation disparaît et nous nous fondons ensemble dans une expérience commune d'union. Nous faisons un avec notre partenaire... »<sup>3</sup>.

Essayons de voir la façon dont Bousquet conçoit cette union :

*Une fille qui s'abandonne à ces caresses enfantines d'un homme lui prête vraiment son corps, lui donne pour être physique le corps qu'elle lui laisse manier. Pour un instant, elle est lui.*<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Ibid., p.47.

<sup>2</sup> Ibid., p.48.

<sup>3</sup> Ibid., p.49.

<sup>4</sup> Bousquet Joë, *Traduit du silence*, op. cit., p.280.

Cette union provoque l'oubli de soi, de l'instant et du temps, de l'endroit et de l'espace (« nous perdre dans ce que nous voyons jusqu'à en oublier qui nous sommes »<sup>1</sup>). Cette union de deux êtres à travers les yeux de l'âme est la forme parfaite de l'amour chez Bousquet :

*Ton corps est fait pour mes yeux, ta personne est rêvée dans la mienne, mais il y a autre chose encore que je traduis ainsi : on dirait que la lumière est amoureuse en moi du jour qui est dans tes yeux.(...)Je t'aime de tout mon moi, et je t'aime dans l'oubli de moi, je t'aime avec tout ce qui n'est plus en moi qu'idée du plaisir... .<sup>2</sup>*

Ce n'est plus surprenant de savoir qu'Henry Bonnier baptise « ce voyou carcassonnais » comme « le fils illégitime des troubadours »<sup>3</sup>.

La poésie amoureuse pour Bousquet est au-delà de la description d'un plaisir nocturne et sans imagination :

*Je voudrais, coûte que coûte, supprimer le côté nocturne et un peu clandestin de la poésie amoureuse, rendre le corps, dans tous ses actes d'abandon, ignorant de lui-même et pur comme l'eau.<sup>4</sup>*

Elle est aussi bien dynamique que reposante et pure comme l'eau.

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Deux lettres à Lucie Lauze*, op.cit., p.13.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Lettres à Poisson d'Or*, op. cit., p.108.

<sup>3</sup> Bonnier Henry, Préface du *Cahier noir* de Joë Bousquet, op.cit., p.16.

<sup>4</sup> Bousquet Joë, *Lettres à Poisson d'Or*, op. cit., p.103.

## - La vie et la mort

Nous savons maintenant pourquoi la vie et la mort ont un sens particulier pour Bousquet. Après sa blessure à la guerre, la période où il était suspendu entre la vie et la mort sur le lit d'hôpital l'a profondément marqué.

D'une part, il a eu le sentiment de ne pas être aimé par la vie et d'être chassé par celle-ci :

*N'oubliez jamais que je n'attends rien de la vie, que je me sens comblé d'y faire encore figure d'homme quand les mesures de mon cercueil, depuis si longtemps, semblent avoir été prises...<sup>1</sup>*

D'autre part, c'est la mort qui ne le trouve pas à la hauteur pour l'emporter. D'autant plus que Bousquet a toujours eu confiance dans la vie :

*J'ai bien dû être tué, vous le savez, le 27 mai 1918. Mais la mort m'a trouvé trop lourd à emporter.  
J'ai encore, vingt ans après, les yeux pleins d'une vision qui m'a révélé ce que c'était que croire à la vie.<sup>2</sup>*

D'après lui, il faut mériter la mort, comme il le faut pour la vie. Le monde des morts ne l'effraie pas. Il lui a fallu surtout lire Rilke pour savoir :

*...qu'[il] avai[t] une patrie ; et que dans le monde des morts, [il]*

---

<sup>1</sup> Ibid., p.30.

<sup>2</sup> Ibid., p.35.

*étai[t] attendu quelque part.<sup>1</sup>*

Lorsqu'il sort de cet état de suspension entre la vie et la mort, une autre existence l'attend. Cette renaissance exige une préparation, une voie et un but suprêmes car le chemin à parcourir est difficile. Il commence donc à s'y initier :

*Ce qu'il y a de diminuant pour une créature mortelle, ce n'est pas qu'elle doive mourir, mais qu'elle vive comme expulsée de cette mort qui la caractérise, qu'elle soit en rupture avec son destin, qu'elle ne se rende la vie supportable qu'en en éliminant mentalement le caractère essentiel qui est justement la mort à venir.<sup>2</sup>*

Après cette renaissance, la frontière entre la vie et la mort devient inconcevable et abstraite. On peut passer de l'une à l'autre sans changer l'apparence de cette existence :

*Il y a en moi une vie qui impose à mon corps l'apparence et l'immobilité de la mort. Et cette vie close, surbaissée, rend ma chair si neutre, si absente qu'une main de géant assez forte et assez légère la détruirait sans rien prendre aux événements qui l'avaient transie...<sup>3</sup>*

Il faut une certaine pureté de l'âme pour mériter ce sentiment de liberté et de détachement de la vie et de la mort :

---

<sup>1</sup> Ibid., p.62.

<sup>2</sup> Ibid., p.48.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *Le Langage entier*, op. cit., p.37.

*J'écris pour ceux qui viendront plus tard avec des âmes à ma ressemblance – tu entends ? des âmes à la ressemblance de mon corps - assez purs pour se sentir blessés par la vie même, comme je l'ai été par la mort.<sup>1</sup>*

Pourtant il aime la vie autant qu'il éprouve de l'amour pour les femmes :

*J'ai été mis au monde afin de donner mon corps à ma vie, laquelle est le firmament de mon être.<sup>2</sup>*

Et l'amour de la vie est égal à celui de la femme :

*J'aime la vie qui m'a été faite par amour pour celle que l'on m'a défendue. J'aime ce qui me reste par l'amour de ce que l'on m'a pris.<sup>3</sup>*

Donc la vie joue également le rôle de la bien-aimée.

### **- La blessure**

Nous savons que Bousquet connaissait bien les principes de la séparation et de la manifestation dans la pensée hégélienne. Faisons un bref rappel : la chose se donne, elle se porte hors de soi, elle se manifeste. C'est en se séparant de soi qu'elle se manifeste et qu'elle se singularise. La séparation qui est en soi la manifestation est à chaque fois une épreuve

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Lettres à Poisson d'Or*, op. cit., pp.131-132.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *L'œuvre de la nuit*, op. cit., p.21.

<sup>3</sup> Ibid.

singulière. Comme telle, elle est douleur. La douleur est précisément l'élément de la singularité de la séparation. Éprouver la douleur est donc s'éprouver singulier (« Plus une nature est élevée, plus elle ressent le malheur »<sup>1</sup>). Une telle pensée pourrait orienter Bousquet dans un processus d'acceptation de sa blessure.

Cette nature élevée, cet être frappé par la blessure et la douleur qu'elle provoque, est conscient de ce que son malheur lui apporte :

*Quand je pense au temps qui vient, je ne suis pas tout à fait triste parce que ces ténèbres s'éclairent de mes souvenirs ; et plus je serai malheureux, plus mes instants d'amour me seront présents et ensoleillés.*<sup>2</sup>

A propos de la guerre et de l'acceptation de la blessure, Simone Weil partage avec lui le même souci. Elle considère la connaissance de la guerre comme une « harmonie pythagoricienne, l'unité des contraires » et trouve Bousquet privilégié : « C'est pourquoi vous êtes infiniment privilégié, car vous avez la guerre logée à demeure dans votre corps, qui depuis des années attend fidèlement que vous soyez mûr pour la connaître. (...) Pour penser le malheur il faut le porter dans la chair, enfoncé très avant, comme un clou, et le porter longtemps, afin que la pensée ait le temps de devenir assez forte pour le regarder. Le regarder du dehors, étant parvenu à sortir du corps, et même, en un sens, de l'âme. Le

---

<sup>1</sup> Nancy Jean-Luc, *Hegel l'inquiétude du négatif*, Paris, Hachette Littérature, 1997, p.61.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *L'œuvre de la nuit*, op. cit., p.18.

corps et l'âme restent non seulement transpercés, mais cloués sur un lieu fixe »<sup>1</sup>.

Que le malheur provoque l'immobilité ou non, selon Simone Weil, il y a toujours l'immobilité forcée en ce sens qu'une partie de l'âme est inséparablement collée à la douleur. C'est grâce à cette immobilité que « la graine infinitésimale de l'amour divin jetée dans l'âme peut à loisir grandir et porter des fruits dans l'attente, (...), selon l'expression divinement belle de l'Évangile »<sup>2</sup>, précise Simone Weil.

La pensée de Bousquet et sa conception de la *naturalisation* de sa blessure sont conformes à celle de Simone Weil. Pour lui :

*Le meilleur remède contre la souffrance, c'est de croire en elle et de lui donner sa vie quand elle ne nous avait demandé que de la maudire.*<sup>3</sup>

*Prendre la douleur par la main.*<sup>4</sup>

Soyons clairs. Pour Bousquet, il ne s'agit pas d'une fatalité mais d'une orientation de cette douleur et de cette blessure, de leur donner un sens et par là une vie :

*Voici : détruit à vingt ans, j'ai voulu traverser l'obstacle que mon infirmité élevait en moi, le rendre transparent. Sans doute m'a-t-il semblé que je pourrais le faire clair à tous les éléments de ma vie spirituelle. Je voulais purger ce choc de sa matérialité qui s'éveillait*

---

<sup>1</sup> Weil Simone, Correspondance dans *Joë Bousquet dans Les Cahiers du Sud*, op. cit., p.84.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *Joë Bousquet dans Les Cahiers du Sud*, op. cit., pp.19-20.

<sup>4</sup> Ibid., p.20.

*en moi-même comme un écho à son existence de chose.*

*Je voulais que ma blessure eût un sens.<sup>1</sup>*

Pourtant Bousquet reste réaliste dans sa pensée, il voit la vie comme elle est et il conseille à Germaine, sa bien-aimée de rester toujours optimiste et pleine d'espoir :

*Mais, je te le demande, habitue-toi, non pour moi, mais pour toi, à voir la vie comme elle est. La vie se fait chaque jour. Il n'y a que pour moi, pauvre chérie, qu'elle est immobile.<sup>2</sup>*

Le destin pour lui n'est pas une soumission devant le sort, quoi qu'il dise qu'il faille accepter le sort :

*Il faut accepter, il faut toujours accepter. Mon mal est né de ma révolte contre mon sort.*

*Il faut aimer son sort. Retrouver chaque matin sa vie intacte. Se donner tout entier à tout.<sup>3</sup>*

Il croit même à la maîtrise de la réalité par l'homme et son esprit :

*Il n'y a pas de réalité si douloureuse que l'homme ne trouve en lui-même une hauteur pour la dominer. Si je suis dans ma vie, ma vie est dans mon âme. Je suis la pensée et comme l'esprit de tout ce qui m'arrive ; et je ne reconnais à aucun fait le droit de faire échec à*

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Traduit du silence*, op. cit., p.151.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Lettres à Poisson d'Or*, op. cit., pp.150-151.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.282.

*toute la profondeur de ce que je suis.*<sup>1</sup>

Dans cette citation, nous trouvons encore une autre forme d'expression de la dualité de Bousquet. Ce qu'il est important de remarquer, c'est son immobilité qui est compensée par la mobilité dans ses œuvres. Ce pouvoir que Gaston Bachelard appelle « l'imagination dynamique », est capable d'unir les pôles. C'est elle qui « nous fait comprendre qu'en nous quelque chose s'élève quand quelque action s'approfondit – et inversement quelque chose s'approfondit quand quelque chose s'élève.(...). Nous sommes deux matières en un seul acte »<sup>2</sup>.

Nous précisons que la « hauteur » et la « profondeur » font partie du vocabulaire du poète. L'axe vertical n'est pas seulement une compensation de l'axe horizontal du corps allongé, il caractérise également sa vie spirituelle. Comme nous le montrent les études de Bachelard, la vie spirituelle veut grandir, « elle veut s'élever » donc « elle cherche instinctivement la *hauteur* ». Bachelard en conclut qu'« autrement dit, les images poétiques sont des *opérations* de l'esprit humain dans la mesure où elles allègent, où elles nous soulèvent, où elles nous élèvent. Elles n'ont qu'un axe de référence : l'axe vertical »<sup>3</sup>.

De là, tout ce qui s'élève s'unit dans l'imagination à ce qui s'éclaire. La même opération de l'esprit humain qui nous mène vers la hauteur nous mène vers la lumière. Dans le règne de l'imagination dynamique, c'est l'un des rôles de « la lumière volumineuse, aux formes rondes et mobiles,

---

<sup>1</sup> Ibid., p.48.

<sup>2</sup> Bachelard Gaston, *L'Air et les songes...*, op. cit., p.140.

<sup>3</sup> Ibid., p.55.

sans rien en elle qui berce ou qui tranche. Alors la lumière, vraie sœur de l'ombre, porte l'ombre dans ses bras »<sup>1</sup>.

Ainsi dans l'univers de Bousquet, cette lumière se rattache à l'élévation de l'esprit :

*Il y a certainement un espace qui est plus près de la lumière que le jour et l'étendue nous le cache.*

*Peut-être cette impression n'est-elle qu'un effet, l'illusion attachée à l'assurance morale de quelqu'un qui s'élève parce qu'il a senti en lui des convictions nouvelles et profondes.*<sup>2</sup>

Cette hauteur que l'homme doit trouver en lui-même pour dominer la réalité, chez Bousquet, est accessible par une lumière intérieure qui illumine non seulement sa vie spirituelle mais aussi son sort :

*Ma vie se faisait hors de moi. Elle était le produit d'une imagination que la mienne ne pouvait pas deviner. Ma destinée était fée. Il n'y avait qu'à entretenir en moi cette lumière qui, de jour comme de nuit, lui permettait de me reconnaître entre mille.*<sup>3</sup>

Car cette vie spirituelle au-dedans de lui, élevée et nourrie par sa pensée, n'a rien à voir avec son sort :

*Cette vie, c'est bien la vie de ce que je suis au-dedans de moi. Mon sort ne fut jamais que l'image intérieure de mon cœur.*<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Ibid., p.58.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *L'œuvre de la nuit*, op. cit., p.19.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *Traduit du silence*, op. cit., p.133.

<sup>4</sup> Ibid, p.135.

Nous comprenons que Bousquet accepte son sort de tout son cœur en essayant d'y trouver la liberté. Il peut y accéder en se détachant de lui-même et c'est l'acte d'écrire qui lui donne cette opportunité :

*(...) : les livres auxquels je travaille (...), se détachaient lentement de moi, comme si l'acte de les écrire accomplissait la liberté qu'il me faut totale pour entrer dans ma vraie vie où connaître et aimer ne seront qu'une seule et même façon de m'intégrer à moi-même.<sup>1</sup>*

Pour Bousquet, le hasard n'existe pas. Tout a un sens et une raison d'être :

*Ma blessure, d'autres épreuves aussi dures demeureraient sans signification si je ne m'accordais avec la Providence pour exiger de moi-même ce que les événements semblent en avoir exigé.(...). Je ne peux pas avoir été frappé en vain.<sup>2</sup>*

Il se demande donc : « Pourquoi cette blessure ? Pourquoi mon corps est-il tout le poids de ma peine ? ». La réponse se trouve dans ce qui donne sens à sa vie :

*Il le fallait sans doute pour que mon œuvre ait une certaine couleur, pour que l'avenir et quand, depuis longtemps, je serai mort, y fasse apparaître une phrase, peut-être un accent dont l'humanité avait*

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Lettres à Poisson d'Or*, op. cit., p.79.

<sup>2</sup> Ibid., p.185.

*besoin.*<sup>1</sup>

Il sait que la vie qui lui est destinée est un don de Dieu et ce sort joue un rôle important dans son élévation spirituelle :

*Nous souhaitons tous un certain degré d'élévation spirituelle et Dieu choisit les circonstances favorables à la réussite de nos souhaits. J'ai voulu que ma pensée soit mon bonheur, j'ai voulu être capable de me faire aimer de ma vie.*<sup>2</sup>

Pour lui, la vraie vie est celle de l'être intérieur, la vie spirituelle :

*La vie rudement plus empoignante, c'est la découverte de l'être intérieur, un lent appel d'esprit (...).*<sup>3</sup>

Rainer Maria Rilke explique au jeune poète Kappus<sup>4</sup> que cette recherche d'une vérité intime et la découverte de soi sont un critère pour reconnaître un bon poème :

*Rentrez en vous-même. Cherchez la raison qui, au fond, vous commande d'écrire (...). Et si de ce retournement vers l'intérieur, de cette plongée dans votre propre monde, des vers viennent à surgir, vous ne penserez pas à demander à quiconque si ce sont de bons*

---

<sup>1</sup> Ibid., p.152.

<sup>2</sup> Ibid., p.189.

<sup>3</sup> Ibid., p.169.

<sup>4</sup> Franz Xaver Kappus était né le 17 mai 1883, il avait dix-neuf ans lorsqu'il écrivait à Rilke, de huit ans son aîné. Officier autrichien, il a nourri quelques ambitions littéraires. Il était correspondant de guerre en 1914-1918. Il est mort à Berlin en 1966.

*vers.*<sup>1</sup>

Mais la blessure entraîne une autre conception de l'objet. Ce n'est pas étrange si nous remarquons une sorte de complicité avec les objets chez le poète. Son immobilité lui fait se sentir entre les « mains » des objets. Il les personnifie tout en se mettant à leur niveau :

*(...), ma blessure m'a mis au rang des objets inanimés. Moi qui n'ai d'être que de ma pensée je suis tombé aux mains de ce qui ne pense pas... Leurs mains ! Leurs hideuses mains...<sup>2</sup>*

Cette complicité, ce jeu de changement de rôles avec les objets induisent un autre regard sur les objets et les choses chez Bousquet :

*Je vois ce que les choses sont, et non ce qu'elles signifient.<sup>3</sup>*

C'est ce même regard sur la blessure qui la rend acceptable.

D'un coup, les objets adoptent le même mouvement que celui du poète, c'est-à-dire un mouvement dans l'imagination :

*Je m'apercevais que les objets mis au monde avec moi entraient dans un mouvement qui les rendait significatifs comme le songe, (...)<sup>4</sup>.*

---

<sup>1</sup> Rilke Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète*, Traduction et présentation de Marc B. de Launay, Paris, Gallimard Poésie, 2004 (1<sup>ère</sup> édition Gallimard, 1993), p.11.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Traduit du silence*, op. cit., p.170.

<sup>3</sup> Ibid., p.105.

<sup>4</sup> Bousquet Joë, *Lettres à Poisson d'Or*, op. cit., pp.80-81.

Chez Bousquet, le regard n'est jamais simplement le siège de la vision ; il est surtout le lieu d'épanouissement de l'imagination. Il suppose presque toujours un au-delà du regard, que le poète appelle « l'outre-voir » :

*Retour de l'outre-voir : l'espace où tu t'éveilles se VITALISE. La perception intègre de la pensée(...). Ah, il faut accepter de voir pour voir.<sup>1</sup>*

Nous comprenons mieux l'attrance de Bousquet pour noter ses rêves, sa puissance onirique et pour le surréalisme. Ce mouvement des objets, comme dans les rêves, nous renvoie de nouveau à l'imagination dynamique et à la façon dont Bousquet compense sa blessure.

## **II- La dimension philosophique de la poésie**

S'interrogeant sur la formation de la pensée de Bousquet, René Nelli écrit : « Alquié et Bousquet étaient très liés. Il est vain de chercher à déterminer lequel des deux a influencé l'autre. Mais comme la pensée d'Alquié s'est formée plus tôt, plus clairement et plus philosophiquement, il faut admettre que le philosophe a beaucoup aidé le poète à prendre conscience de ce qu'il expérimentait dans sa chair »<sup>2</sup>.

Parmi les amis philosophes que Bousquet connaissait depuis sa jeunesse il y avait Claude Louis Estève. Il occupait la chaire de philosophie du lycée de Carcassonne et il a joué un rôle important dans la

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Le Sème chemins*, op. cit., p.13.

<sup>2</sup> Nelli René, « Le fantôme », *Les Cahiers du double*, Paris, Cahiers du double, n° 3 et 4, 1979, p. 127.

formation de Bousquet. C'est lui qui a initié Bousquet à l'idéalisme magique de Novalis<sup>1</sup>. Chez Novalis, l'idéalisme s'orientant vers une doctrine de la magie s'est désaffecté de tout l'a priori qui pour Fichte<sup>2</sup> déterminait l'univers (Doctrine de la Science). Le secret de cette genèse magique est dans l'universelle manifestation. L'esprit ne se réalise qu'en s'extériorisant. « L'esprit doit tendre à la manifestation intégrale de soi : l'universelle manifestation, la visible visibilité de l'invisible »<sup>3</sup>, voilà le principe de la genèse de Novalis. « Rien ne se manifeste que par représentation. Comprendre c'est voir représenté. On ne comprend le Moi que dans la mesure où il est représenté par le non-Moi. Représenter c'est extérioriser l'intérieur »<sup>4</sup>.

Bousquet y trouvait évidemment le principe de la négation et des oppositions qui peuvent se manifester ensemble. C'est probablement pour cette raison que Tzara situe l'idéalisme magique « sur le chemin qui va de Novalis à Nerval »<sup>5</sup>.

Chez Novalis, « ainsi s'opposent, s'appellent et se manifestent l'esprit et la nature, l'âme et le corps »<sup>6</sup>. Novalis rappelle que le symbole signifie l'image à laquelle est rattaché un sens ; un symbole est une révélation sensible de l'esprit en liberté.<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> Poète allemand (Saxe 1772-Weissenfels 1801). Elève de Schiller, influencé par l'idéalisme de Fichte et les théories esthétiques des frères Schlegel, son « idéalisme magique » mêle sans cesse le sentiment de la nature à la foi chrétienne.

<sup>2</sup> Philosophe allemand (Rammenau, Saxe 1762- Berlin 1814). Il expose dans ses *Principes de la théorie de la science* (1794) un « idéalisme absolu », cherchant à justifier dialectiquement l'existence du non-moi (objet, nature) à partir du « moi » (sujet, esprit).

<sup>3</sup> Estève Claude Louis, « Novalis », *Chantiers*, Carcassonne, Chantiers, n° 7 novembre 1929, p.20.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Bousquet Joë, Lettre à Max Ernst 6 octobre 1946, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1969, p.180.

<sup>6</sup> Estève Claude Louis, « Novalis », *Chantiers*, Carcassonne, Chantiers, n° 7 novembre 1929, p.23.

<sup>7</sup> Ibid., p.24.

Ferdinand Alquié explique que Claude Estève et lui voulaient avant tout comprendre ce que Bousquet leur disait et pour y parvenir, ils exposaient rarement leurs propres conceptions à Bousquet. En revanche, ils essayaient de situer sa pensée en la comparant à celle des grands philosophes, et expliquant à Bousquet telle ou telle doctrine ils lui demandaient dans quelle mesure il y reconnaissait la sienne.<sup>1</sup>

Alquié confirme qu'il n'était jamais parvenu à amener Bousquet à se reconnaître tout à fait dans le miroir d'un philosophe. Il se réclamait parfois des post-kantiens allemands, mais il les avait peu lus et négligeait tout ce qui était système chez eux. Il n'en retenait que des pensées fragmentaires, qui alimentaient les siennes au hasard de tel ou tel développement.

Quant aux philosophes du XVII<sup>ème</sup> siècle dont Alquié lui parlait souvent, il ne les aimait guère et se déclarait « rebuté par leur rationalisme »<sup>2</sup>.

Ce qui est certain, c'est que Descartes se trouve combattu au nom de Lulle, Duns Scot et Jean Paulhan dans *Les Capitales*. De tels processus de rejet sont manifestés par Bousquet à l'égard d'autres philosophes dont il aurait pu se sentir plus proche, tels que Spinoza ou Leibniz.

Une des idées fondamentales de Bousquet est que sa blessure n'est pas un événement rencontré, mais une sorte d'origine, de source qui lui préexiste et dont il est né. Ferdinand Alquié explique qu'une telle idée ne peut, logiquement, trouver sa place qu'en une philosophie admettant, comme celle de Spinoza, que notre essence propre est, de toute éternité, donnée en Dieu, ou en une philosophie affirmant, comme le fait celle de Leibniz, que le sujet, la « monade » que nous sommes contient, à titre de

---

<sup>1</sup> Alquié Ferdinand, « Joë Bousquet et les philosophes », *Les Cahiers du Double*, Paris, Les Cahiers du Double, 1980, pp.207-208.

<sup>2</sup> Ibid., p.208.

prédicat, et selon le principe « praedicatum inest subjecto », tous les événements qui constitueront sa vie.<sup>1</sup>

En ce sens, Alquié trouve la pensée de Bousquet proche des grands cartésiens. Mais celui-ci accepte mal cette parenté.

Une autre influence est celle de Hegel. Dans « un commentaire sur la pensée surréaliste », il explique que les surréalistes s'appuyaient sur la philosophie de Hegel, l'idéalisme transcendantal :

*Qu'il nous suffise de dire que le système de Hegel est fondé sur l'union des contraires. C'est-à-dire que deux idées contradictoires ne s'excluent pas, mais elles se concilient sur un plan supérieur, font synthèse en une troisième idée.<sup>2</sup>*

C'est exactement le même principe que Bousquet met en valeur dans sa conception de la dualité :

*Exemple : la notion d'être est le contraire de la notion de non-être. Les deux notions s'opposent sans s'exclure et sont conciliées dans une troisième notion : celle du devenir : car devenir c'est être à la fois et ne pas être.<sup>3</sup>*

Bousquet affirme que la recherche du « point » (le point suprême selon André Breton) chez les surréalistes prend sa force du système de Hegel. Plus tard, il désapprouvera cette idée.

---

<sup>1</sup> Cité in : « Joë Bousquet et les philosophes », Alquié Ferdinand, *Les Cahiers du Double*, op. cit., p.209.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, Cité in : *Joë Bousquet Lettres inédites*, par Maurette Michel, Rodez, Subervie, 1983 (1<sup>ère</sup> édition en 1963), p.107.

<sup>3</sup> Ibid.

En refusant toute formulation proprement philosophique de son expérience, Bousquet se rend incompréhensible à ceux mêmes qui font le plus grand effort pour en découvrir le sens, à savoir ses amis. Il semble vouloir « se situer en une sorte d'au-delà »<sup>1</sup>.

Revenons un instant sur la notion de destin chez Bousquet. Nous avons déjà parlé de l'Événementiel qui prend la force d'un mythe dans son univers. Cet Événementiel a son origine dans la pensée métaphysique du poète et dans la place qu'il accorde au destin.

Pour lui, tout est écrit d'avance, peut-être dans une autre vie même :

*Depuis longtemps j'ai vu les faits réels s'inspirer de ma pensée.  
Et tout d'un coup, il m'apparaît que la vie n'est que le miroir  
déformant d'une vie que je porte au-dedans de moi.*<sup>2</sup>

Selon lui, on n'échappe pas, à son destin. « Toute notre existence se déroule à l'intérieur de nous »<sup>3</sup>. Il admet que la succession des faits obéit à une influence astrale, la même qui, par leur intermédiaire, rend l'homme vivant. Ce qui lui fait admettre qu'il a « une réalité d'emprunt, réverbérée par les faits mêmes auxquels [il] était mêlé »<sup>4</sup>.

Mais l'acceptation du destin est un moyen d'appivoiser la blessure et de lui donner un sens, d'y trouver quelque chose de positif peut-être jusqu'à l'adoration, comme celle de la vie :

*Je ne peux prendre conscience de ma vie sans y trouver quelque  
chose à adorer, une volonté dont j'ai été le jouet et où je serais fou*

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Joë Bousquet dans les Cahiers du Sud*, Marseille, Rivages, 1981, p.12.

<sup>3</sup> Ibid., p.39.

<sup>4</sup> Ibid., p.40.

*de me reconnaître.*<sup>1</sup>

Chaque instant est dans la vie comme un point :

*L'ÉVÉNEMENT QUI S'Y DONNE COURS TIENT TOUTE TA VIE DANS SON  
OMBRE.*<sup>2</sup>

René Nelli remarque que l'on peut prêter à Bousquet, « les opinions et les théories les plus opposées »<sup>3</sup> et malgré cela, il découvre en lui la « persistance d'une métaphysique toujours semblable à elle-même »<sup>4</sup>. Il convient d'en conclure que l'on peut trouver chez Bousquet une métaphysique sans philosophie, une métaphysique à l'état brut, vécue plutôt que pensée, et, en tout cas, rebelle à toute construction systématique, à toute expression rationnelle »<sup>5</sup>.

Bousquet disait qu'il est la moitié d'un poète et la moitié d'un philosophe. Cela ne veut pas dire qu'il était à la fois poète et philosophe, mais que séparées l'une de l'autre, ni la poésie ni la philosophie ne lui permettaient de s'exprimer tout entier.

On peut lire beaucoup de phrases de Bousquet comme les vers d'un poème qu'on lit. D'habitude les affirmations poétiques se définissent toujours à partir de quelque rupture avec le monde objectif, qui est celui de la perception quotidienne ou de la science. Ce n'est pas le cas des phrases de Bousquet. Malgré leur formulation souvent irrationnelle, c'est bien au monde objectif qu'elles nous renvoient, ce pourquoi elles

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Notes d'inconnissance*, op.cit., p.108.

<sup>3</sup> Nelli René, *Joë Bousquet sa vie son œuvre*, op. cit., p.99.

<sup>4</sup> Ibid., p.101.

<sup>5</sup> Alquié Ferdinand, « Joë Bousquet et les philosophes », *Les Cahiers du Double*, op. cit. p.210.

constituent, le plus souvent, un récit. Bousquet est même allé jusqu'à écrire : « Le moi est du domaine de l'objectif. Il n'y a pas de moi subjectif. Le moi est donné du dehors. Il n'y a en moi que la lumière qui le fait apparaître »<sup>1</sup>.

Mais on ne saurait davantage lire l'œuvre de Bousquet comme une œuvre proprement philosophique. On serait alors arrêté par les contradictions qu'elle contient, ramenée de l'idée à l'image. Ce passage de l'idée à l'image, ou, si l'on préfère de ce qui peut être conceptuellement compris à ce qui ne peut être senti, est constant chez Bousquet.

Il commence à parler en philosophe quand il dit : « Et parce que je suis, moi, une pensée, tout ce qui aidera cette pensée à s'acheminer vers elle-même est compris en moi »<sup>2</sup>. Mais il ajoute aussitôt : « Mes rencontres, mes destins se sont donné des étoiles en sculptant mon visage, en fouillant mes yeux »<sup>3</sup>. Ici, Bousquet s'exprime en poète.

Et pourtant, il ne parle jamais tout à fait en philosophe ni tout à fait en poète. De là provient le caractère unique de son langage qui se situe en dehors de toute catégorie, langage admirable mais difficile à saisir dans la profondeur de son propre mystère, langage s'efforçant de rejoindre une expérience spirituelle.

Sur l'ensemble de l'œuvre de Bousquet règne un mélange de poésie et d'exercice de la pensée. Sa pensée et sa métaphysique sont enrichies par expériences, amitiés et lectures de toute une vie.

Chez ce poète, il vaut mieux parler de métaphysique plutôt que de philosophie au sens de pensée rationnelle. Il considère que c'est une

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *La Tisane de sarments*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p.377.

<sup>2</sup> Ibid., p.376.

<sup>3</sup> Ibid.

« erreur de la philosophie qui demande ce que nous sommes »<sup>1</sup>.  
L'important est ce qu'on devient. Le fait qu'on existe n'a pas de synonyme et on n'a pas à regarder ce qu'on est :

*Que ce que j'ai été soit comme un regard et qu'il découvre un  
homme dans ce que je deviens.*<sup>2</sup>

Il est difficile de placer les idées de Bousquet dans un genre ou une école philosophique particulière. Il vaut mieux les accepter et les lire comme telles avec toute leur originalité et leur complexité.

Il existe dans la philosophie de Bousquet une relation mutuelle entre les personnes, les objets et de même entre les choses inanimées. C'est cette réciprocité qui donne un sens à la relation objective- subjective. Le sujet et l'objet changent de place et de rôle. Tantôt, c'est le sujet qui regarde l'objet, et tantôt, l'inverse, le sujet est regardé par l'objet et encore cet échange peut-il se produire en même temps :

*La chose que nous voyons n'est image qu'en passant, en attendant  
d'explorer dans la nuit musculaire notre capacité de l'enfanter :  
ELLE EST IMAGE EN ATTENDANT QUE NOUS DEVENIONS SON IMAGE.*<sup>3</sup>

Cette interchangeabilité est fort essentielle à ce point qu'elle englobe aussi le fonctionnement des sens et du corps, bref l'être entier :

*IL ETAIT POURTANT FACILE D'Y PENSER : MES YEUX NE SONT PAS EN MOI,*

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Notes d'inconnaissance*, op. cit., p.61.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *L'œuvre de la nuit*, op. cit., p.42.

*JE SUIS DANS MES YEUX.*<sup>1</sup>

Cet effet provoque une substitution du fonctionnement des sens de sorte qu'on peut voir ce qui est à écouter. Le regard prend naturellement la place de la voix et dans cet univers poétique le silence sera traduit :

*Je veux disparaître dans un autre moi qui sera le produit de notre union mystique.*

*Et je veux donner des qualités indiscutables à ce nouvel être que l'on ne puisse voir que lui dans la pensée qu'elle m'a écouté.*<sup>2</sup>

Si nous considérons la définition de l'objet, en philosophie, tout ce qui se présente à la pensée ou à la perception s'oppose toujours au sujet.

Le sujet est le moi pensant ou percevant, et l'objet tout ce que le moi pense ou perçoit. Mais chez Bousquet, il n'y a pas de frontière entre eux, le sujet devient l'objet et celui-ci prend la place de celui-là dans cet échange de fonction.

C'est exactement pour cette raison que le poète se regarde à travers l'autre. Ce qui provoque une substitution de personne dans son langage, un passage de la première personne à la deuxième personne, et inversement, un glissement imperceptible qui ne dérange pas la tournure du texte.

Le locuteur devient sans effort l'auditeur :

*...Je dis tantôt il, tantôt je : car si cet homme est moi, je suis lui, ce qui fait deux, tout bien considéré...*<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Notes d'inconnissance*, op. cit., p.86.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Traduit du silence*, op. cit., p.39.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *Traduit du silence*, op. cit., p.86.

ou bien :

*Je ne sais pas écrire si je ne m'adresse pas en imagination à l'un de mes amis. Je ne trouve mes phrases qu'en me mettant à la place de celui qui les entendra.<sup>1</sup>*

L'analyse de René Nelli prouve la même conception du sujet – objet et la rattache à l'érotique de Bousquet et son idée sur l'amour. Il nous rappelle : « Pendant quelque temps Bousquet a laissé son imagination osciller entre le sujet aimant et l'objet aimé, tantôt incarnant le sujet, tantôt l'objet, et son érotique hésite, par conséquent, entre deux conceptions – ou rêveries – opposées, l'une qui réduit l'objet à son extériorité pure, à une apparition de beauté, l'autre qui l'enfonce, au contraire, dans ses ténèbres viscérales »<sup>2</sup>.

Pour Bousquet « l'amour c'était l'accord, dans la ressemblance, d'un homme redevenu homme et d'une femme devenue, contre sa nature, identique à l'homme »<sup>3</sup>.

René Nelli constate « une admirable unité » dans les idées de Bousquet sur ce point. Il dit que sa théorie de l'androgynie rejoint celle du double et qu'à partir de 1940 l'androgynie disparaît de la mythologie de Bousquet cédant la place à « la pure extériorité – antériorité de l'être féminin » :

*Entre la femme et lui, le poète n'imagine que le néant, celui de sa propre abolition, et c'est la mort elle-même qu'il conçoit maintenant comme un rêve intérieur à l'amour. Si elle a pour lui les traits sans*

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Joë Bousquet dans les Cahiers du Sud*, op. cit., p.14.

<sup>2</sup> Nelli René, *Joë Bousquet sa vie son œuvre*, op. cit., p.126.

<sup>3</sup> Ibid., p.127.

*visage d'une femme, c'est qu'elle le féminise.*<sup>1</sup>

Nous voyons plus loin que cette relation est celle que Bousquet explique dans « La conscience et la tradition de l'homme d'oc » concernant l'amour entre l'homme et la femme pour les Cathares.

Avec ces réflexions, la virilité perdue pour Bousquet n'avait aucune importance, car il croyait profondément que l'on ne possède l'objet aimé que dans un « climat d'illimitation<sup>2</sup> ». « L'amour, *l'amour de l'amour* ne se poursuit pas dans la reconquête de l'unité individuelle, mais dans celle de l'unité indifférenciée »<sup>3</sup>.

Cette « unité indifférenciée » ressemble à l'amour spirituel qui va jusqu'à l'oubli de soi et l'union avec l'autre.

Nous souhaitons ici aborder la notion d'androgynie car Bousquet est fortement influencé par l'androgynie qui existe aussi dans la cosmogonie des Cathares<sup>4</sup>.

Nous allons essayer de voir ce que signifie cette notion à notre époque et comment elle est conçue dans les « Fragments d'une cosmogonie », celle des Cathares.

Carl Gustave Jung considère qu'il y a en chacun de nous un élément masculin (*animus*) et un élément féminin (*anima*). Ce qui donne, selon lui, le côté androgynie de l'homme et provoque une dualité dans la personnalité.

Cette idée de l'androgynie influence également l'imaginaire et la rêverie de l'homme. Dans ses études sur la rêverie, Gaston Bachelard

---

<sup>1</sup> Ibid., p.128.

<sup>2</sup> Illimitation signifie absence de limites.

<sup>3</sup> Ibid., p.129.

<sup>4</sup> Le catharisme, secte religieuse répandue aux X<sup>ème</sup>–XIII<sup>ème</sup> siècles en Lombardie et en Italie centrale, en Rhénanie, en Catalogne, en Champagne et Bourgogne, et surtout dans le midi de la France ( Albi, Toulouse, Carcassonne).

parle de la rêverie solitaire. Il constate que celle-ci possède un langage sans censure, que nous nous connaissons dans une rêverie solitaire à la fois au masculin et au féminin.

Pour lui, chez l'homme comme chez la femme, « l'androgénéité harmonieuse »<sup>1</sup> a le rôle de maintenir la rêverie dans son action apaisante.

En chaque être humain existe l'horloge des heures masculines et l'horloge des heures féminines. L'horloge du féminin marche en continu dans une durée qui s'écoule tranquillement. Celle du masculin a le dynamisme de la saccade.

Selon Bachelard, la dialectique du masculin et du féminin « se déroule sur un rythme de la profondeur »<sup>2</sup>. Elle va « du moins profond, toujours moins profond (le masculin) au profond, toujours plus profond (le féminin) »<sup>3</sup>. C'est pour cette raison que la rêverie des eaux et celle du repos s'enracinent dans la profondeur de l'être, dans son *anima*.

Bachelard emploie les expressions de C.G. Jung, *animus* et *anima*, pour désigner le masculin et le féminin des profondeurs.

« La rêverie est sous le signe d'*anima* »<sup>4</sup>. Quand la rêverie est profonde, l'être qui vient de rêver en nous c'est notre *anima*. La « poétique de la rêverie », pour Bachelard, est donc la poétique de l'*anima*.

Dans « une rêverie pure », l'homme ou la femme trouve son repos dans l'*anima* de la profondeur, « en descendant la pente de la rêverie »<sup>5</sup>. Une descente sans chute pour arriver où règne le repos féminin ; l'*anima* le principe de notre repos.

---

<sup>1</sup> Bachelard Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005 (1<sup>ère</sup> édition 1960), p.49.

<sup>2</sup> Ibid., p.51.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid., p.53.

<sup>5</sup> Ibid., p.54.

La rêverie pure, pleine d'images, est donc une manifestation de l'*anima*.

« C'est sans doute avec les rêveries de son *anima* que le poète arrive à donner à ses idées d'*animus* la structure d'un chant, la force d'un chant »<sup>1</sup>.

La rêverie en transportant le rêveur dans un autre monde fait du rêveur un autre que lui-même, le double de lui-même qui est cependant encore lui-même.<sup>2</sup>

Bachelard constate que la rêverie garde la maîtrise de ses dédoublements. Par contre, dans les cas rencontrés en psychiatrie, la nature profonde de la rêverie est effacée.

Le « double » est souvent soutenu par une intellectualité. D'où un « dédoublement de philosophe »<sup>3</sup>(Qui suis-je ? Où suis-je ?...). Un philosophe renforcerait ces questions avec des doutes, ce qui fait que la rêverie dédouble l'être plus doucement. Et c'est ainsi que l'être projeté par la rêverie – car notre moi rêveur est un être projeté – est double comme nous-même, est comme nous-même, *animus* et *anima*.

Dans cette rêverie, « L'ombre est alors un être riche »<sup>4</sup> qui connaît l'être qui s'est rendu double par la rêverie, l'être du rêveur. « L'ombre, le double de notre être », connaît en nos rêveries la « psychologie des profondeurs ». Ce double aussi possède l'*animus* et l'*anima*. Donc, « *le double est le double d'un être double* »<sup>5</sup>.

Cela ne nous étonne plus que le *double* de Bousquet soit baptisé *le frère d'ombre*.

---

<sup>1</sup> Ibid., p.57.

<sup>2</sup> Ibid., p.68.

<sup>3</sup> Ibid., p.69.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid.

## - Conscience et tradition d'oc

Bousquet expose ses idées sur la tradition d'oc et les Cathares dans *Conscience et tradition d'oc*, pages parues dans le numéro spécial des *Cahiers du Sud* en 1942. Elles sont dédiées à Jean Ballard qui avait l'intention de mener à bout ce projet. Bousquet écrit également quelques pages comme ouverture à ce sujet après la préface de Jean Ballard.

A travers les « Fragments d'une cosmogonie », Bousquet explique la notion primitive de la chute, de l'être, du Temps et de l'Espace, du Bien et du Mal, de la raison, de l'amour et de la conscience. Mais encore plus, nous y trouvons surtout les thèmes principaux constitutifs de son œuvre et de sa pensée : le regard et l'androgynie.

Il nous explique qu'il a y quelque chose de nouveau dans l'application du problème du Bien et du Mal dans la tradition d'oc. « L'antagonisme du Bien et du Mal n'est pas pour l'homme d'oc le produit de la conscience, celle-ci est le produit des fatalités qui le soulèvent »<sup>1</sup>. Ce problème, identique à celui du Temps et de l'Espace constitue la racine de la dualité humaine. Il permet d'expliquer la notion primitive de la chute. Or la Chute est contemporaine de la création, elle ne lui est pas consécutive.

Le royaume du Mal et le royaume du Bien seraient deux sphères, avec un seul centre dans le cœur de l'homme. L'homme d'oc imagine volontiers que le centre d'un soleil primitif a formé la graine de l'espace.

La Chute qui serait sous une forme naïve une catastrophe cosmique, se présente comme l'éjection de la partie la plus obscure du noyau solaire et la formation d'un espace nouveau autour de ce fragment sans cesse

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, « Conscience et tradition d'oc », *Le Génie d'oc et l'homme méditerranéen*, *Les Cahiers du Sud*, Marseille, Les Cahiers du Sud, Numéro spécial Août/septembre 1942, p.375.

sollicité pour revenir à son point de départ. Un être n'est pas la victime de la chute, il en est le fruit. Sa raison - s'il est doué de raison - ne s'appliquera pas à des objets sans se démentir et outrepasser ses principes. Sa raison dit : « Rien ne peut être ce qu'il est sans tomber au pouvoir de son contraire »<sup>1</sup>. « Rien n'est affranchi de la chute et les choses les plus naufragées y sont à un plus haut degré minéralisées »<sup>2</sup>.

La Chute expulse les formes de leur unité en les chargeant d'un contenu matériel. C'est-à-dire qu'elle exile cette unité et lui donne la matière pour contenu.

L'espace sensible est purement fictif. Il n'y a d'étendue réelle que par rapport à la Chute.

Le mal est, pour le chrétien, « une sorte de court-circuit de la création, il perd le croyant en le faisant douter de tout, même du mal »<sup>3</sup>. Les Cathares, selon Bousquet, disent qu'il y a un Dieu de l'épaisseur, sa forme sans visage nous prend sans nous éveiller. Il est la chute qui se contemple, unissant avec elle son espace et sa densité. Et ce Dieu immense nous tend dans la matière des pièges à son image. Il n'y a qu'une façon de connaître les maux dont on a été l'objet, c'est d'en provoquer le retour.

Il existe un double Absolu. Il est la forme que l'unité doit prendre dans le monde alternatif d'une conscience. Le Dieu unique était une divinité de théorème, un Dieu objet pour ceux qui pensent au lieu d'exister. Le double Dieu est le Dieu subjectif, tel qu'il se dévoile à l'incertitude intérieure de l'homme, à sa subjectivité. « En étant double pour la connaissance qui affirme et nie, Dieu est un pour la foi qui ne

---

<sup>1</sup>Ibid., p.377.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid., p.378.

connaît que l'affirmation »<sup>1</sup>. La créature doit connaître le cœur de Dieu pour l'introduire au fond de son cœur. « Certitude qui attribue à l'être suprême une angoisse pareille à la nôtre. Dieu est en agonie, Dieu souffre. Il est tout ce qu'il n'est pas. Réciprocité de la chute restituant l'unité du cycle divin»<sup>2</sup>.

Le problème du Bien et du Mal est le lien de l'âme et du corps et non un double chemin offrant à la raison une alternative.

Notre vie n'est pas dans le recensement des faits que nous avons vécus ; pas plus que le regard d'un homme n'est l'addition des choses qu'il a regardées.

Tout en accordant à la créature le fait qu'elle a été séparée de l'androgynisme primitif, les languedociens lui retirent l'espoir de retrouver ici-bas l'épave de sa personne divine.

L'androgynisme primitif ne s'est point dédoublé en homme et femme sans prendre aux pièges du multiple la totalité même du cosmos. Un androgynisme ne se représente pas parce que sa forme n'a jamais coïncidé avec ses limites extérieures, mais avec ses limites intérieures. Bousquet le compare au regard de l'homme qui a « sa beauté au-dedans de lui »<sup>3</sup>. Pour apparaître en deux personnes, il doit s'effacer derrière son âme, développant sa pureté autant qu'il peut dans ses propres limites.

L'âme d'un homme est le spectre minéral de l'être qu'il n'est pas.

Le monde est avant tout la séparation. Tout y est un par la pensée, mais divers par l'être. C'est pour cette raison que la notion de l'éloignement prend une place importante. On ne possède un objet qu'en partageant son sort et presque en prenant sa place. Il faut créer l'éloignement. Alors la devise de l'artiste d'oc est : se détacher sans

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid., p.382.

s'appauvrir. Bousquet définit ainsi l'art majeur : « Celui qui introduit le lecteur dans l'activité créatrice de l'artiste, lui donne l'illusion qu'il écrit lui-même »<sup>1</sup> et il ajoute que « créer c'est prêter aux hommes des paroles pour des pensées qu'on leur inspire ; les dépouiller d'eux-mêmes sans les appauvrir »<sup>2</sup>.

Nous trouvons une grande partie de sa pensée dans ces explications. Pour lui, unir la parole et la pensée dans une œuvre, sans qu'elles se nient, était son idéal littéraire. D'ailleurs c'était l'une des propositions de Paulhan dans ses *Fleurs de Tarbes* qui l'avait séduit totalement.

L'importance que Bousquet accorde à la matière a pour origine la pensée cathare, l'Absolu matériel. L'instant n'a transcendé le temps qu'en s'inspirant d'un Absolu, non pas l'Absolu dont l'idée retranchait l'homme de la vie matérielle, mais un Absolu matériel, qui l'attendait dans la chute comme si l'erreur de l'homme allait inaugurer son salut. « Détourné du Dieu sauveur, l'homme tombe au pouvoir d'un Dieu prisonnier qu'il va aider à se délier »<sup>3</sup>.

Dans cette idéologie cathare, le temps, l'espace et « les causes » donnent un sens à l'amour. Les amants en extériorisant leur subjectivité ont extériorisé celle du monde. Il n'y a qu'une âme pour l'amour de l'homme et pour celui de son amie, elle est « la conscience d'un Tiers amour » qui est un Dieu en trois personnes (le temps, les « causes » et l'espace). Ce ne sont plus des obstacles entre les amants. Les événements dont l'homme ne pouvait dévier le cours échangent leur contenu contre une valeur symbolique. Le temps et l'espace qui étaient la perte de l'homme deviennent son salut.

---

<sup>1</sup> Ibid., p.385.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid., p.386.

Autour d'un être aimé, la durée et l'étendue (la forme surnaturelle de la matière) deviennent des objets, éveillant en eux la subjectivité de la nature. Elles deviennent les limites d'une œuvre ou d'une action et rendent possible sa rédemption, comme le Bien, comme le Mal.

« Il y a donc une pensée rédemptrice qui ajoute à l'objet son aire de séparation, ranime ainsi dans la chute l'image de la création. L'homme qui sait introduire dans l'équation morale la valeur concrète de l'éloignement contribue à sortir la conscience du chaos »<sup>1</sup>. Il lui donne une voix qui est poésie, « la langue naturelle de ce que nous sommes sans le savoir »<sup>2</sup>.

Tant que le « moi » est prisonnier du temps, de l'espace et des « causes » il n'est que le témoin de son être et doit se multiplier pour se saisir. Libérant le temps, l'espace et les « causes », le moi leur donne une forme, et plane avec eux sur le monde, en faisant de sa vie l'asile de leur principe spirituel. Ce moi n'est plus l'être mais vocation. « Ce moi qui se dérobe à son espèce temporelle n'est autre que l'être dans sa responsabilité et qui, justement, aura dû inventer le moi pour se saisir »<sup>3</sup>. Le moi est le produit de la conscience morale. Ainsi la conscience a précédé l'individu. Son devoir est de saisir son être dans l'étendue de la conscience morale. Ni le Bien ni le Mal ne sont le produit de la conscience, celle-ci est le produit de leur antagonisme.

L'homme d'oc s'achève en tant que personne seulement par un effort d'invention. La révélation de son être est une connaissance. L'amour rend cet effort plus facile car la femme est tout dans l'homme qui ne voit en

---

<sup>1</sup> Ibid., p.387.

<sup>2</sup> Bousquet a utilisé cette phrase dans plusieurs de ses livres.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, « Conscience et tradition d'oc », *Le Génie d'oc et l'homme méditerranéen, Les Cahiers du Sud*, op. cit., p.387.

elle que lui-même. Nous pouvons voir dans cette conception cathare de l'amour une ressemblance avec la conception de Bousquet.

Pour les Cathares, dans le monde où nous sommes, l'homme se définit moins par ce qu'il est que par ce qu'il souhaite devenir et par les moyens qu'il envisage dans ce but. C'est pour cela que créer prend un sens particulier. « L'espace est surnaturel et créer, c'est peindre, décrire ou penser l'espace »<sup>1</sup>.

Bousquet nous rappelle que c'est en l'Être que le temps et l'espace s'abolissent ou s'intériorisent, que celui-ci n'est pas victime de la chute mais le fruit. Cette idée est la clé de la métaphysique de Bousquet qui précise par la suite que rien ne peut être sans tomber au pouvoir de son contraire. Nous sommes ici en plein dualisme, celui du poète.

René Nelli pense que le catharisme de Bousquet n'a jamais été pour lui que la projection dans le passé du dualisme – fondamental et vécu – qui le déchirait.<sup>2</sup>

Il confirme que Bousquet « prête à la pensée d'oc les tendances de sa propre pensée, la même pente singulière »<sup>3</sup> et ajoute que ces « Fragments d'une cosmogonie » s'inscrivent dans les perspectives dualistes manichéennes.

Bousquet avoue lui-même à Max Ernst qu'il reconnaît dans les mouvements de son expression littéraire, les composantes de sa vision du monde : « quel étonnement pour Nelli, plus historien que moi, de me trouver d'accord avec Manès<sup>4</sup> et les hérétiques dont je ne connais pas les

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, « Conscience et tradition d'oc », *Le Génie d'oc et l'homme méditerranéen*, op. cit., p.389.

<sup>2</sup> Nelli René, *Joë Bousquet sa vie son œuvre*, op.cit., p.84.

<sup>3</sup> Ibid., p.82.

<sup>4</sup> En persan, c'est Mani d'où le mot manichéisme.

écrits ! »<sup>1</sup>. Il précise qu'il ne s'agit « pas d'hypercroyants »<sup>2</sup> mais « [des] premiers révolutionnaires de l'esprit. Les premiers matérialistes : ceux qui ont posé les bases cosmiques de la dialectique »<sup>3</sup>. Il éprouve de la joie à entendre Nelli et Roché, « tous ceux qui ont compris le drame cathare »<sup>4</sup>, que Max Ernst et lui sont « étroitement unis dans ces vues génériques »<sup>5</sup>.

Certes l'influence du Manichéisme existe dans la pensée dualiste de Bousquet que nous expliquerons plus loin. Nous reviendrons également sur l'analyse de René Nelli dans ses pages, parues dans les *Cahiers du Nord*, intitulées « Joë Bousquet et le manichéisme ».

## - Essais

Le seul essai, à proprement dit, de Bousquet est *Les Capitales* qui est un texte réfléchi et très travaillé. Mais il existe de nombreux livres de Bousquet dans lesquels il exprime ses recherches sur la poésie et ses idées sur le langage ainsi que la dualité dans celui-ci. Nous parlerons de *Capitales* en premier et nous nous contenterons de courtes descriptions pour les autres. En effet, les idées qui parcourent ces derniers sont les mêmes et parfois certaines phrases y sont reprises. Cela montre aussi que la pensée de Bousquet est constante et qu'elle n'a pas évolué pendant les dernières années de sa vie.

### **Les Capitales**

Paru après sa mort, c'est un essai structuré dans lequel les têtes de chapitres ressemblent, selon les termes de Christine Michel, à une sorte de

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, Lettre à Max Ernst 6 octobre 1946, *Correspondance*, op. cit., p.180.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid.

« memento bousquetien »<sup>1</sup> : « fiction critique, conte métaphysique, thème<sup>2</sup> lyrique, poème spéculatif »<sup>3</sup>.

Nous sommes en face d'une critique qui n'est pas seulement un exercice de réflexion sur la littérature mais qui repose aussi sur une pensée du langage.

Dès la première version des *Fleurs de Tarbes* en 1936, Bousquet est fasciné par ce que Jean Paulhan vient d'exposer dans le domaine du langage.

Dans ses pages sur « le génie théologique de la grammaire », Annie Montaud explique la difficulté pour Bousquet de « penser la grammaire sans la théologie, et la théologie sans la grammaire »<sup>4</sup>. En explorant les *Capitalia* de Duns Scot et l'*Ars Magna* de Raymond Lulle, Bousquet cherche à trouver la racine commune entre la grammaire et la théologie. Et il en résulte qu'« on peut devenir métaphysicien sans sortir de la grammaire »<sup>5</sup>.

René Nelli trouve exagérés « l'anticartésianisme »<sup>6</sup> provisoire de Paulhan et l'interprétation abusive de certains passages de Duns Scot par Bousquet. Celui-ci voit chez Paulhan et Duns Scot la confirmation de sa théorie selon laquelle la réalité est inconnaissable et que par conséquent, elle ne peut être approchée que par la « docte ignorance »<sup>7</sup>.

*Me connaître jusqu'à ne plus me connaître parce que la*

---

<sup>1</sup> Michel Christine, Préface des *Capitales ou de Jean Duns Scot à Jean Paulhan* de Joë Bousquet, Cahors, Deyrolle, 1996 (1<sup>ère</sup> édition Le Cercle des Livres, 1955), p.5.

<sup>2</sup> Le mot utilisé par Christine Michel était « théorie ».

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Montaut Annie, « Sur le génie théologique de la grammaire dans la conception de la parole chez Bousquet », in : *Joë Bousquet*, Revue des Sciences Humaines, op. cit., p.114.

<sup>5</sup> Bousquet Joë, *Les Capitales ou de Jean Duns Scot à Jean Paulhan*, op. cit, p.23.

<sup>6</sup> Nelli René, *Joë Bousquet sa vie son œuvre*, op. cit., p.143.

<sup>7</sup> Ibid.

*connaissance dépasse l'esprit.*<sup>1</sup>

Cette « docte ignorance » chez Bousquet a ses racines dans le principe de *négation* qui est l'un des fondements de son dualisme.

Il n'hésite pas à mettre Raymond Lulle au-dessus de Descartes. Il essaie d'interpréter les idées de Jean Paulhan à la lumière de ce qu'avait enseigné Duns Scot, et de fonder une philosophie du langage absolu.

### ***François-Paul Alibert***

Le premier texte que Bousquet a publié sous le pseudonyme de Pierre Maugars (mauvais garçon) est sur François-Paul Alibert. C'était un extrait de la *Nouvelle Revue du Midi* en octobre 1925 qui est publié la même année chez A. Chastanier à Nîmes. Au fur et à mesure, Bousquet tente de nous aider à approfondir notre regard sur ce poète mystique à travers quelques poèmes comme « Pianos d'été », l'« Eglogue nue », « La Fontaine mortelle », l'« Ormeau ». L'esprit de ce poète maintient dans « sa demeure d'argile l'humidité divine des mains qui l'ont édifiée »<sup>2</sup>. Et pourtant aucun préjugé philosophique ne dirige « l'exploration intérieure »<sup>3</sup> de François-Paul Alibert. Les descriptions de Bousquet portent la marque de sa veine poétique et sa plume imaginaire se manifeste dès ce premier texte :

*Son âme se remplit, en traversant l'univers, d'une humeur musicale  
qui secrète sur ses lèvres une rosée d'images.*<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Notes d'inconnaissance*, op. cit., p.70.

<sup>2</sup> Maugars Pierre, *François-Paul Alibert*, Nîme, Nouvelle Revue du Midi, 1925, p.4.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

Pour la musicalité des vers, il compare Alibert à Rimbaud qui est « l'instrument discret d'une musique profonde »<sup>1</sup>.

« Le vertige du moi, l'instinct antagoniste de conservation qui redresse sensuellement l'individu »<sup>2</sup> fait que Bousquet trouve dans « Pianos d'été » (*L'arbre qui saigne*) « au plus vif du déchirement le point fixe où le ciel perce dans la chair emportée »<sup>3</sup>. Il appelle ce point l'étoile commune des voies lactées et des chemins. Déjà, nous voyons que Bousquet utilise l'axe vertical dans l'imagination dynamique où le ciel, le haut, perce la chair, l'élément terrestre.

Selon Bousquet, Paul Valéry nous donne, dans ses imitations purement intellectuelles de Mallarmé, l'illusion qu'il a pris quelques branches aux cyprès d'Alibert<sup>4</sup>. Il nomme plus loin la poésie d'Alibert un Baudelaire oriental qui « capte quelques rayons de nirvana »<sup>5</sup>. Bousquet conclut qu'avec François-Paul Alibert, « c'est un sens nouveau qu'allume la vergue humaine la traversée de l'univers : le sens qui donne *l'intelligence du destin* »<sup>6</sup>.

### ***Lumière infranchissable pourriture***

*Lumière, infranchissable pourriture* est consacrée à Pierre Jean Jouve. Ce livre est paru aux éditions Fata Morgana à l'occasion du centième anniversaire de ce poète. Il contient essais ou articles sur Jouve (parus dans les *Cahiers du sud* de 1930 à 1937), des lettres de Bousquet écrites à Jean Ballard au sujet de Jouve.

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Ibid., p.5.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid., p.15.

<sup>6</sup> Ibid., p.16.

Pour Bousquet, la poésie est l'instrument privilégié de la connaissance, ainsi que pour les autres poètes. Mais les uns et les autres ne sont pas d'accord sur la manière de l'utiliser. Certains « considèrent le contenu objectif du poème comme le véhicule de la manifestation qui lui a donné lieu »<sup>1</sup>. Bousquet reconnaît en eux des « poètes apolliniens » qui « se sentent poussés par une sorte d'instinct, et par leur génie quelquefois, à statufier l'inspiration »<sup>2</sup>. Ce livre est un « hommage rendu à la candeur et à la bonne foi »<sup>3</sup> d'un poète apollinien, Pierre Jean Jouve.

Nous allons maintenant parcourir les essais poétiques où nous remarquons de plus en plus l'élaboration d'une théorie du langage et de la connaissance tout en restant dans l'univers poétique de Bousquet.

### ***Le Langage entier***

*Le Langage entier* présente encore les idées de Bousquet sur le langage et sa dualité. Il tente de nous faire admettre que le langage n'est pas indifféremment subjectif ou objectif. Le monde, avec tous ses événements, « se dresse entre la subjectivité et l'objectivité du langage »<sup>4</sup>. On y trouve aussi toute la dialectique du poète :

*Ce que tu n'es pas t'attend dans ce que tu regardes.*<sup>5</sup>

La dualité de l'être :

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Lumière infranchissable pourriture et autres essais sur Jouve*, Cognac, Fata Morgana, 1987, p.71.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Bousquet Joë, *Le Langage entier*, op. cit., p.59.

<sup>5</sup> Ibid., p.22.

*Apprends que tu habites en même temps deux côtés opposés de l'existence, et ils coïncident parce que tu existes.<sup>1</sup>*

Son imaginaire poétique reste toujours fidèle à ses idées, dans cette phrase, en l'occurrence avec sa pensée matérialiste :

*Mon ami Pierre, pareil à un vase de fleurs si on compare la femme à une fleur de verre.<sup>2</sup>*

Voilà une belle façon d'évoquer la matière minérale en utilisant ce qu'évoque les matières, « pierre » et « verre ».

Les phrases qui semblent insignifiantes à premier abord prennent sens en considérant la pensée matérialiste du poète :

*Il faut que les choses se vomissent pour se reconnaître dans ce que tu dis, la Matière est dans tes regards, comme la mer dans les écumes qu'elle crache sur le sillage du steamer.<sup>3</sup>*

*Le Langage entier* est le miroir de la pensée et de l'être du poète.

### ***D'un regard l'autre (1948-1949)***

Un autre livre posthume avec le titre signifiant qui annonce la domination du regard. Qu'on n'oublie pas que « notre regard est son contenu avant d'être nos yeux, et notre apparence n'est que l'envers de notre regard »<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Ibid., p.48.

<sup>2</sup> Ibid., p.93.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *Le Langage entier*, op. cit., p.170.

<sup>4</sup> Bousquet Joë, *D'un regard l'autre*, op. cit., p.77.

*Révolutionnaire*  
*Je cherche un nom*  
*pour le regard d'avant les années.*  
*Je veux purger les sensations.<sup>1</sup>*

« En forme de conclusion » :

*Je veux une phrase qui, bien ou mal, atteigne un interlocuteur trop éloigné pour être vu.<sup>2</sup>*

Une phrase pour être vue et non pas lue, voilà l'ambition *D'un regard l'autre* qui tente d'éveiller le lecteur « sans lui apprendre qu'il est lui »<sup>3</sup>.

### ***Le Cahier noir***

C'est le livre, qui contenait deux cahiers, où Bousquet explore librement ses fantasmes érotiques. Son impuissance le conduit à inventer une érotique dans laquelle le regard a le rôle principal. S'emparer par le regard de la jeune fille, se l'approprier, jusqu'à s'identifier à elle, il y a là une possession érotique.

Il y a dans cette transgression amoureuse imaginaire une part de voyeurisme (c'est la jeune fille qui se déshabille lentement), une part de sadisme (c'est la fessée qui inaugure chaque scène érotique), et une part de détournement sexuel (la sodomisation de la jeune fille).

Le troisième chapitre, qui était dans le premier cahier (1913-1939), contient le « Poème surréaliste sous la forme du cri d'espoir du paysan

---

<sup>1</sup>Ibid., p.7.

<sup>2</sup>Ibid., p.107.

<sup>3</sup>Ibid.

amoureux de la fille du roi » que nous étudierons dans son **rapport au surréalisme**.

### *Le Sème chemins*

La particularité de ce livre est le texte qui est un mélange de prose et de poésie. Ses idées sur celle-ci et sur le surréalisme, accompagnées des poèmes avec ou sans titre constituent un ensemble paru aux éditions Rougerie en 1968.

### *L'œuvre de la nuit*

Il s'agit de trois textes : les deux premiers avaient été conçus à la fin des années trente, et proposés en 1939 à la revue *Giration*, qui n'a connu qu'un seul numéro, et qui ne les publie pas. Le troisième est une lettre adressée à Hans Bellmer, le dessinateur surréaliste qui illustre clandestinement à Paris en 1944, une édition de l'« Histoire de l'oeil » de Lord Auch (Georges Bataille).

Dans *L'œuvre de la nuit*, Bousquet surmonte la nuit avec des images, des phrases de son journal rédigées autrement ailleurs et des rêveries nocturnes.

L'importance de ce livre est dans le « communiqué aux lecteurs » qui nous présente le *credo dualiste*. Nous expliquerons ce texte ultérieurement.

Cette *œuvre de la nuit* nous propose tous les thèmes de l'œuvre du poète : la dualité, le double, la négation, l'espace, le temps, le langage, l'amour et l'être. Nous y trouvons aussi une allusion à Mani et aux manichéens.

Dans la lettre à Hans Bellmer, Bousquet expose sa théorie de la vision et de l'œil. Bousquet avait l'intention d'élaborer un projet commun

avec Bellmer. Nous y reviendrons dans les relations personnelles, littéraires et artistiques du poète à travers sa *Correspondance* avec ses amis.

## **Chapitre III**

## **Pour une lecture poétique de Joë Bousquet**

Nous avons déjà expliqué de quelles manières les éléments autobiographiques et la blessure étaient le moteur de la création littéraire de Bousquet. Nous avons examiné également son œuvre et l'expression de la dualité dans celle-ci.

Pour savoir quelle place le poète occupait parmi ses contemporains, il faut d'abord le connaître. Dans ce chapitre, nous parlerons de sa vie, de ses relations personnelles et de ses amitiés, de sa place dans la littérature du XX<sup>ème</sup> siècle et de son rapport au surréalisme. Bousquet ne croyait pas à cette idée courante qu'on peut connaître un écrivain d'après son œuvre.

Alors nous ne nous contenterons pas de l'étude de son œuvre et nous allons regarder de plus près l'homme qu'il était.

### **I- L'homme Bousquet**

Joë Bousquet naît à Narbonne le 19 mars 1897. Enfant du pays par son ascendance paternelle et maternelle, il est enraciné dans le Languedoc méditerranéen. Son enfance a été marquée par ce pays où rechercher l'ombre pour se protéger du soleil est nécessaire. Son père est médecin militaire, il appartient à l'élite scientifique de l'armée et c'est en 1900 qu'il rompt avec l'armée et s'installe à Carcassonne pour exercer la médecine générale.

A peine venu au monde, on le croit mort. Il fallut plusieurs heures pour le ranimer :

*En s'éveillant, ma mère entend mon père s'écrier : « Quel*

*dommage : c'était un garçon ! »<sup>1</sup>*

Ce jour-là, sa destinée fut écrite malgré lui : une existence entre la vie et la mort. Pendant cinquante ans, il vit dans « l'ombre que la vie projette sur la mort, ou la mort sur la vie »<sup>2</sup>.

Enfant, quand la typhoïde le tenait depuis plusieurs semaines entre la vie et la mort, il dit à son oncle, son médecin traitant, de le laisser mourir : « Laisse-moi mourir : Je ne veux pas que tu me guérisses. Ne le dis pas à papa : il ne faut pas que je vive ! ». Cette enfance malade le fait vivre dans un purgatoire entre l'être et le néant. L'autre événement qui est chargé d'un sens particulier pour lui se passe à Marseillens dans les taillis où il aperçoit brusquement en relevant la tête un moine qui l'observait. Il ne s'étonne pas de ne plus le voir quelques instants après, il n'en parle qu'à son grand-père.

Cette apparition lui revient à l'esprit plus tard quand il a été blessé à la guerre. Il croit avoir imaginé et projeté son double et il pense que sa vie actuelle est la conséquence ou la continuation d'une autre vie dans laquelle il aurait été un religieux damné.

Il était un enfant cruel. « [Il] mordait les filles, leur chair serrée dans l'étau de [ses] dents de toute [ses] forces, il secouait la tête à l'imitation des dogues qui étranglent un rat »<sup>3</sup>.

A propos de la révélation du moine, René Nelli raconte dans son livre qu'une amie de Krya (l'éditrice de Joë), férue d'hermétisme explique à celui-ci :

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Le Meneur de lune*, op. cit., p.18.

<sup>2</sup> Nelli René, *Joë Bousquet sa vie son œuvre*, op. cit., p.15.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *Le Meneur de lune*, op.cit., p.87.

« Vous êtes prisonnier perpétuel. Vous le serez encore dans une autre vie parce que vous ne regrettez aucun de vos actes et que vous vous complaisez dans la rébellion. Vous aimez votre destin jusque dans la punition qu'il vous inflige : vous ne voulez pas qu'il soit l'annulation de ce que vous êtes ! »<sup>1</sup>.

Nelli constate qu'on ne pouvait pas mieux juger Bousquet. Il croyait à tout et ne croyait à rien. Cette histoire du moine maudit lui semblait ridiculement romantique mais l'interprétation donnée par l'amie de Krya le satisfaisait. Pour lui, cela pourrait être un signe déterminant. Il avait un don magique de voir parfois dans l'avenir mais il en parlait peu craignant d'être mal compris et confondu avec les occultistes qu'il méprisait. A ce propos, son ami René Nelli fait état d'une seconde vision qui, pour Bousquet, se passait de toute explication. Il écrit à l'une de ses amies en avril 1950 : « Tu mourras de la même maladie que moi, d'urémie, et très tard... C'est une fin douce, propre »<sup>2</sup>. Outre la façon de recevoir sa mort, Bousquet en connaissait le moment précis et s'y était préparé.

Joë commence ses études chez les religieuses de Saint-Joseph de Cluny. Au lycée de Carcassonne, il est un cancre brillant. En rhétorique, il est condisciple de Jean Mistler avec qui il se lie d'une amitié qui se renforcera en 1935 à l'arrivée de Mistler dans l'Aude comme député de Castelnaudary. Ils passent ensemble le premier bachot en 1912. Joë n'a que quinze ans.

Le docteur Bousquet, jugeant que la philosophie est une chose sérieuse, a l'idée de lui faire redoubler la première avant de l'envoyer à Southampton. Joë Bousquet écrit des pages émouvantes sur la ville où il a

---

<sup>1</sup> Nelli René, *Joë Bousquet sa vie son œuvre*, op. cit., p. 24.

<sup>2</sup> Ibid., p.25.

eu seize ans. On l'appelait Kid, mais il était pressé d'entrer dans l'âge adulte. Il fume la pipe, il participe aux bagarres et il court les filles.

Rentré à Carcassonne, Joë se met à la philosophie. Il avoue plus tard qu'il est « une moitié de philosophe et une moitié de poète ». Au moment de penser à choisir une carrière, Bousquet s'intéresse au droit comme la plupart de ses amis. Mais son père voit l'avenir du jeune homme dans le grand commerce et la banque. Ils choisissent finalement l'Ecole des hautes études commerciales, où se réconcilient droit et finance. En 1914, leur domaine de Marseillens, le paradis de l'enfance de Joë, doit être vendu. Et c'est la guerre. Le docteur Bousquet est mobilisé à Creil. En 1915, il s'installe avec sa famille à Paris. Joë ne parle jamais de Paris. C'est peut-être qu'il n'a pas gardé de bons souvenirs de cette époque où il était sévèrement surveillé par ses parents et sa sœur.

L'année de 1916 est décisive : il devance l'appel et choisit l'infanterie. Dans son régiment, il fait connaissance avec un père jésuite, Louis Houdard que Bousquet considère comme son maître spirituel et l'appelle « mon brave capitaine ». Cet homme occupera une grande place dans le cœur et l'âme de Joë.

Dans une lettre, Joë explique à son amie Simone Weil, qui prévoyait en 1942 la formation d'infirmière de première ligne, que le contact avec les lois de la guerre lui paraissait plus terrible que la bataille elle-même.

Il monte au front le 23 août 1916. En vingt mois de guerre, il obtient deux palmes, trois étoiles, la médaille militaire et la croix de la légion d'Honneur.

Il est blessé pour la seconde fois<sup>1</sup> parce qu'il a reçu une lettre désespérante d'une fille de Béziers, Marthe, son dernier amour, où elle lui

---

<sup>1</sup> La première blessure de guerre n'était pas grave.

annonce qu'elle va se suicider et qu'il doit la considérer comme morte lorsqu'il lira sa lettre.

Les Allemands avancent de trois côtés, supérieurs en nombre aux Français ; quelques hommes se lèvent pour s'enfuir. Bousquet les ramène de force dans le fossé où ils ont organisé pauvrement une position provisoire. Une balle l'atteint en pleine poitrine traversant obliquement ses deux poumons et la partie avant de la colonne vertébrale. Un caporal crie : « Quel malheur ! Le lieutenant est tué ! ». Bousquet lui dit qu'il va mourir et qu'il faut que tout le monde se replie tout de suite pour échapper au feu de l'ennemi. Il est ramené malgré lui par ses hommes. Son capitaine, Louis Houdard se précipite vers ceux qui le portent, il se penche vers lui et sachant qu'il ne prie jamais lui dit à l'oreille : « Bousquet, vous priez pour moi ! ». Houdard est tué douze heures plus tard.

Bousquet respectera la volonté de son capitaine. Discrètement il fait dire une messe chaque année à l'occasion de son anniversaire pour le père Houdard. Après la mort de Bousquet, cette mission sera confiée à un prêtre choisi par sa sœur.

Soigné à l'hôpital américain de Ris-Orangis, ensuite à Toulouse et à Carcassonne où son oncle est chirurgien, il reste quelques mois entre la vie et la mort. Désespéré malgré plusieurs opérations chirurgicales, il ne croit plus à un miracle pour sortir de ce corps mutilé. Il sera désormais paralysé des membres inférieurs. Un seul rein fonctionne. Jusqu'à la fin de ses jours, il devra s'astreindre deux fois par jour à l'opération douloureuse du sondage. Prisonnier à jamais, il comprend que le premier pas vers une nouvelle vie, c'est accepter sa blessure, la « naturaliser ».

Ainsi commence une période de sa vie qu'il nommera « Restauration », avant celle de « Révolution ». C'est une période obscure

et douloureuse, mais riche en connaissances et expériences. Une nouvelle vie pour un homme qui a le corps en ruine, mais qui a gardé le désir intact.

Il s'installe au 19 de la rue de Verdun et plus tard au 53 (qui était jadis le 41, la maison de son grand-père) la célèbre Chambre noire où il restera jusqu'à sa mort.

La solitude de Bousquet devient moins pénible et plus supportable grâce à des jeunes gens, aussitôt amis, comme René Nelli, Ferdinand Alquié et les autres, qui vont jouer un rôle important dans la naissance du poète-écrivain. Bousquet dit d'eux : « Je tiens de leur amitié la force intérieure qui me rendra le plus souvent étranger à mon désespoir »<sup>1</sup>.

Au printemps 1940, l'exode pousse jusqu'à Carcassonne les Gallimard, Benda, Paulhan, la NRF, - en somme les Belges - : Ubac, Scutenaire, Magritte mais aussi Louis Aragon et Elsa Triolet, et d'autres encore, ce qui fournit à Bousquet l'occasion d'élargir le cercle de ses amis. Selon René Nelli, Bousquet était prédisposé à vivre en désincarné. L'être, pour Bousquet, c'était la pensée, une pensée intérieure à l'amour. Il s'était d'abord dit qu'il lui serait plus facile de mourir que de vivre. Au fur et à mesure qu'il installe l'être dans la pensée, il éprouve plus de difficulté à souhaiter la mort. Il entre donc dans une existence où l'être est présent entre la vie et la mort.

« Ma bouche ne parle pas le même langage que mes yeux, mon corps me fit le roi d'un monde où je ne devais jamais être reçu et dont la

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, Cité in : *Joë Bousquet, Trois études par Suzanne André, Hubert Juin, Gaston Massat*, op. cit., p. 87.

splendeur faisait plus opaques les ombres au milieu desquelles j'étais l'homme de mes pensées »<sup>1</sup>.

Ainsi décrit René Nelli, la période de « Restauration ». Bousquet essaie de ne pas se laisser disparaître. « Son attachement indestructible à l'être, à l'avenir désincarné, tout cela devait l'amener à s'exprimer pour se libérer, à faire du langage sa seconde nature »<sup>2</sup>, à écrire.

Tout d'abord, il se met à lire des poèmes et des romans. Ses poètes préférés sont Moréas, Samain, Verhaeren.

En 1920, alors qu'il se sent étranger à la nouvelle littérature qui se répand en France, il se tourne vers les historiens et les archéologues régionaux. C'est sous leur influence et après la lecture des livres comme le *Dictionnaire du mobilier de Viollet-le-Duc* et les romans de cape et d'épée de Maindron<sup>3</sup>, qu'il commence à rédiger une histoire dont il ne reste que la plaquette publiée en 1929 sous le titre : *La Fiancée du vent* (aux éditions Chantiers). Les descriptions et les décors historiques et archéologiques en ont disparu. La fiction est devenue simple, surréaliste et obscurcie. Voici ce qu'en disait Paul Eluard à Bousquet :

*Que n'est-ce un conte sans cieux, ni lieux, lui dit-il. Votre façon de conter est vraiment adorable. J'ai retenu plusieurs expressions très pures et très neuves.*(Lettre du 22 août 1928)<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Traduit du silence*, op. cit., p.127.

<sup>2</sup> Nelli René, *Joë Bousquet sa vie son œuvre*, op. cit., p.43.

<sup>3</sup> Maindron Maurice (Paris 1857-1911), l'entomologiste, a écrit des romans historiques et des recueils de nouvelles. Son premier roman paru en 1895, *Le Tournoi de Vauplassans*, a été couronné la même année par l'Académie française.

<sup>4</sup> Cité in : *Joë Bousquet sa vie son œuvre*, Nelli René, op.cit., p.45.

Son premier ouvrage imprimé paraît en 1925 sous le pseudonyme de Pierre Maugars (qui signifie le mauvais garçon).

Outre le travail sur son style et sa prose, il entame une méditation sur le sens du destin :

*C'est un sens nouveau, qu'allume dans la verge humaine la traversée de l'univers : le sens que donne l'intelligence du destin...<sup>1</sup>*

Bousquet avait demandé au chanoine Gabriel Sarraute de faire acte de contrition avant sa mort et ce serait Bousquet lui-même qui l'aurait prévenu le moment venu, comme s'il savait quand la mort arriverait à sa porte :

*Je tiens beaucoup à recevoir la mort, les yeux ouverts, avec urbanité, en sachant ce que je fais. Il me paraît trop triste d'avoir effleuré une balle sur le plateau de Brunelle pour entrer vingt-cinq ans après dans la mort, un bandeau sur les yeux.<sup>2</sup>*

Le 26 septembre 1950, Gabriel Sarraute entre chez Bousquet. Il dit l'acte du nouveau catéchisme, fort ému d'entendre Joë le dire par cœur. Il lui donne la Sainte Absolution. Cela mérite de reprendre la phrase que Bousquet a prononcée à propos de Pierre Jean Jouve :

---

<sup>1</sup> Ibid., p.46.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, Cité in : *La Contrition de Joë Bousquet*, Sarraute Gabriel, op. cit., p.61.

*Il n'y a pas à être surpris de trouver l'essence du christianisme chez ceux qui ne sont promis que de loin à la conversion quand, par un juste retour, elle brille par son absence dans l'esprit d'un homme comme Pierre Jean Jouve qui a le culte de « Christ ».*<sup>1</sup>

Ce ne serait donc pas surprenant de dire que cet homme pourrait être Bousquet qui aurait fait le juste retour au bon moment.

Le 28 septembre, le malade a la gorge en feu et ne peut plus rien avaler. Il refuse le calmant que lui propose son médecin car il veut voir la mort en face. Il la reçoit avec un visage souriant et délivré, comme il le souhaitait.

Mais il continuera à vivre, à sa façon, c'est-à-dire à travers ses nombreux ouvrages posthumes, ses correspondances et ses journaux qui illuminent les clairs-obscurs dominant leur auteur, ce *mystique* moderne, tout en laissant le lecteur dans l'ombre de ses idées philosophiques et son regard sophistiqué sur la vie. C'est tout Bousquet, moitié poète, moitié philosophe.

Après cet aperçu sur la vie et la blessure de Bousquet, on comprend mieux sa raison de trouver un être de substitution pour la seconde vie qui lui a été offerte :

*Par un travail inlassable, je me suis substitué un être de culture.*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Lumière, infranchissable pourriture et autres essais sur Jouve*, op. cit., p.72.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Mystique*, op. cit., p. 112.

C'est en acceptant cette même blessure qui l'a poussé jusqu'à la mort que Bousquet réussit à se reconstituer :

*Ma blessure m'avait arraché à la vie sans me donner à la mort.  
J'appelais la vie, comptant qu'elle m'arracherait à ma blessure,  
mais ma vie, c'était ma blessure.<sup>1</sup>*

Cette blessure devient alors constructive et source de bonheur :

*Heureux sous ma blessure, et parce qu'une pierre, la plus lourde du monde, a pris la place de ma personne, je suis capable d'enseigner, comment ce bonheur s'alimente...<sup>2</sup>*

Nous pouvons reconnaître, à travers son acceptation de la blessure et le fait de la « naturaliser »<sup>3</sup>, le principe même de la pensée dualiste de Bousquet : tout peut se manifester et se traduire par son opposé, son négatif, son absence et son envers.

Ce principe est tellement primordial chez Bousquet qu'on peut faire une liste des thèmes qui traversent ses œuvres romanesques et poétiques et les énumérer les uns après les autres.

La négation s'enracine dans la pensée du poète-philosophe. Elle l'aide à forger et à élever un être de culture dans l'ombre de la mort étendu sur son être blessé du corps mais vivant du cœur, bref à être deux personnes :

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *La beauté dans les choses, Cahiers de l'Adour 4*, Paris, Editions Unes, 1983, p.4 ; Ces fragments sont tirés d'un cahier inédit. Ils n'avaient pas de titre. Pas de date, mais l'année 1943 est à peu près certaine.

<sup>3</sup> Nelli René, *Joë Bousquet sa vie son œuvre*, op. cit., p.40.

*Qui suis-je tel qu'on me voit, flottant entre mes deux personnes, celle de mon cœur et celle de ma mort ?<sup>1</sup>*

Qu'en est-il de cette culture et quels sont ses éléments de base ? Comme nous l'avons constaté, l'homme alité a trouvé une autre raison de vivre. Il faut savoir que Bousquet, malgré sa paralysie, menait un train de vie strict avec des journées bien comblées. Son emploi du temps journalier se partageait ainsi : il se faisait un programme d'heures de lecture et de matière à lire. Les journées s'embellissaient avec les lectures, - qui étaient plus un entraînement intellectuel et spirituel qu'un plaisir ou un loisir - , et les visites des amis ; en revanche, il passait ses nuits blanches à écrire. Il se reposait alors le matin avec quelques heures de sommeil. Ajoutons que lors de ses dernières années, son rythme de vie était perturbé par la souffrance due à sa maladie. Cependant il tire avantage de son infirmité et la considère comme une chance de salut :

*Une seule chance de salut pour l'écrivain : ETRE L'INFIRME DE LA VIE COURANTE. IRRESPONSABLE SOCIALEMENT, MAIS RESPONSABLE DEVANT LE SIECLE DONT IL EST LE PRESSENTIMENT.<sup>2</sup>*

Comment assume-t-il cette responsabilité quasi prophétique ? Quel héritage intellectuel laisse-t-il pour les siècles à venir ?

*Si l'on t'a fait ces durs yeux qui voient dans le noir et ces mains assez sensibles pour caresser dans l'air les chevelures d'esprits rôdeurs, si l'on t'a donné ta voix et ton cœur et tes larmes, c'est qu'il*

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *La Tisane du sarment, Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p.338.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *L'œuvre de la nuit*, op. cit., p. 24 ; Les phrases sont parues en majuscule.

*y avait des êtres au monde qui attendaient de toi que tu leur donnes le goût de vivre.<sup>1</sup>*

Cela va de soi que le poète reconnaît le poids de son langage riche en images venant d'un monde merveilleux, d'un rêve silencieux, d'un songe, car il continue ainsi :

*Ne riez pas de mes paroles : elles sont les songes de mon silence.<sup>2</sup>*

Ce qui est incontournable, c'est qu'avec Bousquet tout vit et subsiste à travers le langage et le verbe. Il connaît le pouvoir du langage. « Le langage est la faculté par laquelle un de nos actes peut durer plus que nous »<sup>3</sup>. Et c'est par celui-là qu'il tente de faire durer sa vie et son existence.

## **II- La Situation de l'œuvre dans l'univers poétique du XX<sup>ème</sup> siècle**

Nous avons parlé de l'imaginaire surréel. Qu'est-ce que nous entendons par « surréel » ? Nous avons constaté que l'attachement de Bousquet au surréalisme n'est pas explicite ni sans condition. Mais il a sa propre conception du surréel et par là, du surréalisme dans l'imaginaire et dans le langage.

Le manuscrit du *Cahier noir* de Bousquet comporte deux cahiers. Le premier qui couvre la période de 1913-1939 s'ouvre par un poème

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Traduit du silence*, op.cit., p.271.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid, p.16.

intitulé : *Poème surréaliste sous la forme du cri d'espoir d'un paysan amoureux de la fille du roi*.

Rappelons que l'année 1913 est celle qui voit la publication de *La prose du transsibérien* de Blaise Cendrars, - long poème qui associe l'amour de la vitesse née du progrès technique à l'innovation visuelle du collage - , la création du *Sacre du printemps* de Stravinski et les premiers « tableaux métaphysiques » de Giorgio De Chirico. Picasso et Braque conçoivent le cubisme analytique et Wassily Kandinsky peint ses premières grandes abstractions. Proust publie *Du côté de chez Swann*, alors que Kafka produit *Le procès* et Gide *Les caves du Vatican*.<sup>1</sup>

Guillaume Apollinaire, l'un des grands innovateurs poétiques de l'époque déclare dès le premier vers de son recueil *Alcools*, publié la même année : « A la fin tu es las de ce monde ancien »<sup>2</sup>. Ce sentiment de la modernité incite les écrivains et les artistes à rechercher de nouvelles formes esthétiques dans le domaine littéraire et artistique. En 1914, le jeune André Breton, âgé de 17 ans, admirateur de Mallarmé et de son disciple Paul Valéry venait de commencer ses activités littéraires quand *La Phalange*, revue du poète néo-symboliste, Jean Royère, accepte de publier de lui trois poèmes récents (« Rieuse », « Le Saxe fin » et « Hommage ») dans son numéro du 20 mars.<sup>3</sup>

C'est son ami Claude Louis Estève, enseignant en philosophie, dont les études et les essais sont réunis dans un ouvrage posthume –*Etudes philosophiques sur l'expression littéraire* (Paris, 1938) - qui aide Bousquet à méditer sur les problèmes posés par l'expression littéraire, « sur la double nature du langage et à chercher le point d'équilibre où la

---

<sup>1</sup> Voir : *André Breton*, Polizzotti Mark, Paris, Gallimard, 1999 (Titre original : *Revolution of the mind The life of André Breton*, Mark Polizzotti, 1995), p.25.

<sup>2</sup> Apollinaire Guillaume, « Zone », *Alcools*, Paris, Gallimard, 1944, p.7.

<sup>3</sup> Polizzotti Mark, *André Breton*, op.cit., p.31.

parole qui est en acte sans avoir été en puissance, se confond avec celle qui est d'abord en puissance et n'opère que de notre fait »<sup>1</sup>. Et c'est lui qui fera connaître à Bousquet Novalis et son idéalisme magique, ce qui aura une grande influence sur sa pensée.

Les poètes que Bousquet lit alors sont les mêmes que ceux qu'il a découverts en 1938, ou beaucoup plus tôt : les ancêtres du Surréalisme, les surréalistes et les apparentés : Lautréamont, Jarry, Reverdy, Eluard, Breton surtout.

Les peintres dont il a quelques toiles sous les yeux sont Magritte et Max Ernst auxquels on peut ajouter Balthus, Dali, Fautrier et Dubuffet.

Enfin l'influence du petit milieu littéraire carcassonnais, où Bousquet a vécu, est aussi remarquable. Il voit tous les soirs François-Paul Alibert qui représente à ses yeux la tentation méditerranéenne et classique, et dont le poème « Testament » l'a vraiment impressionné. Il apprécie la sensibilité et « l'enracinement poétique »<sup>2</sup> de Jean Lebrau qui décrit dans les années 1947-1950 de brefs paysages d'une infinie pureté. C'est sous l'influence de Lebrau que Bousquet ose retrouver l'enfant et l'adolescent qu'il était à Lapalme et à Marseillens. Dans le même temps, il a les visites de ses amis et condisciples, Jean Mistler et le sculpteur Iché.

Si on trouve le nom de Joë Bousquet, à côté de celui de Louis Aragon et André Breton, en bas du *Second Manifeste du Surréalisme*, c'est parce que Bousquet croit à cette époque-là à la révolution que le surréalisme produirait en poésie et en littérature. Nous étudierons son point de vue sur le surréalisme et ses raisons de le juger nécessaire. Mais pour l'instant, nous nous contenterons de citer quelques lignes de la déclaration du 27 janvier 1925 où l'on trouve également la signature de

---

<sup>1</sup> Nelli René, *Joë Bousquet sa vie son œuvre*, op. cit., p.48.

<sup>2</sup> Nelli René, Préface de *Notes d'inconnaissance* de Joë Bousquet, op. cit., p.12.

Bousquet afin de comprendre la raison de son penchant pour ce mouvement :

*Nous n'avons rien à voir avec la littérature. Le surréalisme est un moyen de libération totale de l'esprit et de tout ce qui lui ressemble. Nous sommes bien décidés à faire une Révolution. Nous sommes des spécialistes de la Révolte. Le surréalisme n'est pas une forme poétique. Il est un cri de l'esprit qui retourne vers lui-même et est bien décidé à broyer désespérément ses entraves, et au besoin par des marteaux matériels.<sup>1</sup>*

A la même époque, il met en valeur sa passion pour la littérature et l'écriture en écrivant des romans et des contes, la plupart repris dans les *Œuvres romanesques complètes* (Albin Michel) : *Il ne fait pas assez noir* (1932), *Le Rendez-vous d'un soir d'hiver* (1933), *Une passante bleue et blonde* (1934), ... .

*La Tisane de sarments* (1936) se place au sommet de ses romans. A l'époque où ce roman est paru la critique est surprise par son originalité stylistique. Les innovations de Bousquet font penser à celles des Nouveaux romanciers qui faisaient table rase des principes hérités du roman traditionnel, mais il est certain qu'il a voulu rompre avec les formes traditionnelles de la fiction et prolonger ses recherches sur le surréalisme. Cependant à la différence des surréalistes, il s'impose

---

<sup>1</sup> « Déclaration du 27 janvier 1925 », *Tracts surréalistes et déclarations collectives tome I 1922-1939*, Présenté et commenté par Pierre José, Paris, Editeur Eric Losfeld, Le terrain vague, 1980, pp. 34-35.

« comme en contrepartie de l'action imaginante du langage, d'appeler toujours le réel, « la réalisation », en référence aux rapports poétiques suggérés par lui »<sup>1</sup>.

La « tisane de sarments » qui est en Languedoc l'expression consacrée pour désigner le vin, évoque pour Bousquet la cocaïne. La drogue était pour lui un remède contre l'insomnie ou la douleur. En plus, les privations et les restrictions de chauffage pendant la guerre accroissent ses souffrances. Pendant cette époque, lors des crises graves des hivers 1941, 1942 et 1943, il augmente les doses et combine opium et morphine. Il faut rappeler que l'opium qu'il fume ne provoque pas de phases d'exaltation mentale ou spirituelle extrême. Par contre la cocaïne dont il fait grand usage avant 1937 produit cet effet. D'ailleurs, il le décrit dans son propre vocabulaire :

*Ce lointain été qui fut le premier où j'abusai de la cocaïne se distinguait par l'éclatante lumière de mes images amoureuses.*<sup>2</sup>

En 1941, paraît *Traduit du silence* chez Gallimard (publié déjà en 1939 dans les *Cahiers du journal des poètes* à Bruxelles). C'est un choix de textes de son journal, fait par Paulhan. C'est également l'époque de Paul Eluard à qui il dédie le *Mal d'enfance*. Durant ces années, le cercle de ses amis s'agrandit : Valéry, Cassou, Gide, Benda, Yanette Deletang-Tardif. Le couple exemplaire à qui est dédié *Le Médisant par bonté*, Elsa Triolet et Louis Aragon, est toujours présent. Mais la générosité de

---

<sup>1</sup> Nelli René, *Joë Bousquet sa vie son œuvre*, op.cit., p.176.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Traduit du silence*, op. cit., p.183.

Bousquet ne connaît pas de frontières. Pendant l'Occupation, sa maison devient l'asile des juifs persécutés comme Benda.

Il y a une autre rencontre importante : en 1942, celle de Simone Weil dont il reste une correspondance. Ils partagent les mêmes soucis : l'adoption du malheur, la distinction du bien et du mal ou la réalité de la guerre.

L'influence la plus incontestable sur Bousquet est sans doute celle de Jean Paulhan. Ils se sont connus à Villalier, dans l'entourage des Gallimard. Tous les deux s'intéressent aux problèmes du langage et du style, mais leurs méthodes sont différentes. C'est Paulhan qui encourage Bousquet à écrire des poèmes rimés. Le fruit de cet effort est la *Connaissance du soir* son seul recueil de poèmes proprement dits car ses compositions romanesques ne manquent pas de poésie. Ainsi se suivent d'autres pages, d'autres livres : *le Meneur de lune* (J.-B. Janin, 1946 ; réédité aux éditions Albin Michel en 1989) et *L'œuvre de la nuit* (Montbrun, 1946).

Paulhan lui fait connaître également Guillevic, Malcolm de Chazal, Blanchot, et parmi les peintres, Fautrier et Dubuffet.

D'après René Nelli, l'idée qui revient si souvent dans les cahiers de Bousquet selon laquelle le rôle de l'écrivain est de créer de « l'inoubliable »<sup>1</sup>, semble reprise par Reverdy, qui ne l'a jamais formulée avec autant de netteté. On ne comprend des autres que ce qu'on a soi-même pensé et la poésie s'inspire des uns pour en inspirer d'autres. Ces propositions inoubliables qu'on trouve dans ces cahiers sont bien de Bousquet, même s'il y en a certaines que l'on trouve ailleurs.

---

<sup>1</sup> Nelli René, Préface de *Notes d'inconnaissance* de Joë Bousquet, op. cit., p.10.

Lorsqu'il voit son nom sur le programme d'une audition à la Comédie Française en 1939, il est très ému. Il pense alors que son « influence sur le mouvement poétique contemporain justifiait la présence de son nom »<sup>1</sup> sur le programme. Pour lui, ce fut sûrement un signe de reconnaissance du milieu littéraire qu'il ne pouvait pas fréquenter de sa présence physique.

### - Bousquet le Critique

Dans les années 1928-1930, un peu en marge du surréalisme parisien, un autre mouvement qu'on appelle parfois le surréalisme méditerranéen se développe. Joë Bousquet et René Nelli participent activement à son élaboration qui a lieu autour des *Cahiers du Sud* à Marseille et autour de la revue *Chantiers* à Carcassonne.

Bousquet écrit souvent pour les *Cahiers du Sud*, mais sa collaboration avec *Chantiers* est plus régulière. On trouve dans tous les numéros une chronique ou un texte de Bousquet. Il s'exprime plus librement dans *Chantiers*.

La collaboration de Bousquet avec *Chantiers* commence dès le premier numéro en janvier 1928 à Carcassonne. René Nelli en est le directeur et Bousquet accepte le poste de secrétaire de la rédaction. Le dépôt général se fait aux éditions Gallimard et l'impression à Carcassonne. La plupart des collaborateurs sont les gens du pays d'oc : Bousquet, René Nelli, Claude Louis Estève, Henry Féraud, Lucius Siméon, Henry Lauresne, Jean Mistler, Maurice Nogué, Louis Cazals, Elsie Hooley, Remy Gance. Dans les numéros qui se suivent, on voit les

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Mystique*, op. cit., p.39.

noms de François-Paul Alibert ou Antoine Cazanave (pour les illustrations). C'est dans ce premier numéro que le *Retour* de Bousquet est publié et la suite du texte dans les numéros ultérieurs (2 et 3).

Les chroniques de Bousquet ne sont pas toujours positives. Il considère *Aux Fontaines du désir* d'Henry de Montherlant un « livre stupide »<sup>1</sup> et « notre homme assez plat »<sup>2</sup>.

Mais les meilleures critiques sont destinées aux amis surréalistes. A propos du *Paysan de Paris*, il affirme :

*Que Louis Aragon, dévalant les géométries les plus meurtrières soit la proie de passions qui s'expriment aussi purement que celles de Fénelon, voilà un phénomène naturel dont un bon critique aurait pu trouver exaltant de nous donner la raison.*<sup>3</sup>

Il apprécie toute la nouveauté qu'Aragon présente : « c'est en s'arrachant à l'aimantation des modèles littéraires proposés à notre enfance qu'il s'est revêtu de leur rayonnement magnétique ; et la lumière répandue sur son livre n'est que l'épanouissement de l'esprit dans une structure vivante, le rire du vrai »<sup>4</sup>. Il pense qu'Aragon avec son « aventure » littéraire trahit les écrivains du grand siècle (le XVII<sup>ème</sup>).

Encore qu'André Breton et Louis Aragon « n'ont tiré les classiques de leur sommeil que pour nous donner quelques bonnes occasions de les prendre en grippe. Ils les ressuscitent pour mieux les chasser »<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, « Chronique sur *Aux fontaines du désir* d'Henry Montherlant » *Chantiers*, Carcassonne, Chantiers, n°1 janvier 1928, p.24.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, « Chronique sur *Le paysan de Paris* de Louis Aragon », *Chantiers*, Carcassonne, Chantiers, n°3 mars 1928, p.38.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Bousquet Joë, « Chronique sur *Le paysan de Paris* de Louis Aragon », *Chantiers*, Carcassonne, Chantiers, n°2 février 1928, p.36.

Bousquet conclut déjà avant la dispersion des surréalistes littéraires que ce n'est pas dans l'œuvre des surréalistes eux-mêmes qu'on peut mesurer l'étendue de leur action :

*Car le véritable révolutionnaire a déjà fort à faire pour rester debout au beau milieu des éléments qu'il a déchaînés ; et c'est en se maintenant qu'il développe son action.<sup>1</sup>*

Il trouve dans l'œuvre de Benjamin Péret, « l'Esprit uniquement épris de sa vie propre, et de tout ce qui l'aide à découvrir en lui de nouvelles possibilités »<sup>2</sup>. Chez lui, c'est « à travers une incessante création verbale » que « le sentiment de l'universelle illusion se fait jour, et, de son perpétuel éblouissement, explore les profondeurs de la mort »<sup>3</sup>.

Ce qui est remarquable dans le style de Bousquet c'est que toutes ses œuvres ont une unité. Une phrase de chronique sur *Le Paysan de Paris* peut bien s'introduire dans n'importe quel autre livre de Bousquet :

*Mais il n'est pas un objet que nos regards puissent dévisager sans le dévêtir à moitié de lui-même.<sup>4</sup>*

« Il » nous renvoie ici au « plus incompréhensible de nos rêves ». Ses phrases même hors de leur contexte portent la marque du poète et se reconnaissent facilement comme un texte de Bousquet.

---

<sup>1</sup> Ibid., p.37.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, « Chronique sur Benjamin Péret », *Chantiers*, Carcassonne, Chantiers, n°6 avril 1929, p.35.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Bousquet Joë, « Chronique sur *Le paysan de Paris* de Louis Aragon », *Chantiers*, Carcassonne, Chantiers, n°3 mars 1928, p.38.

Le cinquième numéro de *Chantiers* est un numéro spécial qui ne contient que *La Fiancée du vent*. Celui que nous avons consulté à la Bibliothèque Nationale de France était dédié par Bousquet à Carlo Suarès et daté du 3 mars 1929. Telle est la table des chapitres : Préface, Ce qui n'ont soin d'aimer, Mitis Atax, Si j'ai mon joli temps perdu et Le manuscrit du rôti-seur (le tout en 24 pages).

Le franc-parler de Bousquet peut être dérangeant pour certains. Dans le sixième numéro de *Chantiers*, il estime que les derniers poèmes de Léon-Paul Fargue « ne se conservent pas, mais on peut encore en faire de la bonne confiture »<sup>1</sup>, tandis qu'il n'a pas oublié la beauté de ses premiers recueils (*Poèmes, Pour la musique*).

Dans ces chroniques, il donne également des conseils de lecture. Il recommande aux lecteurs qui comprennent l'anglais de lire la revue *Transition* dont le numéro 13 propose la suite de *Work in progress* de James Joyce et, de « précieux éclaircissements »<sup>2</sup> sur l'œuvre de cet écrivain selon les termes de Bousquet.

A part sa collaboration régulière avec les *Cahiers du Sud* et *Chantiers*, Bousquet écrit occasionnellement dans d'autres revues ou pour d'autres initiations.

Les fêtes organisées par le Comité local de la Croix-Rouge Française du 8 au 15 avril 1948 à Carcassonne sont placées sous le signe de Cervantès, en hommage à l'auteur de *Don Quichotte* dont l'année 1947 est le quatrième centenaire de la naissance. C'est Bousquet qui est chargé d'écrire « Hommage à Don Quichotte » pour l'exposition Cervantès qui rassemble des œuvres de celui-ci et des illustrations.

Une autre influence de Bousquet est l'amitié qui le lia aux autres écrivains et artistes de son époque. Nous allons voir, à travers ses

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, « Revues », *Chantiers*, Carcassonne, *Chantiers*, n°6, 1929, p.35.

<sup>2</sup> Ibid.

correspondances, quel effet positif et enrichissant produisit cette amitié sur lui et ses amis.

### III- Le rôle des relations personnelles, littéraires et artistiques

Les amis et les relations personnelles ont beaucoup agrémenté la vie statique du poète. Par leur présence et leurs visites régulières, ses amis apaisaient sa souffrance. Leurs lettres tiennent compagnie aux longues nuits blanches de Bousquet. Les relations personnelles lui ouvrent la porte des maisons d'édition comme Gallimard qui séjourne à Carcassonne pendant la Seconde guerre. C'est Jean Paulhan qui fait publier le *Traduit du silence*.

L'un des amis qui entre dans sa vie dès 1921 et en sort soudainement est Claude Louis Estève. Il dédicace à son ami, Pierre Maugars (pseudonyme de Bousquet pour son premier texte), un chapitre (« Autour de Mallarmé » écrit en août 1926) de son livre *Etudes philosophiques sur l'expression littéraire*<sup>1</sup>.

Jean Paulhan tente de faire prendre conscience à Bousquet de ses deux tendances antagonistes qui se contrecarraient dans sa poésie et y annulaient leurs effets sans qu'il supprime sa dualité constitutive. Il veut que s'épanouisse dans la poésie de Bousquet son surréalisme et son réalisme événementiel. Il lui conseille donc de faire passer son surréalisme par les bouts-rimés et de fixer son réalisme mythique (la poésie événementielle) dans une langue claire. Après la parution des *Fleurs de Tarbes*, Bousquet commence une longue méditation sur les théories de Paulhan et le langage. Il écrit à son ami en lui demandant des

---

<sup>1</sup> Paru aux éditions Vrin à Paris en 1938.

explications ou en lui décrivant sa conception du sujet. Mais l'amitié entre Bousquet et Paulhan est aussi spirituelle qu'intellectuelle. Avant la mort de Bousquet, Paulhan lui raconte dans une lettre du 27 août 1950 qu'il a rêvé de lui et lui demande à la fin comment il va. Voici son rêve : « Je ne sais pourquoi, il m'était impossible de m'évader d'une île (...) et toi tu tentais de me rejoindre : en avion d'abord et je te voyais dans l'air étrangement monter, puis descendre à soubresauts (...). Un peu plus tard, je te voyais nager vers moi – mais nager des jambes seulement, les bras et le torse hors de l'eau (tu avais une grande grâce). Nous étions plus tard réunis, (...), et tu m'expliquais des secrets (que j'avais cherchés inutilement) »<sup>1</sup>.

Bousquet meurt le 28 septembre. Il avait demandé aux médecins d'interrompre le traitement consécutif à une crise d'urémie survenue en avril, et qui avait entraîné son hospitalisation à Carcassonne.

La vie de Bousquet est pleine d'histoires d'amitié parfois incroyables et surréelles. Il en fallait pour un poète comme lui ! Son amitié avec Max Ernst commence avant même qu'ils se rencontrent. Le 27 mai 1918, Max Ernst est le lieutenant du bataillon que Bousquet avait contre-attaqué devant Vailly. Il sait que si ses hommes l'avaient abandonné, il aurait été ramassé par les brancardiers ou les infirmiers de Max Ernst<sup>2</sup>.

Bousquet blessé vivait depuis deux ans au milieu de sa famille mais moralement se sentait seul. L'armistice à peine signé, Ernst était revenu à Paris et travaillait avec Paul Eluard qui n'était connu que par quelques maquettes. Un jour Bousquet, troublé par la lecture d'un poème d'Eluard (1921-1922), lui écrit que « cela tuait tout ce que l'on avait jusque-là appelé poésie »<sup>3</sup>. Quand le peintre sait que Bousquet avait été bouleversé,

---

<sup>1</sup> Paulhan Jean, *Choix de lettres III (1946-1968)*, Paris, Gallimard, 1996, p.83.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Note-Book suivi D'une autre vie*, Limoges, Rougerie, 1982, p.60.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.61.

il lui envoie une toile splendide, une forêt merveilleuse. Dès que Bousquet voit la peinture, il perçoit que « ce peintre [est] le grand homme, le plus grand homme d'un monde où tous les individus [lui] [ressemblent] »<sup>1</sup>. Ensuite Max Ernst lui rendra visite à Carcassonne. Ils évoqueront la guerre et reconstitueront les événements du 27 mai. La reconstitution de cette coïncidence donnera, dit Bousquet, beaucoup de prix à son existence. Chaque fois que la durée de sa survie lui paraît intolérable, il lève les yeux et regarde les tableaux de son ami qui l'ont « élevé et préservé ».

C'est en 1924 que Bousquet entre en relation avec les surréalistes et l'année suivante, qu'il se lie avec l'équipe des *Cahiers du Sud*.

C'est à l'épouse d'Eluard qu'il soumet ses premiers écrits. Peut-être s'adresse-t-il à Gala pour obtenir un avis dénué d'artifice sur ses textes. Parfois une lettre de Gala qui est en déplacement, loin de son époux, se croise avec celle de Paul Eluard. La première lettre de cette correspondance publiée date de 1928 et la dernière est de 1937. Mais Bousquet répond comme s'il s'adressait alternativement à l'un et à l'autre des deux époux. C'est à cause de la sensibilité des poèmes d'Eluard que Bousquet a pu se libérer pour exprimer avec un certain raffinement l'intensité de sa nostalgie.

Eluard envie l'aisance de Bousquet dans l'écriture épistolaire et la « confiance absolue »<sup>2</sup> qu'ils ont l'un pour l'autre importe beaucoup.

« Je voudrais savoir écrire pour vivre plus avec vous. Mais hélas ! c'est la cinquième fois que je recommence cette lettre »<sup>3</sup>. Eluard avoue

---

<sup>1</sup> Ibid., p.62.

<sup>2</sup> Eluard Paul, *Lettres à Joë Bousquet*, Préface et notes de Lucien Scheler, Paris, Les Editeurs Français Réunis, p.27.

<sup>3</sup> Ibid.

dans une lettre qu'il n'écrit « presque à personne, et à personne de cette façon »<sup>1</sup> et qu'il est étonné de la longueur de la lettre en question.

Dans ces lettres, ils échangent des notes sur les surréalistes, la poésie, la revue *Chantiers*, leurs coups de cœur, les peintres surréalistes, bref, tout ce qui réunit les deux poètes. C'est Eluard qui fournit à Bousquet la « forêt » de Max Ernst en joignant une photo du tableau à sa lettre. On y trouve des remarques intéressantes comme par exemple le fait qu'Eluard trouve *La Jeune Parque* le « plus mauvais »<sup>2</sup> poème de Valéry. C'est Eluard qui exige de son ami le fait d'écrire sur les poèmes de Fargue : « Vous devriez rendre compte de *Banalité* dans *Chantiers* et traiter comme il le mérite ce misérable plaisantin »<sup>3</sup>. Il demande de faire de *Chantiers* « une revue plus violente, plus intransigeante encore »<sup>4</sup>. La confiance entre les deux poètes arrive au point qu'Eluard lui écrira en 1933 : « Soyez sûr que nous approuvons, Breton et moi, tout ce que vous ferez »<sup>5</sup>.

Le rayonnement et l'attraction que Bousquet exerce sur ses amis dépassent vite Carcassonne et l'Aude. Les intellectuels se rendent à Carcassonne à son chevet, et les lettres qu'au cours de vingt-cinq années Bousquet échangera avec Aragon, Breton, Char, Dali, Eluard, Pierre Emmanuel, Max Ernst, Gide, Max Jacob, Jouhandeau, Jouve, Marie Laurencin, Malkine, Malraux, Milosz, Miro, Paulhan, Carlo Suarès, Tanguy ou Simone Weil<sup>6</sup> montrent la diversité de son cercle d'amis.

---

<sup>1</sup> Ibid., p.58.

<sup>2</sup> Ibid., p.32.

<sup>3</sup> Ibid., p.42.

<sup>4</sup> Ibid., p.44.

<sup>5</sup> Ibid., p.85.

<sup>6</sup> Les noms cités par Lucien Scheler dans la préface des *Lettres à Joë Bousquet*, Paris, Les Editeurs Français Réunis, 1973, p.15 ; Une petite partie de ses lettres sont publiées dans la *Correspondance* aux éditions Gallimard (1969).

Lorsqu'en 1928, il fonde la revue *Chantiers*, il se solidarise avec Breton et Eluard, et son nom se trouve en bas de leur manifeste.

Pendant la période de l'Occupation, il ne restera pas indifférent. Il accueille des fugitifs et protège des Résistants. Ce qui lui vaudra d'être nommé président du Comité de Libération de l'Aude.

Les amitiés sont primordiales et essentielles pour sa survie et son combat quotidien contre les conséquences de sa blessure.

La première fois qu'André Gide vient s'asseoir à son chevet, il lui dit : « Vous, je ne vous plains pas »<sup>1</sup>. Avant Gide, Jean Cassou lui avait rendu ce que Bousquet appelle « la qualité d'homme ». Il lui avait dit : « Les éloges seront pour plus tard, quand l'écrivain sera né. En attendant, avise-toi que tu as écrit le chapitre X comme un gendarme... »<sup>2</sup>.

Bousquet sait que ce n'est pas la pitié qui les tourne vers lui, mais une forme de charité, « si apparentée au génie qu'on n'en constate la taille qu'à la faveur de circonstances exceptionnelles comme celles où [il a] vécu »<sup>3</sup>.

Nous avons parlé de ce que Bousquet pense du destin. Il était certain que les événements avaient leurs voies, « nous ne les créons pas ils nous créent »<sup>4</sup>. Il devait rester à Carcassonne, dans le milieu d'amis qu'Estève lui avait constitué : Pierre Sire, René Nelli, Ferdinand Alquié, François-Paul Alibert, et plus tard Jean Lebrau. Ils ne constituaient pas un groupe littéraire mais ils se réunissaient pour apprendre et s'instruire les uns les autres.

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Correspondance*, op. cit., p.69.

<sup>2</sup> Ibid., p.70.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid., p.73.

Plus tard, Bousquet travaillera avec Jean Ballard, le directeur des *Cahiers du sud*. Il appartient à ce moment-là au mouvement surréaliste. Il en sera longtemps un fidèle partisan.

Jean Ballard trouve en Bousquet « un conteur-né »<sup>1</sup>. C'est André Gaillard qui, revenant de Carcassonne avec Paul Eluard, avait mis Ballard en rapport avec Bousquet.

Il se souvient d'« une voix sonore, [Bousquet] était doué d'un organe au timbre chaud et qui savait caresser les mots »<sup>2</sup>.

Gaston Bachelard dont nous avons consulté les livres est très apprécié par Bousquet. Il suit ses publications depuis l'*Essai sur la connaissance approchée*<sup>3</sup>. Il est très ému de voir que Bachelard a cité le nom d'Estève et le sien dans le livre qu'il vient de lire :

*Recevoir un nouveau livre de vous est une fête – mais inoubliable si j'y découvre – ou le nom de mon fraternel ami disparu, Claude Estève (il vous aurait admiré avec passion), ou le mien comme dans La Terre et ses rêveries (...) qui m'a tenu toute la nuit.*<sup>4</sup>

Et il lui demande que Corti, son éditeur, lui trouve *L'Air et les songes* et *La Terre et les rêveries du repos*.<sup>5</sup>

Quant à André Breton, c'est pour Bousquet l'écrivain le plus puissant de sa génération. Le premier des modernes à avoir « retiré son

---

<sup>1</sup> Ballard Jean, « Joë Bousquet le causeur », *Les Cahiers du Nord*, Charleroi, Nouvelles éditions européennes, n° 90-91 (L'hommage à Joë Bousquet), 1950-51, p.315.

<sup>2</sup> Ibid., p.314.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, Lettre du 19 avril 1948, *Correspondance*, op. cit., p.11.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid., p.12.

âme de l'évanouissement qui se prolonge chez tous les vivants »<sup>1</sup>. Dans une lettre datée du 13 février 1933 à Breton, Bousquet apprécie ainsi ses amis : « Je crois, Breton, que vous êtes l'esprit le plus fort, le plus clairvoyant, le plus représentatif, et sage entre tous ceux qu'il m'a été donné de connaître. Alquié est la meilleure tête philosophique qu'on puisse trouver. Vous êtes, vous deux, comme l'expression d'une même pensée – qui ne va pas sans me donner une existence d'ombre - des hommes qu'il n'y a rien pour séparer dans le domaine de la vie privée »<sup>2</sup>. Il lui montre son intérêt pour le point particulier que Breton a su mettre en évidence : « Vos recherches sur le point particulier où ma sensibilité est mise en jeu représentent pour moi, non pas tout à fait une chance d'évasion, mais un semblant d'évasion, une manière déviée de frauder la condamnation qui pèse sur moi et dont vous allez comprendre toute la portée et tout le sens »<sup>3</sup>.

Mais dans les échanges d'idées entre Breton et Bousquet, il existe aussi des moments de silence. Bousquet éprouve en celui-là « une confiance illimitée »<sup>4</sup>. Il trouve que Breton avait assez d'estime pour lui, pour avoir raison, probablement, de lui reprocher ses chroniques sur les autres (« Parler d'un livre insignifiant, aider un talent sans consistance à emmerder le monde »<sup>5</sup>). Mais il avouera que Breton s'est trompé sur un point : il attribuait cela à une espèce de coquetterie, tandis que c'était « une espèce de timidité qui se reformait chaque jour sans doute dans le supplice physique qu'un paralytique est obligé de s'infliger »<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, « Chronique sur *Nadja* d'André Breton », *Chantiers*, Carcassonne, n°1 janvier 1928, p.24.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Correspondance*, op. cit., p.30.

<sup>3</sup> Ibid., Lettre du 17 septembre 1934, p.31.

<sup>4</sup> Ibid., Lettre non datée à Max Ernst, p.174.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Ibid.

Une autre amitié qui a beaucoup marqué Bousquet est celle de Simone Weil. Elle commence par leur rencontre à Carcassonne et continuera à travers leur correspondance.

La rencontre a lieu un soir de mars 1942. Simone Weil qui habite à Marseille depuis septembre 1940 attend les documents nécessaires à son départ aux Etats-Unis afin d'accompagner ses parents pour les mettre en sécurité à New York chez son frère. Dès son retour, elle a l'intention de faire accepter aux autorités de la France Libre groupées à Londres autour du général de Gaulle son projet de formation d'infirmières de première ligne<sup>1</sup>. Aux environs de Pâques, Simone s'apprête à se rendre à l'Abbaye bénédictine d'En-Calcat dans le Tarn pour y écouter des chants grégoriens. Au cours de ce voyage, un ami, Jean Ballard, l'accompagne. Il est le directeur des *Cahiers du Sud* et lui parle de Joë Bousquet avec qui il prépare la publication du *Génie d'Oc et l'homme méditerranéen (Cahiers du Sud, 1943)*. Vivement interpellée par la personnalité et le tempérament du poète de Carcassonne, Simone Weil demande à lui parler. Elle voyait en Bousquet, ancien officier de l'armée française et muni d'une expérience cruciale, un excellent interlocuteur pour discuter et affiner son projet.

De cette inoubliable nuit de discussion naît une amitié entièrement mue par l'unique souci d'échange, de vérité. Bousquet voit en Simone Weil quelqu'un qui saurait « [l]'aider à anéantir tout ce qui reste en [lui] d'inévolué, d'hérité »<sup>2</sup>.

Atteinte de tuberculose, refusant de se laisser soigner et même de s'alimenter – depuis des années elle se limitait à de dérisoires rations en

---

<sup>1</sup> Silberstein Jil, Préface de *Correspondance*, Simone Weil Joë Bousquet, Lausanne, Editions l'Age d'Homme, 1982, p.8.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Correspondance*, Simone Weil Joë Bousquet, op. cit., p.24.

communion avec les prisonniers et les victimes en général – elle s'éteint, désespérée, le 24 août 1943, au sanatorium d'Ashford, à l'âge de 34 ans.

### - Bousquet et la peinture

Chaque tableau de sa chambre était une fenêtre vers la rêverie et l'imaginaire : « Les murs qui m'entourent, avec leurs cadres de planches croisées, les ombres découpées sur la tapisserie, tout l'horizon quotidien paraît se détacher de sa banalité »<sup>1</sup>.

Nous avons déjà expliqué pourquoi Max Ernst avait une place privilégiée parmi tous les amis peintres.

Bousquet avait écrit également un texte pour le livre qui porte le nom du peintre paru chez l'éditeur René Drouin. Le texte de Bousquet porte le titre de « A la hauteur des yeux » et il est accompagné de 11 dessins inédits de Max Ernst en noir et blanc : « Absolument ou le vide à l'envers ». L'autre texte de ce livre est de Michel Tapié.

Dans une lettre à Max Ernst, Bousquet lui annonce qu'il va demander à Drouin, l'éditeur, de « ne pas ronger [sa] préface »<sup>2</sup>, qu'il l'a écrite avec « une joie, une ferveur, une aisance qui [lui] promettent des mois de bonheur pour [son] livre sur [lui] »<sup>3</sup>.

Un poète, comme Arthur Rimbaud, avait bouleversé l'idée de poésie au point de suggérer une nouvelle définition du langage. Pour Bousquet, Max Ernst, « le grand poète lui aussi, doué en outre d'un génie plastique

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, « Point de vue », *Chantiers*, Carcassonne, Chantiers, n°4, Avril 1928, p.18.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, Lettre non datée à Max Ernst, *Correspondance*, op.cit., p.171.

<sup>3</sup> Ibid.

exceptionnel, ramassait tous les moyens de la peinture et, inlassablement, les retournait contre elle »<sup>1</sup>.

Le texte de Bousquet ressemble à une critique d'art : « par l'intermédiaire des actes graphiques ou plastiques, [ses techniques] associaient le travail des yeux à une attention hyperactive de tout le corps »<sup>2</sup>. « L'équilibre évident de la composition raffermissait le regard : un tableau se faisait aimer parce qu'il élevait la vision, obtenait ce qu'elle devient plus spécifiquement vision »<sup>3</sup>.

Voilà comment son ami peintre l'enchantait : « Max Ernst fascine la mémoire, l'imagination, l'amour avec les choses que nul sans lui n'aurait vues »<sup>4</sup>, « Il s'empare des figures qui se rassemblent aux antipodes du regard »<sup>5</sup>.

C'est comme si « deux soleils éclairent ces compositions depuis deux orientes opposés, et que celui de la vision y croise le rayonnement d'un astre souterrain »<sup>6</sup>. Mais Bousquet trouve sa définition trop figurative. Il vaut mieux écrire : « [Ces compositions] se matérialisent dans la contrée organique où la lumière est créatrice du fait qu'elle-même, elle se crée »<sup>7</sup>.

La pensée matérialiste de Bousquet lui fait dire qu'il existe « une couleur minérale ou animale des yeux, de la mer »<sup>8</sup>. C'est « la couleur organique, celle qui repousse l'alliage, et se manifeste comme l'éclat

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Max Ernst*, Paris, René Drouin, 1950, p.11.

<sup>2</sup> Ibid., p.12.

<sup>3</sup> Ibid., p.15.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid., p.16.

<sup>6</sup> Ibid., p.19.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Bousquet Joë, Lettre à Max Ernst 28 août 1945, *Correspondance*, op. cit., p.179.

émergé d'une profondeur »<sup>1</sup>, la couleur inventée par Tanguy et Max Ernst, chacun avec ses méthodes.

La relation de Bousquet avec la peinture dépasse l'intérêt de l'amateur d'art. Il prend également part tant qu'il lui est possible à l'activité de création des peintres dont l'art lui est un besoin. Max Ernst dit vivre, en 1940, grâce aux « subsides » de Joë Bousquet. Avec son aide moral, Bousquet essaie d'encourager Hans Bellmer qui menace d'abandonner son activité artistique. Bousquet est totalement dépendant d'intermédiaires pour trouver et acheter des tableaux. La richesse de sa collection montre sa volonté et son énergie à les rassembler. Des œuvres de Hans Bellmer, Salvador Dali, Giorgio de Chirico, Jean Dubuffet, Max Ernst, René Magritte, Georges Malkine, André Masson, Joan Miro, Richard Oelze, Marie Laurencin, Othon Friesz, Victor Brauner, Francis Picabia, Paul Klee, Jean Fautrier, Kisling, André Derain. Cette collection comprend une aquarelle de Wassily Kandinsky, 28 œuvres de Max Ernst, 12 de Tanguy, 10 de Fautrier, 8 de Magritte.

Cet amour pour la peinture n'est pas le résultat de l'éducation ni celui d'un don. Il écrit à Jean Cassou en 1930 : « Je vous parlerai bientôt plus longuement de ce que j'écris, de la peinture, de la musique et du théâtre que je rêve, hélas ! J'ai vu bien peu de tableaux »<sup>2</sup>. Cette passion est apparue après la blessure. Son corps paralysé lui impose une autre façon de voyager par le regard. A propos d'un tableau d'André Masson (« Le Prisonnier »), il écrit : « Ce peintre est le naufragé de son regard, et rien ne le retient »<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Lettres à Jean Cassou*, Limoges, Rougerie, 1974, p.35.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, « Les images d'André Masson », *Les Cahiers du Sud*, Marseille, Les Cahiers du Sud, n° 108, Février 1929, p. II.

Les tableaux surréalistes nourrissaient l'imagination de Bousquet et lui ouvraient « une nouvelle voie littéraire » dans laquelle il voulait s'engager, comme il expliquait à son ami Magritte :

*Je veux à force de contempler une image irrationnelle, en épuiser le contenu de vérité – non pas sur le plan explicatif mais sur le plan de l'imagination.<sup>1</sup>*

Bousquet met l'imagination en évidence même pour trouver la vérité d'une image.

#### **IV- Le rapport au surréalisme**

La rédaction des poèmes de *La Connaissance du soir* (1945) se situe dans la période ultérieure au *Cahier noir* et à l'expérience du « poème surréaliste ».

Or, le rattachement officiel de Bousquet au mouvement surréaliste ne dure que jusqu'en 1932. La cause de son éloignement vient du désaccord avec les idées d'André Breton. C'est dans *Le Meneur de lune* publié en 1946 que nous percevons la coupure avec Breton :

*Si l'imagination a des ressources insoupçonnées, il faut l'employer à s'explorer soi-même et jamais plus à rapprocher arbitrairement un fer à repasser et un faux-col en celluloïd. L'impossibilité de trouver jamais du gratuit dans les rapports les plus hasardeux ne nous enseigne-t-elle pas que l'imagination d'un homme n'épuisera jamais*

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Lettres à Magritte*, Soignies, Talus d'approche, 1981, p.8.

*la notion intérieure de son être ?<sup>1</sup>*

Par là, Bousquet rejette la définition d'André Breton pour qui la plus forte image surréaliste est celle qui représente le degré d'arbitraire le plus élevé.

Mais, c'est le célèbre « point de l'esprit » d'André Breton qui attire l'attention et l'admiration de Bousquet. Ce point de l'esprit :

*...d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de déterminer ce point. (...) Le point dont il est question est a fortiori celui où la construction et la destruction cessent de pouvoir être brandie l'une contre l'autre.<sup>2</sup>*

Bousquet croyait que les philosophes se trompaient en disant *Je pense* « sans prêter à *Je* une épaisseur cosmique »<sup>3</sup>, que « sans doute Breton a raison d'unir le rêve et le réel, mais il n'en unit que les reflets s'il les unit par une opération de l'esprit »<sup>4</sup>.

L'intérêt de Bousquet pour cette théorie de Breton revenait à ses idées dualistes. C'était cette balance et cet équilibre qu'il cherchait dans les contradictions qui hantaient son être et son esprit, et par conséquent leur reflet dans une langue qui lui serait propre :

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Le Meneur de lune*, op. cit., p.171.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, Lettre à Max Ernst 6 octobre 1946, *Correspondance*, op. cit., p. 180.

<sup>4</sup> Ibid.

*Surréalisme né de la découverte que la réalité est entièrement construite sur le principe d'équivalence.<sup>1</sup>*

Mais il existe une différence essentielle dans la conception de ce point entre Breton et Bousquet.

Dans ses *Entretiens*, André Breton récuse toute interprétation mystique de ce « point » :

*Il va sans dire que ce « point », en quoi sont appelées à se résoudre toutes les antinomies qui nous rongent et nous désespèrent et que, dans mon ouvrage, L'Amour fou, je nommerai le « point suprême » (...), ne saurait aucunement se situer sur le plan mystique.<sup>2</sup>*

Bousquet tentait de reconstituer son être spirituel et trouver un double sens au langage aussi bien qu'à l'homme :

*Mon seul but est de dégager un double sens de Dieu et de l'existence qui apporte à chaque homme une capacité infinie de se changer en expression pure de ce qu'il est au regard de Dieu.<sup>3</sup>*

Pourtant dans la déclaration du 27 janvier 1925, le tract surréaliste, le surréalisme est défini ainsi :

*Le SURREALISME n'est pas un moyen d'expression nouveau ou plus facile, ni même une métaphysique de la poésie ; Il est un moyen*

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Notes d'inconnissance*, op. cit., p.52.

<sup>2</sup> Breton André, *Entretiens (1913-1952)*, Paris, Gallimard, 1969, p.151.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *Notes d'inconnissance*, op. cit., p.68.

*de libération totale de l'esprit.*<sup>1</sup>

Ce tract précise que le surréalisme « est un cri de l'esprit qui se retourne vers lui-même et est bien décidé à broyer désespérément ses entraves »<sup>2</sup>.

Cette déclaration a été signée par Louis Aragon, Antonin Artaud (qui a rédigé le texte), Jacques Baron, Joë Bousquet, J.-A. Boiffard, André Breton, Jean Carrive, René Crevel, Robert Desnos, Paul Eluard, Max Ernst, T., Fraenkel, Francis Gérard, Michel Leiri, Georges Limbour, Mathias Lübeck, Georges Malkine, André Masson, Max Morise, Pierre Navile, Marcel Noll, Benjamin Péret, Raymond Queneau, Philippe Soupault, Dédé Sunbeam, Roland Tual.

La définition de Breton de ce point controversé était aussi contestée par Paulhan. Dans une lettre datée du 10 avril 1939 à Bousquet, Paulhan qui avait relu le *Second manifeste* du surréalisme trouve que Breton a cru trop vite qu'il suffisait de *savoir* [qu'il y avait] ce point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire cessent d'être perçus comme contradictoires. Paulhan pose cette question :

*Bien, mais si ce point de l'esprit était inconscient ? Breton, pourtant si habitué à mettre l'inconscient à toutes les sauces, ne se pose même pas la question.*<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> « Déclaration du 27 janvier 1925 », *Tracts surréalistes et déclarations collectives tome I 1922-1939*, Présenté et commenté par José Pierre, Paris, Editeur Eric Losfeld, Le terrain vague, 1980, p. 34.

<sup>2</sup> Ibid., p.35.

<sup>3</sup> Paulhan Jean, *Choix de lettres II (1937-1945)*, Paris, Gallimard, 1992, p.93.

Paulhan en conclut qu'il n'est pas pour Breton d'inconscient par nature (qui ne supporterait pas d'être fait conscient) mais seulement par accident :

*Il ne voit guère dans l'inconscient qu'une sorte de candidat à la conscience. Et sa crise de conscience n'est guère que la réception de ce candidat.<sup>1</sup>*

Bousquet admirait la liberté que ce mouvement lui annonçait. Une liberté qui sauvait l'homme des idées littéraires préconçues à laquelle il ajoutait l'originalité de sa pensée. On ne peut pas dire que Bousquet acceptait la forme d'« automatisme pur », car il croyait au langage et il a fait beaucoup de recherches sur celui-ci afin de trouver son style et son propre langage. Nous y reviendrons plus loin.

Chez Breton (dans l'écriture automatique), et déjà chez Marcel Duchamp, on peut observer une sorte de privilège de la langue autour de laquelle la réalité elle-même se redéfinit. Chez eux, ainsi que chez Aragon, la « matière mentale » naît par la différenciation de la pensée (logique, consciente) d'avec le réel. Pour eux, le sens ne préexiste pas au langage. Celui-ci n'est rien, il est vide. D'où leur dégoût pour la littérature, le lieu où les mots s'enchaînent suivant des codes plus mécaniques qu'inventifs, plus sociaux que poétiques.

Jacqueline Chenieux-Gendron explique l'intérêt de Bousquet pour le château qui est l'emblème du langage surréaliste. Dans *Il y aura une fois*,

---

<sup>1</sup> Ibid.

André Breton évoque un château troué d'inconnus (« L'imaginaire est ce qui tend à devenir réel »<sup>1</sup>).

Jacqueline Chenieux-Gendron considère ce château comme s'il était l'emblème du langage surréaliste (ou poétique) puisque jamais on ne pourra énumérer ses pièces. Il faut l'habiter, vivre avec les inconnus qui y sont déjà pour que le château fasse sens. Elle remarque que « Breton se garde de raconter la moindre histoire, après en avoir décrit le cadre, et qu'il remplace cette narration qu'on attendrait par une ligne de points de suspension. Suspens du sens, afin que ce château dormant ne renaisse qu'*habité par nous* »<sup>2</sup>. Elle en conclut que « le château vide du langage sans poésie, il nous *faut* l'investir, le prendre d'assaut, portés par l'angoisse même que suscitent ses zones d'ombre »<sup>3</sup>.

Chez Breton, il y a *un sujet* de la langue qui est ancré dans la vie psychologique de la personne humaine. Mais pour Paulhan qui a influencé Eluard, aussi bien que Bousquet, la langue elle-même est porteuse de salut :

*Le lieu commun est un événement du langage qui, dès sa première apparition, nous ravit en esprit.*<sup>4</sup>

Le langage n'a pas besoin d'être « automatique » pour faire surgir des non-dits de la conscience. Il doit rester ouvert à toutes les virtualités immanentes à l'image de l'homme libre :

---

<sup>1</sup> Breton André, *Le revolver à cheveux blancs*, in *Œuvre complète II*, Paris Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992(1<sup>ère</sup> édition aux Editions des Cahiers libres, 1932), p.50.

<sup>2</sup> Chenieux-Gendron Jacqueline, « La langue de Joë Bousquet : surréaliste? », *Joë Bousquet et l'écriture*, op. cit., pp.142-143.

<sup>3</sup> Ibid., p.143.

<sup>4</sup> Paulhan Jean, *Les fleurs de Tarbes ou La Terre dans les Lettres*, Paris, Folio essais, n°147, 1990 (1<sup>ère</sup> édition Gallimard, 1940), p.164.

*L'homme est libre : c'est-à-dire libre d'annuler son corps avec son esprit et d'atteler son esprit à son corps, comme en chacun de ses états qui inverse l'autre, il se possède tout entier ; sa liberté consiste à entrer dans des cercles d'attractions opposées ou même contradictoires : ces attractions mêmes, il peut les annuler, sauf dans l'instant où, en prenant conscience, il se rapproche plus ou moins de leur centre. Application à trouver dans tous les domaines : et correspondance avec Langage entier.<sup>1</sup>*

Il a cherché l'application de ce point non pas seulement dans ses idées dualistes mais aussi dans la création de son propre langage:

*J'ai à trouver, moi aussi, à paver ma placette : ce point d'où le bien et le mal cessent d'être perçus contradictoirement, voir, par Lao-Tseu, comment Paulhan le ramène à une praxis.<sup>2</sup>*

Il faut dire que Bousquet connaissait bien *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres* de Jean Paulhan, paru en 1941 aux éditions Gallimard. Il croyait profondément aux rapports entre la pensée et le langage que Paulhan proposait dans son essai. Ce qui lui ouvrait un nouveau chemin vers la découverte de ce langage tellement recherché et lui donnait de nouvelles données de base qui correspondaient également à ses propres idées dualistes.

---

<sup>1</sup>Bousquet Joë, *Notes d'inconnaissance*, op.cit., pp. 47-48. Cela pourrait être une allusion à son livre *Le Langage entier* (1<sup>ère</sup> édition Rougerie, 1966), car les *Notes d'inconnaissance* font partie du dernier cahier de Bousquet.

<sup>2</sup> Ibid., p.57.

La recherche de ce point le ramène également à ses questions principales, au double et à la négation. Il révèle à soi-même :

*Courage ! apprends que tu habites en même temps deux côtés opposés de l'existence, et ils coïncident parce que tu existes. Tu es dans ta vie, et tu n'as qu'à lever la main pour toucher en toi le point qui la finira. Et ce point est juste l'endroit par où elle cesse d'être tienne, et, broyant ton nom, s'étale dans les tourments d'autrui, peut-être comme une lueur, peut-être comme une plaie.<sup>1</sup>*

Pour lui, le langage est à travailler et à rechercher, à l'image de sa quête existentielle :

*Le langage est employé comme élément de peinture par un homme qui se prend pour une image. Et quand il sent le vide de son propos, il forge des mots tout aussi creux. Pour figurer la profondeur, il dit : le cœur.<sup>2</sup>*

Il ajoute : « Pour rendre aux mots la dimension qu'ils ont perdue, il faut les refuser à l'influence des mots sans dimensions : le langage est à épurer »<sup>3</sup>.

L'exemple que Bousquet nous donne est signifiant. En parlant de vide et de creux, il emploie le terme de « profondeur ». Les deux adjectifs accentuent explicitement la dimension du nom. Pourtant, il nous suggère par un mot simple du vocabulaire poétique « le cœur » - qui peut contenir

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Le Langage entier*, op. cit., p.48.

<sup>2</sup> Ibid., p.73.

<sup>3</sup> Ibid.

tous les sentiments et qui est donc si profond - que son propos se fait « vide ».

Cette double interprétation que le poète revendique nous renvoie encore à la dualité de son langage.

Dans les pages que Bousquet écrit sur « La Révolution Surréaliste », il prend le parti des surréalistes face aux critiques et dit que la critique reste toujours à côté. Il reprend la définition de Breton sur ce point déjà expliqué. Il affirme que tous les surréalistes étaient tellement d'accord sur ce point qu'il leur avait paru superflu de le justifier rationnellement ; et « qu'ils se heurtent parfois aujourd'hui à l'opposition des esprits les mieux faits pour comprendre l'utilité de cette révolution morale, de ce retour à l'âge héroïque de l'amitié »<sup>1</sup>.

Bousquet précise que le surréalisme se trouve avoir réalisé dans l'ordre du fait ce qu'avait annoncé sous forme de concepts la plus haute métaphysique allemande (à savoir Fichte, Hartmann et Novalis). « Le seul rapport du surréalisme avec le symbolisme c'est qu'il emporte enfin la place dont ce dernier s'était contenté de faire le tour »<sup>2</sup>. Pour Bousquet, le surréalisme a plus appliqué les principes de l'idéalisme allemand<sup>3</sup> que le symbolisme.

Nous souhaitons faire une remarque sur un sujet qui domine la littérature tout entière, en particulier celle des surréalistes. Leur conception de l'amour varie d'un auteur à l'autre.

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, « La Révolution Surréaliste », *Chantiers*, Carcassonne, Chantiers, n° 8 mars 1930, p.27.

<sup>2</sup> Ibid., p.29.

<sup>3</sup> L'idéalisme allemand est le nom que l'on a donné à un ensemble de philosophies développées en Allemagne à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle et au début du XIX<sup>ème</sup> siècle. Ses principaux représentants sont : Johann Gottlieb Fichte, Schelling et Hegel.

Dans le *Banquet* de Platon, Agathon<sup>1</sup> décrit ainsi l'amour :

*L'amour est amour d'autre chose que soi, il tend vers ce dont il est dépourvu. Ainsi sont bannies toutes les formes narcissiques de l'amour : l'amour vrai est amour de l'extériorité ; aimer, c'est sortir de soi et non s'aimer aimant.*<sup>2</sup>

Le surréalisme garde cette idée. L'amour est l'oubli de soi. Mais le regard des surréalistes à ce propos n'est pas semblable. Eluard écrit :

*Elle efface toutes les images  
Elle éblouit l'amour et ses ombres rétives  
Elle aime- elle aime à s'oublier.*<sup>3</sup>

Ferdinand Alquié affirme qu'Eluard « magnifie l'être aimé, c'est-à-dire la femme, qui prend ainsi dans la table des valeurs surréalistes, la place de Dieu »<sup>4</sup>.

Pour Aragon, l'homme devient dépossédé de lui-même dès qu'il est possédé par l'amour de la femme :

*Ta trace et ton parfum. Voilà ce qui me possède. Je suis dépossédé de moi-même, et du développement de moi-même, et de tout ce qui n'est pas la possession de moi-même par toi.*<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Agathon, en activité entre 448 et 400 av. J.-C., poète tragique athénien, ami d'Euripide et de Platon. Il est mentionné par Aristophane (dans les *Thesmophories*) et Platon (dans le *Banquet*).

<sup>2</sup> Cité in : *Philosophie du surréalisme*, Alquié Ferdinand, Paris, Flammarion, 1977 (Première édition en 1955), p.92.

<sup>3</sup> Eluard Paul, « L'amour », *L'Amour la Poésie*, Paris, Gallimard, 1929, p.12.

<sup>4</sup> Alquié Ferdinand, *La philosophie du surréalisme*, op. cit., p.92.

<sup>5</sup> Aragon Louis, *Le paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926, p.210.

Telle est la place de la femme chez Aragon :

*Femme tu prends pourtant la place de toute forme. A peine j'oubliais un peu cet abandon, et jusqu'aux nonchalances noires que tu aimes, que te voici encore, et tout meurt à tes pas, A tes pas sur le ciel une ombre m'enveloppe.*<sup>1</sup>

Pour Breton, « l'amour humain est à réédifier, comme le reste »<sup>2</sup>. Ce n'est pas l'amour de l'existence qu'il met en cause mais la forme que la tradition a donnée à la notion d'amour-passion :

*Il faut en finir à tout prix avec ce dérisoire idéal que nous ont légué des générations d'amoureux transis.*<sup>3</sup>

Pour cela, il propose :

*Ce doit être la gloire du surréalisme d'instaurer la récupération aussi totale que possible de notre puissance érotique par un moyen qui n'est autre que le refus délibéré du choix et la fuite vertigineuse d'un corps à l'autre jusqu'à l'épuisement final.*<sup>4</sup>

Il veut purifier le monde des « vieilleries sordides », telle la fidélité et la jalousie, qui sont « porteuses des clés de notre prison »<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Ibid., pp.207-208.

<sup>2</sup> Breton André, *Les vases communicants*, Paris, Gallimard Idées, 1985(1<sup>ère</sup> édition Gallimard,1955), p.136.

<sup>3</sup> Breton André, cité in : *André Breton*, Claude Mauriac, Paris, Flore, 1949, p.308.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid.

Pour éviter de se retenir par amour, de s'emprisonner, il faut donc obéir à la loi surréaliste, celle de la subversion totale, de la totale liberté.

Claude Mauriac trouve André Breton « trop attaché à la notion quasi mystique de l'amour unique pour s'abandonner sans arrière-pensée et autrement qu'à l'occasion de crises passagères aux sortilèges de l'omniprésente beauté féminine »<sup>1</sup>.

Les réponses que la plupart des surréalistes donnent à une question comme :« Quelle sorte d'espoir mettez-vous dans l'amour ? » n'ont qu'un « intérêt lyrique et tournent, logiquement, en un cercle »<sup>2</sup> précise Ferdinand Alquié.

Il estime que pour éviter ce cercle, on déclare que « la femme aimée n'est plus seulement celle qui ressemble à l'Aimable, mais que l'Aimable, c'est elle »<sup>3</sup>.

Cela est conforme à la conception de Bousquet de l'être aimé et de l'amour avec l'influence de l'androgynie dans la relation du couple que nous avons expliquée.

C'est assez tardivement que Bousquet découvre les possibilités que la musique lui révèle. Il prend conscience de l'effet de la musique sur lui :

*Je me suis aperçu – avec quel ahurissement ! – que certaines  
« constructions mentales » que je faisais avec mes yeux trompaient  
mon désir infini d'une révélation dont j'ignorais qu'elle  
m'attendait.*<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Mauriac Claude, *André Breton*, op.cit., p.316.

<sup>2</sup> Alquié Ferdinand, *La philosophie du surréalisme*, op.cit., p.95.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Bousquet Joë, Lettre à Ferdinand Alquié (janvier ou mars)1932, *Correspondance*, op. cit., p.204.

Cette révélation est la musique. Au moment où Bousquet reconnaît son « penchant à poursuivre à travers les coïncidences de phénomènes l'unité dynamique d'une vie donnée »<sup>1</sup>, il le considère comme « une aspiration que la musique seule pouvait combler »<sup>2</sup>.

L'un des reproches que Bousquet faisait aux surréalistes était les raisons qui leur interdisaient d'aimer la musique : « Les surréalistes condamnent l'idée qu'ils se font de la musique ; et ils la tiennent des imitations caduques, et par définition, absurdes des poètes symbolistes ; lesquelles ne pouvait que les leurrer en les braquant sur une espèce de musique imitative qui existe, évidemment »<sup>3</sup>.

En 1932, il confie à Ferdinand Alquié : « Je me sens entièrement séparé des Surréalistes et incapable désormais de les comprendre »<sup>4</sup>. Il trouve que leur univers n'est pas un univers hégélien mais héraclitéen. « Or, la musique *nie* le mouvement. La grande révélation de la musique, c'est que l'homme est un gouffre pour le Temps comme il est un gouffre pour lui-même »<sup>5</sup>. Nous expliquerons ces points importants de ces deux conceptions dans le chapitre suivant.

Revenons au *Poème surréaliste* de Bousquet, paru dans le *Cahier noir*. Nous l'avons placé en annexe à la fin de cette thèse et nous le commentons ici pour voir quelle est la part du surréalisme dans cet effort à réaliser un poème surréaliste.

Dans la transcription du texte, nous avons respecté la ponctuation et la calligraphie du titre. Christine Michel, qui a établi ce *Cahier noir* de Bousquet, a annoté les différentes variantes du manuscrit original, ainsi que les ratures. Ce qui nous prouve que le texte de Bousquet est travaillé

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid., p.206.

<sup>4</sup> Ibid., pp.204-205.

<sup>5</sup> Ibid., p.205.

et remanié. Son « poème surréaliste » est donc loin de la pure écriture automatique. La forme du poème est différente de celle des poèmes de *La Connaissance du soir*. Quoiqu'il existe déjà ce mélange de poésie et de prose que nous remarquons dans toutes les œuvres de Bousquet, la présence de la ponctuation nous montre que les idées du poète sont déjà en place. Par exemple, on remarque des points à la fin des phrases, ce qui n'est pas le cas dans les poèmes à venir de *La Connaissance du soir*. L'état physique de Bousquet n'a pas encore empiré. Le rythme est donc aussi différent de celui des poèmes postérieurs.

Nous allons étudier le rythme et le ton de ce poème qui sont les plus remarquables du style et de la construction de l'imaginaire de Bousquet.

Le poème est adressé à la fille du roi. C'est une rêverie dans le futur : « je t'emporterai ». Son titre nous annonce « un cri d'espoir ». Ce qui nous impose de le réciter ou même de le chanter à haute voix.

Le début du poème suggère une imagination aérienne. Le sujet « je » se rend léger pour « emporter » comme le vent son objet.

Cette fille du roi qui est une « Reine » respectée des autres personnes (« ceux ») devient pour le paysan un objet aimé : « L'autre versant de ce que j'aime ».

Les images opposées, comme « une rose » (fragilité, féminité) et « l'incendie » (brutalité, virilité) dynamisent lentement le vers.

Au fur et à mesure que nous avançons dans le poème le ton monte. Nous sentons la colère à travers des images terrestres et lourdes (« terre », « mort », « tombeau », « puits ») et la trahison (« Toi qui les élevais dans mes yeux que tu m'avais volés »). Le paysan ne voit plus la beauté de la fille dans les yeux de celle-ci mais l'image des autres (« ceux qui... »), comme si elle avait volé ses yeux (« Qui m'a chassé de mon regard »).

Au milieu du poème, l'émotion l'emporte. Le paysan s'excite, le ton change comme dans un monologue :

*Je me lèverai et je parcourrai la ville où tu es reine  
J'entendrai derrière moi la voix de ceux qui me suivront et  
qui verront dans les flammes de la torche danser les voiles déchirées  
des ténèbres (...).*

Nous sommes en présence de mots opposés sémantiquement : ténèbres, clarté, nuit, transparente.

Après cette déclaration enflammée, nous sentons la montée du désir chez le paysan :

*Je te presserai dans mes bras  
Toi la reine de ceux qui m'ont foulé aux pieds  
Et je t'éveillerai au fond de la faiblesse  
Enamourée dans cette nuit où tu m'avais jeté*

La pression devient une étreinte « dans [les] bras » pour lui, tandis qu'elle se transforme en piétinement « foulé aux pieds ».

Il continue sa rêverie par un fantasme charnel :

*Tu t'élevais dans mon regard  
Sur les nuits vides de ma chair  
Tu découvrais dans ton corps  
La fuite d'une eau qui s'écoule  
Une profondeur où mon regard d'amour  
Se rouvrira en toi*

Le rythme ralentit, l'amour et le désir cèdent la place à un simple soupir :

*Revis les ténèbres que j'ai vécues*

Le ton et le rythme du poème changent de nouveau, en passant au sujet « je » et en mettant en mouvement des images métaphoriques :

*Je t'emporterai dans mes bras*

*Comme un berceau dans mon regard*

*Comme une coupe d'air étoilé*

*Dans le cristal de ta faiblesse.*

L'action d'« emporter dans les bras » (suspension) et « coupe d'air étoilé » nous donnent deux images aériennes. Le cristal qui éveille « un matérialisme de la pureté »<sup>1</sup> évoque « un rêve de dureté »<sup>2</sup> et le froid de la pierre fixe la légèreté aérienne des vers précédents.

Cette rêverie passe dans le futur : « emporterai », « porterai ».

Le rythme du poème ralentit à la fin et le ton baisse. Le cri devient un regret. Le poète le révèle en utilisant les verbes dans un passé qui n'existe plus pour le paysan : « je t'ai prise », « était ».

La fille est devenue « une image de [lui] », « enclose », avec « [son] immobilité ». Ces expressions montrent la stagnation et la mort de cet amour.

L'importance de ce poème est plus dans son contenu et son fond que dans sa forme et son style. Nous y trouvons déjà tous les thèmes que nous avons étudiés et qui constituent le vocabulaire poétique de Bousquet :

---

<sup>1</sup> Bachelard Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, op. cit., p.276.

<sup>2</sup> Ibid.

le regard, les yeux, le cœur, l'amour, l'élévation, la profondeur, la nuit, la lumière, les ténèbres. Mais son imaginaire n'atteint pas encore son apogée.

Bousquet n'a jamais publié de textes surréalistes<sup>1</sup>. Depuis le Manifeste du Surréalisme, il tient à ce que « ses méthodes d'investigation »<sup>2</sup> restent assez personnelles. Pour lui, la faute en est à son état physique ce qui fait qu'il accepte de « figurer assis, comme dans la vie même »<sup>3</sup> parmi les surréalistes.

A la lumière de l'expérience acquise par l'adhésion au groupe surréaliste, Bousquet avait un autre objectif. Il voulait « ramener la subjectivité à ses éléments constitutifs »<sup>4</sup>, la matérialiser par les chemins de l'expérience mystique :

*Il m'a fallu plus d'une fois entrer dans toute l'expérience mystique avant d'y découvrir la dualité physique de l'individu et le « battement » d'un moi qui n'est lui que contre lui-même.*<sup>5</sup>

Il écrivit à son ami surréaliste, Magritte, que « aujourd'hui, comme jadis, [sa] place serait marquée dans le groupe surréaliste par [son] attitude morale »<sup>6</sup>. Celle-ci est la fidélité et le respect à ce groupe, poètes et peintres surréalistes en signe d'amitié.

---

<sup>1</sup> Voir lettre non datée de Bousquet à Magritte, *Lettres à Magritte*, op. cit., p.21.

<sup>2</sup> Ibid., p.20.

<sup>3</sup> Ibid., p.21.

<sup>4</sup> Ibid., p.22.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Ibid., p.23.

## **Chapitre IV**

## Une conception personnelle de la dualité

Pour mieux comprendre la dualité de Bousquet, nous allons nous pencher sur le dualisme dans quelques croyances et courants philosophiques. Nous avons également une autre raison pour cette étude, et qui provient de quelques qualificatifs attribués à Bousquet.

Après une rencontre en 1942 avec le poète, Robert Vallery-Radot dit à son sujet : « C'est un gnostique »<sup>1</sup>. Jean Cassou, dans un hommage à Joë Bousquet peu de temps après sa mort, l'appelle « le fils des Cathares »<sup>2</sup>.

René Nelli constate que l'article de Bousquet, intitulé « Fragment d'une cosmogonie » s'inscrit dans des « perspectives dualistes, manichéennes »<sup>3</sup> ; ailleurs, dans le même livre, il parle de la « tentation cathare »<sup>4</sup>. Certes, il avait des amis cathares comme René Nelli ou Déodat Roché auxquels nous avons fait référence.

Ce qu'on ne peut pas négliger, ce sont les idées dualistes de Bousquet qu'il explique dans le *credo dualiste*<sup>5</sup>. Nous tenterons de les examiner pour parvenir aux sources et aux influences qu'il a subies au cours de sa vie. Nous n'avons pas l'intention d'établir un tableau complet des courants religieux dualistes, beaucoup plus nombreux et variés que l'on imagine. Dans le cadre de ce travail, nous nous contenterons donc d'une approche limitée concernant quelques uns d'entre eux.

René Nelli confirme que Bousquet a été conduit à l'étude du manichéisme beaucoup moins par la reconnaissance des théories cathares

---

<sup>1</sup> Cité in : *La Contrition de Joë Bousquet*, Sarraute Gabriel, op. cit., p.67.

<sup>2</sup> Cassou Jean, *Les Cahiers du Nord*, n° 90-91, Charleroi, Nouvelles éditions européennes, 1950-51, p.298.

<sup>3</sup> Nelli René, *Joë Bousquet, sa vie son œuvre*, op. cit., p.82.

<sup>4</sup> Ibid., p.84.

<sup>5</sup> Publié dans *L'œuvre de la nuit* en 1946 aux éditions Montbrun sous forme d'avertissement au lecteur.

en Languedoc, que par la lecture de l'ouvrage de Fabre d'Olivet : *Les Vers dorés de Pythagore*.

Sur l'exemplaire de ce livre qui lui a appartenu, le passage suivant a été souligné et annoté : « L'erreur des uns et des autres (les manichéens et les platoniciens) a été de prendre pour des êtres absolus ce que Zoroastre et Pythagore, Platon et Manès avaient posé comme des émanations, des résultats, des forces, ou même de simples abstractions de l'entendement »<sup>1</sup>. Certes, son ami Déodat Roché, directeur des Cahiers d'Etudes Cathares, lui avait souvent commenté ces lignes du célèbre hermétiste.

Joë Bousquet était engagé dans un scepticisme qui l'éloignait de toute affirmation à contours trop précis. Il avait honte des idées figées. C'est pourquoi, il a donné beaucoup de ses textes importants sous le manteau et comme s'il les désavouait. Tel l'article - titré à part - paru dans les Cahiers du Sud : « Lumière infranchissable pourriture » qui se présente comme une étude critique sur Jouve. Ce texte contient en effet l'exposé voilé de ses conceptions gnostiques sur l'androgynie et la double nature de l'homme. Le manichéisme de Bousquet s'exprime dans « le prière d'insérer » dans *L'œuvre de la nuit* (Editions Montbrun, 1946) dans les pages intitulées : « communiqué au lecteur... ».

Bousquet était hanté à cette époque (1946) par ce qu'il appelait le « Noir de Source », qui coïncidait pour lui avec le Noir Absolu, intérieur à la matière vivante ou minérale, le Noir-Substance, et il rejoignait ainsi et non point par hasard, la théorie de Goethe des couleurs que nous avons déjà expliquée. Bousquet en était venu à admettre que le Noir de Source

---

<sup>1</sup> Cité par René Nelli in : « Joë Bousquet et le manichéisme », *Les Cahiers du Nord*, n° 90-91, op. cit., p.308.

n'était rien d'autre que l'Absence, le Néant réalisés<sup>1</sup> mais réalisés par la coexistence : « Le jour n'a pas la nuit dans sa poche. La nuit n'est pas l'ombre du jour. La lumière ne se manifeste qu'aux radiations d'une nuit minérale, nuit de source qui est la même dans toutes les profondeurs, matérielles, utérines, organiques »<sup>2</sup>.

Ses raisonnements dans une dialectique anti-rationnelle, ses intuitions irrationnelles aboutissent à identifier l'Absence et les Ténèbres : « Geste, parole, existence, toute présence s'associe son absence et sa manifestation est au prix de cette contradiction. Tout ce qui est se supprime et l'équivalence de ces forces contraires revêt les corps de leur consistance et de leur éclat. Rien n'est la partie d'autre chose »<sup>3</sup>.

On voit qu'il s'agit bien du dualisme traditionnel et non absolu. La présence et l'absence sont pour Joë Bousquet, les deux faces coexistantes d'une même réalité.

Son manichéisme n'est pas toujours aussi orthodoxe. Nous avons déjà dit qu'il était vain de rattacher ses idées à tel ou tel système clos. Ce qui est sûr c'est que le « credo dualiste » est une des rares propositions auxquelles il était vraiment attaché. Il se trouve à la charnière de toutes ses conceptions, et il permet de comprendre l'ensemble de son œuvre. Le caractère dominant de Bousquet, c'est de se chercher ailleurs que dans sa vie, dans l'absence, dans un double du néant. Ce qui répond, évidemment, à l'état objectif dans lequel sa blessure l'a laissé. Pour lui, le mythe du « Noir de Source » n'était pas une image purement verbale comme c'était le cas pour les symbolistes et Mallarmé. Pour Bousquet « c'était l'expression d'une expérience vécue, d'une révélation reçue, la foi en la

---

<sup>1</sup> Nelli René, « Joë Bousquet et le manichéisme », *Les Cahiers du Nord*, op. cit., p.309.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *L'œuvre de la nuit*, op. cit., p.13.

<sup>3</sup> Ibid.

possibilité de franchir le Néant, de passer la Mort (celle-ci étant à côté de nous, en nous, et non au-delà de nous) »<sup>1</sup>.

Or la Théorie du Noir-substance, de l'absence, qualité et condition de l'apparition, s'avère être la traduction en termes ontologiques de cette volonté de franchir le Noir : elle en complète la signification. Elle permet à elle seule de se représenter le niveau spirituel auquel Bousquet s'était haussé. Il en était au stade miraculeux, dit René Nelli<sup>2</sup>, où le mystique saisit la vie comme une absence, et la nuit obscure, le néant, comme une puissance du même ordre que la vie. Il les juxtaposait. Il vivait son « frère d'ombre » à côté de lui.

Les dualismes noir et lumière, vie et mort, présence et absence, s'y résolvent, s'y résument, en une équation qui à première vue, n'est pas nouvelle : « moi », c'est l'autre, « je » est un autre. Bousquet devait aboutir à une autre proposition : « Moi », c'est « Moi- déjà mort »<sup>3</sup>.

Nous avons déjà parlé de la cosmogonie cathare comme Bousquet nous l'a expliquée. Dans une lettre à André Breton, il lui parle des deux principes. « Un principe naturellement « édifiant » sous l'action duquel l'homme aime, ou (cela revient au même) pense, intègre l'espace et le temps, les assimile et tend à les nier en les dépassant – parfois par la route royale des coïncidences qui sont l'obsession des organismes entièrement transparents à eux-mêmes »<sup>4</sup>. « L'autre principe refuse le temps et l'espace, enferme l'homme dans la pure et simple négation de ce qui est et par la belle avenue de l'idéalisme trouve « dieu » lequel se réinvente sous les espèces du diable qu'il enrichit de la définition de lui-même. (Ici

---

<sup>1</sup> Nelli René, « Joë Bousquet et le manichéisme », *Les Cahiers du Nord*, op. cit., p.311.

<sup>2</sup> Ibid., p. 312.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Bousquet Joë, Lettre à André Breton 17 septembre 1934, *Correspondance*, op. cit., p.37.

s'oppose destruction du réel et négation du réel) »<sup>1</sup>. Et il ajoute que son idée a une origine dans « l'hérésie cathare qui a été si ignoblement réprimée en 1209 à Carcassonne »<sup>2</sup>.

Nous verrons que cette dualité qui s'exprime sur le mode de la négation et de l'absence existe dans le dualisme persan et chinois. Il n'est donc pas étonnant de le trouver chez un lecteur de Lao Tseu ou des textes manichéens.

L'autre principe de la dualité de Bousquet, le double, se trouve aussi dans le dualisme persan comme un ange gardien.

## **I- Approche comparative avec d'autres conceptions dualistes**

Pour aborder la question du dualisme, nous allons commencer par l'origine de ce mot. Ensuite, nous proposerons un aperçu des quelques courants religieux et idées philosophiques qui pourront nous être utiles dans notre conception du dualisme et particulièrement celle de Bousquet. Notre but est de cerner ce qui caractérise l'expression du dualisme de ce poète. Quels sont éventuellement les points communs entre les idées étudiées et ce dualisme ainsi que ses éléments de divergence ?

Le mot *dualismus* (du latin *dualis* "composé de deux") a été inventé par Thomas Hyde en 1700 pour désigner l'une des caractéristiques de la religion en Perse: l'opposition de deux esprits. Par la suite, il fera l'objet de différentes applications: le dualisme cartésien ou une multitude de manifestations du dualisme révélées par l'historiographie. Il faut dire qu'aucun accord absolu n'a été réalisé entre les chercheurs en ce qui

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Ibid.

concerne la définition du dualisme. Le même terme est appliqué pêle-mêle à Platon, à Descartes et à la religion des mandéens<sup>1</sup>.

Or, la première idée qui vient à l'esprit est un problème concernant le raisonnement humain. Il faut posséder plus d'une chose pour faire un choix. Mais d'où vient l'idée d'une classification binaire chez l'être humain?

Dans une étude intitulée *De la prééminence de la main droite*, Robert Hertz constate que l'idée de la supériorité de la main droite sur la main gauche est universelle et "caractérise la pensée primitive en tant que telle et forme la base de classifications dualistes qui s'étendent au monde entier."<sup>2</sup> Il considère la polarité comme l'une des questions des plus profondes de l'histoire comparée des religions et de la sociologie.

Au contraire, R. Needham propose une solution anthropologique du problème en considérant la classification par oppositions binaires comme une propension naturelle de la pensée humaine.

Dans sa formulation ontologique, le dualisme prévoit l'opposition de deux principes. « Cela implique un jugement de valeur (bien/mauvais) et une polarisation hiérarchique de la réalité à tous les niveaux : cosmologique, anthropologique, éthique, etc »<sup>3</sup>. Le dictionnaire Robert lui

---

<sup>1</sup> Les mandéens vivent actuellement en Iran (Khouzestan) et en Iraq. Le mandéisme est la doctrine religieuse composite des mandéens, qui présente de grandes ressemblances avec le johannisme tant pour la pensée que pour les expressions, mais dénote en même temps des influences babyloniennes, persanes et même manichéennes. La doctrine de base est un dualisme qui envisage un conflit entre le monde d'en-haut et le monde d'en-bas (la lumière contre les ténèbres). L'homme, avec son âme de lumière et son corps de ténèbres, est l'objet, mais aussi l'instrument de la haine du monde inférieur. Les mandéens, fidèles à la révélation de l'Envoyé céleste, Mandé d'Haiyé, se considèrent comme les élus. Leur idéal, le parfait mandéen, est Jean-Baptiste. En face du mandéisme se dressent sept religions infernales, dont le judaïsme et le christianisme ; *Grand Larousse encyclopédique*, Tome VII, Paris, Librairie Larousse, 1964, p.23.

<sup>2</sup> Couliano Ioan P., *Les gnosés dualistes d'occident*, Paris, Plon, 1990, p.43.

<sup>3</sup> Eliade Mircea /Couliano Ioan P., *Dictionnaire des religions*, Paris, Plon, 1990, p.145.

accorde trois définitions. La première utilisée en philosophie, c'est la « Doctrine qui admet dans l'univers deux principes premiers irréductibles ». Le mot « principe » signifie qu'il s'agit de la source de quelque chose : nous nous trouvons donc en présence de deux entités séparées qui sont chacune à l'origine d'une création propre, alors que « l'opposition » implique l'antagonisme. La dernière définition couvre un sens plus large : « Coexistence de deux éléments différents ». Les deux principes élémentaires étaient le Mal, le Bien, et leur origine.

L'une des définitions proposées par Ugo Bianchi (auteur de la monographie *Il dualismo religioso*, 1958-1983), nous intéresse également : « Sont dualistes les religions et les conceptions de la vie selon lesquelles deux principes, co-éternels ou non, fondent l'existence, réelle ou « apparente », de ce qui existe et se manifeste dans le monde »<sup>1</sup>. Cela revient à dire que chacun des deux principes (qui ne sont pas impérativement antagonistes) doit apporter sa contribution à la création d'une partie déterminée du monde.

On distingue souvent le dualisme cosmologique, qui consiste à penser que le monde est dominé par la concurrence, ou l'alternance, ou l'opposition perpétuelle de deux causes primordiales. Le dualisme métaphysique, qui pose l'existence d'une réalité transcendante par rapport au monde sensible. Le dualisme anthropologique, qui explique les faits humains par la présence, dans l'homme, de deux réalités irréductibles ; l'âme et le corps, ou la raison et les passions, ou la liberté et la nécessité. Enfin, le dualisme épistémologique, qui représente la connaissance comme dépendant de deux genres d'être : le sujet et l'objet, et le dualisme éthique, qui oppose le devoir à la sensibilité.

---

<sup>1</sup> Cité in : *Les gnosés dualistes d'occident*, Couliano Ioan P., op. cit., p. 25.

Ce qui est remarquable au sein des différents systèmes religieux ou philosophiques, c'est une dichotomie qui oppose souvent les uns aux autres et qui nous entraîne vers une typologie dualiste.

On a donc traditionnellement reconnu l'existence de deux formes ou types de dualisme religieux : le dualisme *radical* et le dualisme *mitigé*. Le premier qui pose l'existence de deux principes coéternels responsables de la création de ce qui est ; et le second, le dualisme *mitigé* ou monarchien (qui ne met pas en discussion la monarchie d'un créateur suprême), où le second principe se manifeste plus tard et tire en général son origine d'une erreur dans le système mis en route par le premier principe.<sup>1</sup>

Ugo Bianchi a établi une typologie fonctionnelle qui enregistre les principales paires de traits opposés présents dans tous les systèmes dualistes :

1. Radical / mitigé.
2. Eschatologique (ou linéaire) / dialectique (ou cyclique).
3. Anticosmique / procosmique.<sup>2</sup>

La première paire concerne l'origine de la situation dualiste. Dans le dualisme radical, les deux principes sont co-éternels, par contre, quand le principe du Mal apparaît à un moment donné à cause de quelque « péché antécédent », c'est un dualisme mitigé ou « monarchien ».

La seconde paire s'intéresse à la résolution ou à la fin du conflit dualiste : celui-ci est destiné à disparaître lorsque la monarchie du bon principe sera établie. Dans un dualisme dialectique le conflit se répète cycliquement.

Enfin, la troisième paire concerne la position du monde dans le conflit : le dualisme anticosmique constate que le monde est mauvais, tandis que le dualisme procosmique considère la bonté du monde.

---

<sup>1</sup> Eliade Mircea / Couliano Ioan P., *Dictionnaire des religions*, op.cit., p.145.

<sup>2</sup> Ibid., p.33.

Grâce à ces trois dichotomies fondamentales, on arrive à mieux regrouper les principales formes de dualisme à savoir : le zoroastrisme (mitigé<sup>1</sup>, eschatologique, procosmique), le manichéisme (radical), les cathares « radicaux » (radical, anticosmique), les cathares « monarchiques » ou « mitigés » (mitigé, anticosmique).

### **Le dualisme persan**

Comme nous l'avons déjà expliqué ci-dessus Thomas Hyde a employé le mot dualisme pour désigner un système de pensée en Perse : il s'agissait de l'opposition de deux principes. Mais ce que Hyde et les autres historiens occidentaux ont négligé, ce sont les nuances et même des différences fondamentales qui existent au sein du système dualiste dans le zervanisme, le zoroastrisme, le mazdéisme et le manichéisme.

Ils les considèrent tous comme des religions dualistes qui opposent deux principes coexistants à savoir le bien et le mal, Dieu et le diable, la lumière et les ténèbres.

Or, la faiblesse de ce point de vue consiste dans le fait qu'ils ignorent la dichotomie existant dans ces gnosés dualistes ; dichotomie qui fait sortir le zoroastrisme de la lignée des trois autres religions. La différence est remarquable : cela concerne le système de la création, autrement dit l'origine de la création chez les zoroastriens.

La religion pré-zoroastrienne, c'est-à-dire la religion de l'Iran avant la réforme de Zarathoustra ne se laisse pas facilement déchiffrer. « A côté des éléments originaux, elle présente des traits communs avec l'Inde védique, par exemple le sacrifice d'animaux dont l'esprit rejoint l'entité divine appelée Geush Urvan (« l'Âme du taureau ») et aux propriétés

---

<sup>1</sup> Dans son livre, Ioan P. Couliano le considère radical. Nous nous permettons de le reconnaître mitigé dans *le dualisme zoroastrien* que nous allons étudier.

hallucinogènes. Les êtres divins appartenait à deux classes : les ahuras («seigneurs » ; en sanskrit Asuras) et les daivas (« dieux » ; en sanskrit Devas), toutes deux positives »<sup>1</sup>.

Pour les Mazdéens, le monde est créé par Ohrmazd, et Ahriman s'y introduit de l'extérieur. Si une fois entré dans le monde, Ahriman mêle ses mauvaises créations aux bonnes créations d'Ohrmazd, le monde cependant reste bon dans l'ensemble et par essence ; Ahriman n'est en aucune façon le pôle opposé à Dieu.<sup>2</sup> Mircea Eliade confirme également que la théologie de Zoroastre n'est pas « dualiste » dans le sens strict du terme, puisque Ahura<sup>3</sup> Mazda n'est pas confronté à un « anti-dieu ». L'opposition se déclare, à l'origine, entre les deux Esprits.<sup>4</sup>

Nous allons expliquer le dualisme persan en deux parties, le dualisme zoroastrien et le dualisme manichéen, pour mieux connaître leurs différences et les nuances qui existent à travers certains détails.

#### - Le dualisme zoroastrien

« Les *sources* du zoroastrisme ont été rédigées à partir du IV<sup>ème</sup> ou VI<sup>ème</sup> siècle de l'ère chrétienne. L'*Avesta*<sup>5</sup> est formé de plusieurs sections : *Yasna* (Sacrifices), *Yasht* (Hymnes aux divinités), *Vendidad* (règles de pureté), *Vispered* (le culte), *Nyâyishu* et *Gâh* (prières), *Khorda* ou *Petit Avesta* (prières quotidiennes), *Hadhokht* (Livre des Ecritures), *Aogemadaêchâ* (Nous acceptons), contenant des instructions sur l'au-delà

---

<sup>1</sup> Eliade/Couliano, *Dictionnaire des religions*, op.cit., p.297.

<sup>2</sup> Pétrement Simone, *Le Dieu séparé, les origines du gnosticisme*, Paris, Ed. du Cerf, 1984, p.246.

<sup>3</sup> Ahura Mazda est le même que Ohrmazd.

<sup>4</sup> Mircea Eliade, *Histoire des croyances et des idées religieuses I*, Paris, Payot, 1976, p.324.

<sup>5</sup> Recueil d'anciens textes sacrés du zoroastrisme, rédigé du III<sup>ème</sup> au VII<sup>ème</sup> siècle de l'ère chrétienne qui contient les *Gâthâs*, sections attribuées à Zarathoustra lui-même.

et le *Nîrangistân* (règles culturelles). On prétend que la partie la plus ancienne des *Yasnas*, les *Gâthâs* (Hymnes), remonterait à Zarathoustra lui-même »<sup>1</sup>.

A l'époque indo-iranienne commune, ainsi que dans la religion pré-zoroastrienne, les daivas et les ahuras étaient des êtres divins. Dans le zoroastrisme, une évolution inverse leur place prise en Inde : les ahuras sont les dieux qui choisissent *asha* (la vérité) et les daivas sont les démons qui choisissent *druj* (le mensonge).

C'est dans les *Gâthâs* qu'on trouve l'origine du dualisme qui a provoqué différentes interprétations. « Mainyu » signifie la pensée ou l'esprit. Il faut rappeler que la pensée et l'esprit, dans les *Gâthâs* sont un amalgame indissociable. « Au début, deux Mainyu apparaissent à la fois en idée, parole et action ; ces deux-là sont en conflit, l'un est bon et l'autre est mauvais. De leur contact se créent la vie et la non-vie. Entre ces deux, le sage choisit le bien et l'ignorant le contraire. Ceux qui choisissent le bien auront la meilleure vie et les autres choisissant le mal, auront la pire vie »<sup>2</sup>.

Le dualisme moral suppose que ce paragraphe des *Gâthâs* parle d'un système de pensée où le bien et le mal sont en conflit. Le dualisme est un phénomène idéologique et un modèle de conduite qui apparaît d'abord dans l'idée et ensuite dans la pensée et l'action de l'être humain.

Mais les disciples du dualisme cosmique en font une interprétation différente. Pour eux, il s'agit d'un système cosmique où deux esprits éternels font le bien et le mal et le conflit apparaît entre leurs créatures. La différence entre les deux doctrines est essentielle et concerne l'origine et la nature d'Ahriman (le diable) dans l'univers. L'une croit en une

---

<sup>1</sup> Eliade Mircea / Couliano Ioan P., *Dictionnaire des religions*, op. cit., p.298.

<sup>2</sup> *Yasna*, 30/3, cité in : *Philosophie de Zoroastre*, Mehr Farhang, Téhéran, Ed. Djami, 1995, p.77 (texte traduit du persan).

puissance éternelle, et considère que le diable comme un phénomène issu de la pensée humaine, et pour elle le processus du progrès du monde sont de la volonté d'Ahura (Dieu). Cette doctrine reconnaît un dualisme moral. L'autre croit en deux puissances éternelles, accepte Ahriman (le diable) comme une réalité indépendante de l'homme et de la pensée humaine. Elle considère le dynamisme et le progrès du monde le résultat de la gestion synchronique d'Ohrmazd (Dieu) et d'Ahriman et révèle un dualisme cosmique.

Les nuances proviennent de l'ambiguïté des mots et des interprétations délicates de certains mots comme le début, Mainyu et la non-vie.

D'après le dualisme moral :

Dans le zoroastrisme, il n'y a pas de début à la création. Elle est toujours avec et en Ahura Mazda. Il est « être » sans début, sans changement et ses lumières, y compris la création, sont toujours en lui. Autrement dit, tant qu'il y avait « être », le « non-être » n'existait pas. Le « non-être » n'est que ne pas être « être », soit l'absence de cet « être », devant les apparitions extérieures de tous les « êtres ». Par conséquent, c'est un concept subjectif réel mais sans existence.<sup>1</sup>

Donc, les deux termes de « début » et « non-vie » font référence au moment où, au cours du processus de la création, l'« être » a eu une apparition extérieure et avec lui systématiquement le « non-être ». Or,

---

<sup>1</sup> Philippe Gignoux emploie le mot « inexistance » et explique : « Il faut entendre par là qu'Ahreman et les démons n'ont pas d'existence matérielle (...). Leur présence dans ce monde-ci n'est pas ontologique, mais seulement psychologique en quelque sorte ». Cité in : *Le livre d'Ardâ Vîrâz*, Translittération, transcription et traduction du texte pahlavi par Philippe Gignoux, Institut français d'iranologie de Téhéran, Bibliothèque iranienne n° 30, Paris, Editions Recherche sur les Civilisations, 1984, p.159.

comme toute apparition extérieure de l'être se fait grâce à Spenta Mainyu<sup>1</sup> (l'Esprit bienfaisant), le phénomène d'Angra Mainyu<sup>2</sup> (l'Esprit négateur) existe également en tant que tout ce qui est autre que l'apparition extérieure de Spenta Mainyu, et non pas en tant qu'un être contre Ahura Mazda. Ainsi, Angra Mainyu ne s'oppose pas à Ahura Mazda :

- L'existence de deux Mainyu révèle deux façons de réfléchir. Le droit et la liberté de choisir exigent des choix différents (au moins deux opposés).

- L'apparition extérieure de la création implique une opposition et son apparition.

Dans le monde relatif, la lumière, le bien et la vie ne se perçoivent pas sans le noir, le mal et la mort.

Spenta Mainyu qui est la lumière constructive et intelligible d'Ahura Mazda donne l'être, la vie et le bien. Toutes ces faveurs auront un opposé dans leur apparition extérieure. Et c'est du contact des deux Mainyu que la vie et la non-vie apparaissent. Autrement dit, la non-vie n'est pas un « être », c'est le « non-être » ou ne pas être l'« être ». Les *Gathas* exposent le fait qu'Angra Mainyu, c'est-à-dire la mauvaise pensée et action, se dresse devant Spenta Mainyu, la pensée bonne et constructive. Ce n'est que dans le monde relatif, car dans le monde absolu Ahura Mazda et Spenta Mainyu sont les mêmes et il n'y a pas d'opposition entre eux.

---

<sup>1</sup> Spenta Mainyu : l'esprit croissant, un symbole d'Ahura, un trésor de bonté, une brillance de la sainteté, une réalité constructive, et une lumière de la création par Ahura Mazda. Il est la manifestation de la pensée et de la créativité divines, le représentant et l'associé d'Ahura Mazda. Dans les *Gâthâs*, il est nommé comme le fils de Dieu, un enfant qui était et sera toujours avec son père. Certains chercheurs occidentaux ont comparé le Spenta Mainyu au Saint-Esprit.

<sup>2</sup> Dans le zoroastrisme, toute production ou invention constructive s'appelle Spenta Mainyu et toute production ou invention destructive est Angra Mainyu.

Les disciples du dualisme cosmique s'élèvent contre ces raisonnements en proclamant que :

- Dans le zoroastrisme, Ohrmazd est le créateur du bien et Ahriman, le créateur du mal.

- Ahriman est éternel à l'instar d'Ohrmazd, mais celui-ci est toute sagesse tandis qu'Ahriman est toute ignorance. C'est pour cette raison qu'au début Ahriman ignorait Ohrmazd, mais celui-ci connaissait Ahriman. C'est lorsque Ohrmazd a entamé la création qu'Ahriman a su l'existence d'Ohrmazd. Sa création consista à faire le contraire de tout ce qu'Ohrmazd avait créé pour neutraliser son œuvre. Par exemple, après la création de la santé par Ohrmazd, Ahriman créa la maladie. Quand Ohrmazd a créé l'être humain par ses lumières morales, Ahriman n'a pu faire la même chose. Il a donc tenté d'éloigner cette créature du bon chemin.

De nos jours, la majorité des zoroastriens ont accepté le dualisme moral et croient que le mauvais choix de l'être humain a produit Ahriman et le mal.

Ce sont les doctrines du zervanisme, mazdéisme et manichéisme qui ont adopté le dualisme cosmique et ils ont inventé six lumières négatives contre les six lumières principales d'Ohrmazd, qui allaient devenir plus tard, les collaborateurs d'Ahriman.

De toute façon, le résultat définitif rapproche les deux systèmes. Tous les deux conseillent « bonne pensée, bonne parole, bonne action »<sup>1</sup>. Tous les deux croient à la victoire définitive du Bien sur le Mal, Ahura Mazda en tant que créateur du Bien et dépourvu de toute souillure et

---

<sup>1</sup> C'est l'éthique du prophète Zoroastre. D'après Ph. Gignoux la bonne pensée, la bonne parole et la bonne action symbolisent les trois sphères des étoiles, de la lune et du soleil qui sont les trois degrés du paradis. Voir : *Le livre d'Ardâ Vîrâz*, op.cit., p.155.

Ahriman mortel et éphémère. D'ailleurs, chez les zoroastriens, le concept du péché originel, contrairement au christianisme, n'existe pas.

Nous venons d'étudier les thèmes et les notions principaux du zoroastrisme selon un zoroastrien, professeur de l'Université de Boston, M. Farhang Mehr, mais nous tenons également à examiner le sujet selon le point de vue occidental pour connaître le reflet de ce dualisme loin de son pays d'origine. A cet effet, nous allons faire référence aux ouvrages précieux de Mircea Eliade, ainsi qu'aux autres livres cités dans la bibliographie.

Dans les *Gâthâs*, Ahura Mazda occupe la première place. Il est bon et sain (spenta). Il a créé le monde par la pensée (*Yasna*, 31 : 7, II). Zoroastre déclare avoir « reconnu » Ahura Mazda « par la pensée », « comme le premier et le dernier » (*Yasna*, 31 : 8), c'est-à-dire en tant que commencement et fin, le Seigneur est accompagné d'une escorte d'êtres divins (les Amesha Spenta<sup>1</sup>). Ahura Mazda est le père de plusieurs entités et de l'un des deux esprits jumeaux, Spenta Mainyu (l'Esprit bienfaisant). Mais ceci implique qu'il a engendré également l'autre jumeau, Angra Mainyu (l'Esprit destructeur).

Eliade affirme aussi, en citant le *Yasna*, que ces deux esprits ont choisi l'un le bien et la vie et l'autre le mal et la mort, ce qui montre qu'ils se différencient par leur choix et non par leur nature.

En somme, le bien et le mal, le pur et l'impur procèdent d'Ahura Mazda, mais puisque Angra Mainyu a librement choisi son mode d'être et sa vocation maléfique, le « Seigneur Sage » ne peut pas être considéré

---

<sup>1</sup> Les sept Amesha Spenta ou les Immortels bienfaisants » sont : *Vohu Manah* (bonne Pensée), *AshaVahishta* (Vérité parfaite), *Khshathra Vairya* (Seigneurie désirable), *Spenta Armaiti* (Dévotion bienfaisante), *Haurvatât* (Plénitude) et *Ameretât* (Immortalité). Les sept Immortels bienfaisants représentent en même temps le cortège des vertus d'Ahura Mazdâ et les attributs des mortels qui suivent l'ordre de la vérité, l'*asha*.

comme responsable de l'apparition du mal. Puisque Ahura Mazda, l'omniscient, savait dès le début quel serait le choix de l'Esprit Destructeur et qu'il ne l'a pas empêché, Eliade y voit deux raisons plausibles : soit que Dieu transcende toutes sortes de contradictions ; soit que l'existence du Mal constitue la condition préalable à la liberté humaine.

Quant à la cosmologie de Zoroastre, son dualisme le conduit à diviser pour ainsi dire l'univers tout entier en deux domaines de l'être, la réalité, c'est-à-dire la somme de toutes les bonnes créations découlant de l'activité créatrice de l'esprit bénéfique, et la non-réalité, c'est-à-dire la somme de toutes les mauvaises créations provenant de l'esprit hostile. Le conflit originel des deux esprits se manifeste donc dans les forces adverses de la nature : en conséquence, celle-ci présente une lutte continuelle entre les puissances du bien et les puissances du mal.<sup>1</sup>

Dr. Martin Haug<sup>2</sup> considère le prophète de l'ancien Iran, d'un point de vue théologique monothéiste, et du point de vue philosophique, dualiste, ce qui nous semble une conclusion concise et juste.<sup>3</sup>

### - Le dualisme manichéen

Dans sa doctrine, Mani enseigne que la diversité des choses provient du mélange de deux principes éternels – la Lumière et les Ténèbres – qui sont séparés et indépendants l'un de l'autre.

---

<sup>1</sup> Iqbal Mohammed, *La métaphysique en Perse*, traduit de l'anglais par Eva de Vitray-Meyerovitch, Paris, Actes Sud, 1996 (1<sup>ère</sup> édition, Paris, Sindbad, 1980), p.20.

<sup>2</sup> Le premier philologue (Allemagne 1827-1876) à qui le développement de la grammaire comparée indo-européenne et, plus spécifiquement, indo-iraniennne a permis de comprendre suffisamment l'*Avesta* pour tenter une analyse rigoureuse de son système religieux.

<sup>3</sup> Ibid., p.18.

Mani rejette l'hypothèse zoroastrienne d'agents créateurs pour expliquer le problème de l'existence objective. Selon Mohammed Iqbal, c'est en assumant une vue profondément matérialiste de la question qu'il attribue l'univers phénoménal au « mélange » de deux principes éternels, indépendants, dont l'un (l'obscurité) est non seulement une partie de la matière universelle, mais aussi la source où l'activité réside, sommeillant pour ainsi dire et d'où elle s'élançait dans l'être lorsque le moment favorable arrive.<sup>1</sup> L'autre est la lumière.

La pensée dualiste dans le manichéisme s'est ainsi enracinée dans le mythe des origines. Au début, il n'y avait que deux origines : la Lumière et les Ténèbres. La Lumière vivait en haut au paradis lumineux qui était illimité à l'ouest, à l'est, et au nord, mais avait une frontière au sud avec le royaume des Ténèbres. Celles-ci vivaient sans limite au sud, à l'est et à l'ouest, mais s'arrêtaient au nord, à la frontière du paradis lumineux.

Ces deux origines éternelles, qui existaient depuis toujours, sont la Lumière et les Ténèbres, mais pourraient bien être la vérité et le mensonge. Le fait que l'un est Dieu et l'autre matière ou diable rapproche les manichéens du dualisme reconnu en Perse. Selon Mani, son fondateur, la Lumière est le plus sublime des êtres et domine tout. Il la considère comme une essence divine ou bien subjective opposée à la raison ou à la matière, plutôt comme une apparition. Dieu est le père de la lumière sainte et règne au royaume de la lumière. Les figures concrètes de Dieu se manifestent comme l'intelligence, la raison, la pensée, la réflexion, et la volonté.

Au royaume de la Lumière, Dieu est assis sur le trône et sa Lumière, sa Sagesse et sa Puissance l'entourent. Ces trois caractéristiques montrent trois aspects différents de Dieu qui lui sont identiques en même temps.

---

<sup>1</sup> Ibid., p.24.

S'approprier trois aspects à la nature de Dieu forme l'explication de sa nature : elle se trouve explicitement dans la signification du mot Dieu. C'est un principe essentiel dans les religions de l'Inde et de l'Iran. Selon ce principe, les différentes parties d'une existence ou d'un être s'ajoutent au reste de cet ensemble, ou bien elles se trouvent devant cet ensemble comme une substance indépendante. Cette théorie a une origine indo-aryenne. Ainsi selon Mani, Dieu a quatre aspects et cette conception a un rapport étroit avec la conception de Dieu dans le zervanisme, car Zervan était en effet un dieu bisexuel de l'espace-temps avec quatre aspects : Zarvân (zamân<sup>1</sup>), lumière, force et sagesse. Le royaume de lumière s'étendait vers l'infini du nord, de l'ouest et de l'est, mais il avait une limite avec les ténèbres au sud. Cet endroit que Mani appelait le domaine de la force du « père de grandeur » était limité. Une forte opposition existait entre le royaume de la Lumière et celui des Ténèbres.

Pour conserver le peu de lumière qui lui restait, la matière a élaboré un plan diabolique pour l'âme « concupiscible »<sup>2</sup>. Un diable masculin, nommé Ashqhalun<sup>3</sup>, et son homologue féminin, nommé Namrâel, étaient élus pour rassembler les éons, c'est-à-dire les atomes épars de lumière, sur la terre et s'accoupler. Le fruit de leur tâche serait la naissance d'Adam et d'Eve. Par la ruse de la matière, Adam ignorait les éons qu'il portait en lui et il fut dans un grand sommeil jusqu'à l'arrivée du Sauveur. Il était le fils de Dieu (Ohrmazd, Nous ou Vahman). Le Sauveur voulait qu'Adam retrouve son âme, donc, il l'a réveillé et l'a secoué, en éloignant de lui les âmes perverses et méchantes, le libérant des diables qui l'envahissaient. Il lui a montré l'âme de la Lumière, souffrante emprisonnée dans toutes les

---

<sup>1</sup> Qui signifie le « temps » en persan.

<sup>2</sup> C'est-à-dire susceptible d'éprouver des désirs charnels.

<sup>3</sup> Cités « Ashaqlun » et « Nebrôël » par Ioan P. Couliano in : *Les gnosés dualistes d'Occident*, op.cit., pp. 201-202.

matières, lui a révélé sa nature dualiste, puisque son corps est formé du pouvoir diabolique et son âme de la lumière. Il lui a enseigné la connaissance libératrice. Il faut expliquer que les éons (les atomes immortels de lumières) ne sont pas propres à l'âme humaine mais qu'il existe également un grand nombre d'éons qui sont éparpillés dans les arbres, les plantes, les fruits, ainsi que chez les animaux. Cette âme vivante, selon le manichéisme, est une partie indissociable de Jésus crucifié, c'est-à-dire l'élément corporel bas de Jésus lumineux qui a été crucifié au pays de la matière et a été mélangé avec le monde corporel. Ils croyaient que l'arbre était devenu le crucifix parce qu'il contenait la plus grande partie de la lumière.

L'explication du cours du monde est conforme aux différentes étapes de la souffrance d'un dieu qui est le sauveur lui-même. Le processus de cette délivrance est très lent et il n'arrivera jamais à sa fin, c'est-à-dire au moment du rassemblement des éons et de leur unification. Le monde touchera à sa fin avant que tout cela se réalise. Après la destruction de l'univers, il semble que le cours du monde reprendra à partir de l'époque d'avant le mélange de la Lumière et des Ténèbres, comme si c'était une reconstitution. A une seule différence près : désormais, la matière et les Ténèbres ne seront plus capables d'attaquer l'univers de la Lumière. Les deux principes de Lumière et de Ténèbres existeront constamment et séparément.

Simone Pétrement va plus loin dans le raisonnement en supposant que Mani semble avoir voulu réunir sa conception du christianisme gnostico-platonicien avec le mazdéisme :

*Le dualisme platonicien devient chez lui un mazdéisme où les principes sont des adversaires absolus comme Ohrmazd et Ahriman.*

*La matière y est un principe, non seulement indépendant de Dieu, mais qui combat contre lui et le fait volontairement (au moins dans la forme mythique du manichéisme). Elle est le mal par elle-même (...).<sup>1</sup>*

Ioan P. Couliano est plus précis que Simone Pétrement. D'une part, il affirme que le système de Mani, de plusieurs manières, se rattache à une forme de gnosticisme que les hérésiologues ont appelée « séthienne ». Cette forme véhicule souvent une histoire de l'homme dans laquelle la « race inébranlable » de « l'Etranger Seth » joue un rôle prépondérant.<sup>2</sup>

D'autre part, selon lui, le manichéisme se sépare radicalement du gnosticisme en cela qu'il admet pleinement la bonté de *l'intelligence écosystémique* : le démiurge manichéen n'est pas mauvais (c'est l'Esprit Vivant) et ne s'identifie pas au dieu de l'Ancien Testament, qui n'est que producteur de l'homme. La structure du monde relève de la sagesse des éons de Lumière ; le corps du monde est fait des Ténèbres, mais son âme lumineuse y est indissolublement mélangée.

En outre, les Vaisseaux célestes, le Soleil et la Lune, ne sont pas de mauvaises planètes : ce sont des instruments de salut fabriqués de Lumière pure, où résident l'Envoyé et Jésus, des entités transcendantes.<sup>3</sup>

Une autre différence : le monde n'est pas non plus « bon » dans le sens platonicien du terme (l'anticosmisme manichéen) : sa disparition, qui marquera la fin du processus de récupération de la Lumière, est envisagée comme un événement libérateur.

*En ce qui concerne la position devant le principe anthropique, le*

---

<sup>1</sup> Pétrement Simone, *Le Dieu séparé, les origines du gnosticisme*, op. cit., p. 248.

<sup>2</sup> Couliano Ioan P., *Les Gnozes dualistes d'Occident*, op. cit., p.202.

<sup>3</sup> Ibid., p.216.

*manichéisme reste une forme de gnosticisme, à cette différence près qu'il n'établit pas trois composantes de l'agrégat humain (sôma, psuchê, pneûma), dont seule la dernière est apparentée aux éons transcendants, mais deux (corps, âme), la seconde appartenant à la Lumière. Comme dans le gnosticisme, l'homme selon la doctrine de Mani est une créature supérieure à ses producteurs.<sup>1</sup>*

Le dualisme manichéen se différencie encore de celui des gnostiques, parce que Mani considérait la Lumière et les Ténèbres sans commencement, tandis que les gnostiques, - nous les étudions plus loin - , croyaient à la chute de la lumière de son lieu de naissance vers ce monde et la matière.

### **- Le dualisme chinois**

Ce qui est représenté ici comme le dualisme chinois se compose des deux principes essentiels, le couple Yang/Yin. L'autre principe qui constitue la philosophie de Lao Tseu, le maître du taoïsme, est le Vide qui est une sorte de négation. Tous les êtres humains sont invités à les réaliser, dans le microcosme, la Nature, et à ne pas les négliger afin d'accéder au Tao.

### **Yang et Yin**

La manifestation du dualisme, dans le sens général où nous l'avons considéré pour cette étude, se dévoile dans la pensée chinoise par le cycle

---

<sup>1</sup> Ibid., p.217.

des principes antagonistes mais complémentaires, Yang et Yin. L'importance de ce couple de contraires est liée au fait qu'il a été développé dans une cosmologie et qu'il a systématisé des disciplines du corps et de l'esprit. Il est la figure non seulement des deux forces de la Nature, le principe de dualité qui imprègne le monde des manifestations, mais aussi de l'Ordre cosmique puisqu'il agit sur l'ordre du Tao (la Voie royale). La représentation graphique de Yang-Yin est même significative et montre les deux grandes forces de l'univers : clair/obscur, négatif/positif, mâle/femelle, dans une égalité et un équilibre parfait. On remarque un point noir dans la partie blanche, et un point blanc dans la partie noire. Ce point est un détail vital du symbolisme qui rappelle que tout élément mâle comporte nécessairement un principe femelle et que tout élément femelle comporte nécessairement un principe mâle.

Max Kaltenmark explique précisément les principes du taoïsme fondé par Lao Tseu au IV<sup>ème</sup> siècle avant Jésus Christ dans son livre. Toute la vie d'un Fils du Ciel doit être réglée sur l'ordre naturel, et c'est ce qu'on appelle la Voie ou l'Ordre royal (Wang Tao) imitant la Voie ou l'Ordre céleste (T'ien Tao). Cet ordre céleste ou naturel, souvent appelé Tao, est, selon la pensée classique, manifeste dans l'alternance régulière des saisons et dans celle des jours et des nuits. Ce cycle du chaud et du froid, de la lumière et de l'ombre, s'explique par le jeu alterné des deux principes sexués, le Yin et le Yang, dont les influences, dominantes à tour de rôle, commandent les comportements de tous les êtres. Le Yin, le principe de l'ombre, du froid et de la féminité, invite au repli, au repos, à la passivité. Le Yang, le principe de la lumière, de la chaleur, de la

masculinité, incite au déploiement des énergies, à l'activité, voire à l'agressivité.<sup>1</sup>

Les forces de Yin et Yang sont totalement interdépendantes. Cependant, elles ne sont pas radicalement dualistes car, si elles président à l'apparition de tous les phénomènes dans le monde, elles participent également à leur résorption dans l'unité du Tao. Les forces opposées ne sont pas autre chose que les aspects d'une seule et même réalité ; elles sont un facteur de multiplication mais aussi de réunion. Le Tao est dans la pensée philosophique et religieuse des Chinois un principe de l'ordre qui se manifeste également dans les domaines du réel ; ainsi existent le Tao céleste, le Tao royal, le Tao de la Terre et le Tao de l'Homme. Le Tao de la Terre s'oppose au Tao du Ciel un peu comme le Yin et le Yang, l'action du ciel sidéral sera donc une activité purement Yang, tandis que celle de la terre est Yin.

On imagine alors l'alternance du Yin et du Yang, comme étant celle des influences de la Terre et du Ciel. D'ailleurs, tous les êtres ainsi que l'homme sont faits d'éléments célestes et terrestres mélangés, c'est pourquoi le monde est constitué de « trois puissances » : le Ciel, la Terre et l'Homme.<sup>2</sup>

Ce système de deux principes ne s'applique pas seulement au monde matériel mais aussi au monde spirituel. Les Chinois croient à deux âmes, ou à deux groupes d'âmes ou d'esprits vitaux, les uns Yang(Houen), les autres Yin(P'o), les premiers commandant le souffle et les fonctions supérieures, les seconds attachés au sang, aux os, et d'une façon générale à la vie organique. Pour qu'il y ait vie et santé, il faut que ces deux sortes d'âmes soient unies de façon harmonieuse ; si elles se séparent, il en

---

<sup>1</sup> Kaltenmark Max, *Lao Tseu et le taoïsme*, Paris, Seuil (Le), Collection Maîtres spirituels, 1965, p.29.

<sup>2</sup> Ibid., p.33.

résulte la maladie et la mort. Ce système imprègne également la médecine chinoise. Comme exemple, nous pouvons citer le Chi-Nei-Tsang ou le massage régénérateur des organes internes, issu de la plus ancienne tradition chinoise. Le Chi-Nei-Tsang agit directement sur chaque organe ou plus précisément sur chacune des cinq grandes unités organo-énergétiques doubles de la médecine chinoise : poumons/gros intestin (archétype « métal »), rein/vessie (archétype « eau »), foie/vésicule biliaire (archétype « bois »), cœur/intestin grêle (archétype « feu ») et le couple rate-pancréas/estomac (archétype « terre »). Engendrés par l'action de la polarité Yin/Yang, ces cinq archétypes de tout ce qui existe dans le monde, forment un canevas fondamental- dit système des cinq éléments- pour tous les aspects de la médecine chinoise.<sup>1</sup>

L'Univers se révèle donc être constitué par une série de formes antithétiques alternant de façon cyclique. Il existe une symétrie parfaite entre les rythmes cosmiques régis par l'interaction du Yang et du Yin. L'opposition rituelle entre les deux sexes exprime en effet à la fois l'antagonisme complémentaire des deux formules de vie et l'alternance des deux principes cosmiques, le Yang et le Yin.<sup>2</sup>

Pourtant, Lao Tseu réfute toute dualité et toute forme de nombrilisme. Sachant que ce principe de base duel règne sur la cosmologie et la genèse du *Yi Ching*, ou le *Livre des Changements*, on se demande la raison de ce refus de la dualité et on la trouve évidemment au sein du couple Yin/Yang. Comme on ne peut pas admettre le Yin sans le Yang, l'immobilité (le non-agir) sans l'action et la vie sans la mort, on ne

---

<sup>1</sup> Cité in magazine *Bio contact*, Magarinos Matéo, Gaillac, n° 134, mars 2004, p.6 et p.12.

<sup>2</sup> Eliade Mircea, *Histoire des croyances et des idées religieuses II*, Paris, Payot, 1976, p.24.

réussit pas non plus à comprendre une notion sans son contraire, envisager une thèse sans son antithèse.

*Tout accueillir implique aussi de se débarrasser de tout concept de dichotomie, mâle et femelle, soi-même et les autres, vie et mort. La division est contraire à la nature du Tao.<sup>1</sup>*

*Constatez que ce qui a une forme est équivalent à ce qui n'en a pas et que ce qui est vivant est égal à ce qui repose.<sup>2</sup>*

Il faut justement accéder à l'équilibre parfait entre ces deux principes pour trouver l'union, « la Voie intégrale », le Tao.

*Ceux qui souhaitent atteindre l'unité doivent exercer la vertu sans distinction. Ils doivent évacuer toutes les idées de dualité : bon et mauvais, beau et laid, haut et bas.<sup>3</sup>*

Ainsi Lao Tseu encourage-t-il les chercheurs de la vérité à croire à la simplicité et à l'évidence de la Voie intégrale :

*Vivant avec sincérité inconditionnelle,  
extirpant toute dualité,  
célébrant l'égalité des phénomènes,  
chacun de vos moments s'inscrira dans la vérité.<sup>4</sup>*

---

<sup>1</sup> Ibid., p.17.

<sup>2</sup> Ibid., p.30.

<sup>3</sup> Ibid., p.21.

<sup>4</sup> Ibid., p.40.

C'est pour cette raison que le Yin et le Yang s'opposent, se complètent, s'abolissent et se dissipent dans l'unité du Tao. La loi universelle du changement par interaction du Yin et du Yang entraîne avec elle celle de la réversibilité. Le Tao est immuable, absolument pur, mais dans le monde de la dualité, un bien peut devenir un mal et un mal un bien. Chaque élément croît jusqu'à son apogée puis décline révélant au fur et à mesure son opposé.

### **Le Vide**

Chez Lao Tseu, l'idée de mère, de femelle, de matrice mystique est étroitement associée à celle de Vide.

Le Vide (le Wou) n'est autre chose que l'absence de qualités sensibles qui caractérise le Tao.<sup>1</sup> L'efficacité de ce vide se trouve dans sa capacité de produire, comme un soufflet, du souffle à volonté.

Ce Vide pourrait également évoquer l'être du taoïste qui, purifié des passions et des désirs, est habité par le Tao.

Nous avons trouvé une autre interprétation de ce vide chez Bousquet :

*Ainsi s'arbitre-t-il, comme d'une trop vive lumière, dans l'ombre que fait sur lui l'immensité vide et noire et lourde qu'il serait s'il n'était pas. Car c'est ce qui n'est pas qui est pesant. C'est la légèreté, le non-pesant qui est positif.*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Kaltenmark Max, *Lao Tseu et le Taoïsme*, op. cit., p. 54.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *La Tisane de sarments*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p. 354.

Nous remarquons également que le vide ou le non-pesant a un effet positif pour le poète. Il ne s'agit pas d'absence (« s'il n'était pas », « ce qui n'est pas »). C'est une présence tout en se rendant léger et vide.

### **Le Non-agir**

Les deux modes d'un principe, constamment opposés, sont présents tout au long de *Tao Te King*, par ces expressions : sans nom / avec nom ; origine / mère ; ainsi que les phases de la genèse et de l'univers : Ciel et Terre / dix mille êtres (tous les êtres visibles, y compris l'homme).

*La voie qu'on peut énoncer*

*N'est déjà plus la Voie*

*Et les noms qu'on peut nommer*

*Ne sont déjà plus le Nom*

*Sans Nom*

*Commence le Ciel Terre*

*Les noms*

*Donnent leur Mère aux Dix mille êtres.<sup>1</sup>*

Nous remarquons encore les mêmes notions dans *Hua Hu Ching* :

*Le dîner du sage se compose du plus subtil.*

*Il se sustente de l'évidence que le nommé naît du non-nommé, que*

*tout être provient du non-être, que le monde descriptible émane*

*d'une source indescriptible.*

---

<sup>1</sup> *Tao Te King de Lao Tseu*, Texte traduit et présenté par Claude Larre, Paris, Desclée de Brouwer, Collection « Les Carnets DDB », 1994, p.25.

*C'est à l'intérieur de lui-même qu'il découvre cette vérité subtile et il en est fort aise.<sup>1</sup>*

Une autre interprétation par des commentateurs non taoïstes de la dynastie Song, citée par Max Kaltenmark oppose Invisible (Wou) [le nom donné à l'origine du Ciel et de la Terre] à Visible (Yeou) [le nom donné à la Mère des dix mille êtres].

Mais cette dualité se manifeste dans tous les niveaux de ce système de pensée et cela concerne également l'Ordre sublime, le Tao. Il a deux modes d'être :

- A l'état de non-désir : il est en repos et indifférencié.
- A l'état de désir : il donne naissance à des êtres différenciés, accessibles aux sens.

L'opposition de Wou et de Yeou est fondamentale dans la métaphysique de Lao Tseu. Le Wou est souvent traduit par « non-être », signifiant au sens propre « ne pas avoir » ou « ne pas y avoir » et *Yeou* généralement traduit par « être », signifie « avoir ». Dans leur emploi philosophique, ces deux termes évoquent la présence ou l'absence de qualités sensibles dans l'Être.<sup>2</sup> Wou, c'est le mode supérieur de l'être ; c'est aussi le Vide, mais pour Lao Tseu, le Vide recèle toutes les virtualités.

L'expression de « wou-wei » qui signifie « sans faire », « sans agir » ou « l'absence d'action » désigne un idéal de non-action, une attitude particulièrement efficace permettant au sage de s'adapter harmonieusement aux changements qui interviennent dans le monde :

---

<sup>1</sup> *Hua hu ching, les enseignements inconnus de Lao Tseu*, par Brian Walker, op. cit., p.59.

<sup>2</sup> Kaltenmark Max, *Lao Tseu et le taoïsme*, op. cit., p.44.

*Pour amender votre état d'esprit faites confiance au non-agir.  
Arrêtez de penser et de vous attacher aux complications.<sup>1</sup>*

Ou plus loin Lao Tseu nous conseille :

*Rappelez-vous : si vous pouvez stopper toutes les activités qui vous  
agitent votre nature intégrale apparaîtra.<sup>2</sup>*

Par conséquent, le « wou-wei » du saint (l'homme religieux) devient une méthode supérieure de gouvernement : il consiste à laisser les hommes, tous les êtres et toutes les choses s'ordonner spontanément selon l'harmonie naturelle, à ne pas perturber l'ordre du Tao en intervenant artificiellement. Mais le rôle du saint, s'il est passif, n'est pas négatif. « Il est ici-bas un pôle, un centre tout à la fois de rayonnement et de convergence : dans la mesure où il a su s'identifier au Tao, et dans la mesure où celui-ci est féminité, puissance maternelle, il est comme lui vie et source de vie. D'où l'importance chez Lao Tseu, et dans le taoïsme, de la notion de « principe vital ».<sup>3</sup>

Lao Tseu ne croit pas à une immortalité physique : l'union avec le Tao permet seulement de durer, de ne pas mourir prématurément. Pour lui, la vie et la mort sont deux aspects d'un même phénomène. Il les décrit comme une sortie et une entrée, loi commune à tous les êtres. Mais le saint peut, mystiquement, se placer en dehors de ce processus en réalisant dans son esprit le vide parfait qui l'identifie à la vacuité, ultime simplicité du Tao.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> *Hua hu ching, les enseignements inconnus de Lao Tseu, op.cit., p. 72.*

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Kaltenmark Max, Lao Tseu et le taoïsme, op. cit., p. 74.*

<sup>4</sup> *Ibid., p. 82.*

Dans le *Tao Te King*, le maître taoïste confirme la dualité existant dans ce monde, à savoir que toute chose contient son contraire. Ils se complètent, s'abolissent, se transcendent et deviennent un. Cette unité entraîne tout vers l'ordre du Tao.

### - Le dualisme gnostique

Gnosticisme vient du mot grec « gnôsis » signifiant « connaissance » pour définir une doctrine qui attribue une valeur de salut à la connaissance.

Mais ce n'est pas tout, car des doctrines de salut par connaissance, il y en a eu bien d'autres, - par exemple le bouddhisme - bien différentes du gnosticisme.

La connaissance dont il s'agit dans la gnose est d'abord la connaissance de Dieu, non du « soi ». Les gnostiques pensaient avoir appris grâce au Sauveur, à connaître le vrai Dieu qui leur était auparavant inconnu. Même ensuite, quand ils ont mis l'accent sur la connaissance de soi-même, ce qu'ils appelaient se connaître, c'était connaître « d'où l'on vient et où l'on va »<sup>1</sup>.

Dans les textes gnostiques, on trouve certains termes, - comme « se réveiller », « être éveillé », « veiller » -, qui reviennent sans cesse et sont chargés d'une importante signification concernant le mythe des origines.

Ainsi Basilide<sup>2</sup>, l'un des premiers maîtres gnostiques d'Alexandrie, pose à l'origine au centre du monde, au cœur de notre psyché, l'Illusion et, comme moyen de la vaincre, le non-savoir.

---

<sup>1</sup> Pétrement Simone, *Le Dieu séparé...*, op. cit., p. 21.

<sup>2</sup> Basilide est le plus célèbre des gnostiques, avec Valentin, mort vers 130 après J.-C ; Voir : *Dictionnaire du catharisme et des hérésies méridionales*, Nelli René, Toulouse, Privat, 1994, p.65.

Il s'agit d'une pensée, d'un système qui vont si loin dans la recherche du non-étant, de l'inexistant, du non-réel, que le langage lui-même reste impuissant à les traduire.

Selon Basilide, « rien donc n'existait, ni matière, ni substance, ni êtres sans substance, ni êtres simples, ni êtres composés, ni êtres intelligibles, ni êtres sensibles, ni êtres non sensibles, ni ange, ni homme, ni dieu, ni absolument aucun des êtres qu'on nomme ou qu'on perçoit par les sens ou l'intelligence »<sup>1</sup>.

Si bien que Dieu est – curieusement mais très logiquement - appelé *Celui qui n'est pas*. Basilide place à l'origine une Divinité si inconcevable qu'on ne peut même pas dire qu'elle est : c'est « le Dieu qui n'est point »<sup>2</sup>. Dieu est tellement supérieur à tout que la notion même de l'existence telle que l'homme peut la concevoir, ne peut lui être appliquée :

*Il [Dieu] n'est ni perfection, ni béatitude, ni divinité, car il est plus que cela (...). Il ne participe ni à l'éternité ni au temps.*<sup>3</sup>

Cette aspiration à la théologie négative est telle qu'elle aboutit au culte du silence :

*Dieu n'est nommé que par le silence, n'est adoré que par le silence, Dieu n'est pas dit n'est pas entendu.*<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Lacarrière Jacques, *Les Gnostiques*, Préface de Lawrence Durrell, Paris, Albin Michel, Collection Spiritualités vivantes, 1994, p. 84.

<sup>2</sup> Hutin Serge, *Les Gnostiques*, Paris, Collection Que sais-je, 4<sup>ème</sup> édition 1978(1<sup>ère</sup> édition PUF, 1958), p. 35.

<sup>3</sup> Ibid., p.36.

<sup>4</sup> Ibid.

Basilide croit que le monde existe en tant qu'illusion. Il est le mirage d'un *autre* monde, non créé, non engendré et c'est aux gnostiques de traverser le miroir illusoire et de sortir du mirage par le rassemblement de leur conscience éveillée.

Mais cette négation arrive au point qu'elle dépasse les limites du langage jusqu'à l'adoption du silence. C'est ainsi qu'à l'extrême aboutissement de la pensée de Basilide, on voit, non pas le « non-nommable », mais l'impossibilité de l'envisager, bref on rencontre le Silence. Ce silence n'est pas seulement le contraire du bruit, la cessation de la parole, il doit être un moyen de susciter chez le disciple une conscience accrue, le faire réfléchir. « Puisque ce monde est fait de ce qui n'est pas, on luttera contre lui en le niant, notamment par le silence »<sup>1</sup>.

Revenons maintenant à l'une des questions essentielles qui préoccupent les gnostiques : « D'où vient le Mal? ». Et la réponse se révèle dans une perspective dualiste d'où la raison pour laquelle on a fait souvent son rapprochement avec le manichéisme :

*Le gnostique sera notamment amené soit à opposer à Dieu la matière ou un principe mauvais soit à distinguer du Dieu transcendant, inconnu ou étranger au monde et absolument bon, un dieu inférieur ou ennemi, créateur du monde et des corps... .<sup>2</sup>*

Le monde et l'existence dans le monde apparaîtront mauvais parce qu'ils sont « mélange », mélange violent ou anormal de deux natures ou de deux modes d'êtres contraires et inconciliables, aux exigences antagonistes, un mélange qui s'est produit à la suite d'une catastrophe

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 87.

<sup>2</sup> Puech H. -Ch., in *Annuaire de Collège de France*, 54<sup>ème</sup> année, p. 195 ; cité in : *Les Gnostiques*, Hutin Serge, op. cit., p.19.

cosmique et qui a fait emprisonner la lumière dans les ténèbres. Chez Marcion<sup>1</sup>, la dualité s'enracine dans la position de D miurge : au Créateur du monde visible s'oppose le Dieu « inconnu », «  tranger », « invisible », « caché », transcendant ; le premier est le « Dieu juste » de la Bible, le second le « Dieu bon » annoncé par l'Evangile.<sup>2</sup>

En effet, ce n'est pas l'opposition de la matière et du divin, comme on la remarque dans certains systèmes philosophiques et religieux, qui est proprement gnostique, mais celle du monde et de Dieu, de la lumière et des ténèbres, du supérieur et de l'inférieur, de l'« en-haut » et de l'« en-bas », celle de la réalité suprême, transcendante, inaccessible et du monde inférieur, corrompu et corrupteur. L'homme est une étincelle lumineuse emprisonnée dans la chair.<sup>3</sup>

L'intuition gnostique originelle est celle de l'opposition radicale de deux mondes – celui d'en-haut et celui d'en-bas – totalement séparés, coupés l'un de l'autre, mais cette dualité se traduit dans la réalité par le « mélange » anormal de deux natures antagonistes que nous venons d'expliquer.

Dans certaines doctrines gnostiques, ce dualisme aboutit à un conflit intérieur au monde, entre deux principes antagonistes, égaux en force, comme le dualisme de Mani, qui pose la puissance du Prince des ténèbres égale à celle du Dieu bon.

Simone Pétrement précise que le dualisme gnostique n'est pas un dualisme au sens propre du mot, elle le considère comme « un sentiment

---

<sup>1</sup> H r siarque gnostique (Sinope, v.85-v.160 : au début du II<sup> me</sup> siècle). Excommuni    Rome en 144, il fonda une Eglise (marcionite) qui se répandait dans le bassin méditerranéen et en Mésopotamie et fut influente jusque v. 400 (Voir le Petit Robert). Marcion rejetait tout l'*Ancien Testament*, qu'il opposait radicalement au *Nouveau Testament* ; Voir aussi : *Dictionnaire du catharisme...*, Nelli René, op.cit., p.186.

<sup>2</sup> Ibid., p. 28.

<sup>3</sup> Ibid., p. 30.

dualiste », autrement dit « ce dualisme n'est pas autre chose qu'une accentuation extrême de la transcendance »<sup>1</sup>.

Enfin, chez le gnostique, cette recherche de l'origine du mal dans le monde, son rapport avec le « soi » et son sentiment de prisonnier d'ici-bas se traduisent dans la plus simple formule gnostique qui est une évidente manifestation de la *dénégation*<sup>2</sup> : « Je suis au monde mais je ne suis pas du monde »<sup>3</sup>.

#### - Le dualisme cathare<sup>4</sup>

Il existe sur la provenance des idées dualistes chez les Cathares différentes propositions parfois contradictoires.

Le Père Dondaine<sup>5</sup> appelle néo-manichéen le catharisme italien aux alentours de 1250, ou plutôt sa fraction « albanaise »<sup>6</sup>, tandis que Jean Duvernoy considère « particulièrement impropre de parler à leur propos de manichéisme ou de néo-manichéisme »<sup>7</sup>. D'après lui, les Cathares ne

---

<sup>1</sup> Pétrement Simone, *Le Dieu séparé...*, op. cit., p.247.

<sup>2</sup> *Dénégation* ou *Verneinung* : Expression utilisée par Freud sur laquelle nous reviendrons plus loin.

<sup>3</sup> Lacarrière Jacques, *Les Gnostiques*, op. cit., p.39.

<sup>4</sup> Secte religieuse répandue aux X<sup>ème</sup>-XIII<sup>ème</sup> siècles en Lombardie et en Italie centrale, en Rhénanie, en Catalogne, en Champagne et Bourgogne, et surtout dans le Midi de la France (Albi, Toulouse, Carcassonne).

<sup>5</sup> Dondaine Antoine, né en 1897 en Bourgogne. Cet historien a laissé cinq études importantes sur les hérésies médiévales publiées par la revue « Archivum Fratrum Praedicatorum » de 1946 à 1959. Intéressé par l'histoire et la théologie du Moyen-Age, le Père Antoine passa par le Saulchoir, puis fut envoyé à Rome, au couvent de Santa Sabina, à l'Instituto storico domenicano (1937). Ses premières publications datent de 1936 et 1937. Il décède en 1987 ; Voir l'Introduction d'Yves Dossat aux *Hérésies et l'Inquisition XII<sup>ème</sup> -XIII<sup>ème</sup> siècles*, Dondaine Antoine, Hampshire, Variorum, 1990.

<sup>6</sup> Nelli René, *Le Phénomène cathare*, Toulouse, Presses Universitaires de France, Privat, 1964, p.18.

<sup>7</sup> Duvernoy Jean, *La Religion des cathares : le catharisme*, Toulouse, Privat, 1976, p.27.

sont que des chrétiens qui ont pour envoyé, sauveur et auteur de la Révélation, le Christ et pour livre le Nouveau Testament.

L'un des ouvrages cathares, découvert et publié par le Père Dondaine, *Livre des deux principes*, fait la preuve que certains Cathares d'Italie – sinon tous – dans la deuxième moitié du XIII<sup>ème</sup> siècles, avaient parfaitement conscience, comme les anciens manichéens eux-mêmes (...) d'appartenir à une religion dualiste.

A l'image des anciens manichéens qui ne voyaient qu'un seul vrai Dieu, le principe du mal – inconscient et souvent assimilé par eux à la matière – ne constituant pas un « autre » dieu, les Cathares du XIII<sup>ème</sup> siècles se proclamaient dualistes, tout en affirmant qu'ils ne reconnaissaient qu'un seul vrai Dieu (détenteur de l'être suprême).

Les Cathares occitans et italiens, dualistes ou mitigés, attribuaient à tout ce qu'il y avait dans le monde une racine, une cause profonde du mal, distincte et indépendante de celle du bien, et incompatible avec le vrai Dieu.

C'est probablement ce qui les rapproche de certaines doctrines dualistes que nous venons d'étudier. La plupart des religions admettent, sans être dualistes au sens strict, l'existence d'un adversaire surnaturel du dieu bon, un diable qui ne périrait jamais. Le catholicisme romain, par exemple, tient pour article de foi qu'il y aura toujours, en face de Dieu, une créature à la fois maligne et malheureuse, réduite à l'impuissance, mais cependant virtuellement rebelle. Seulement, il situe l'origine du mal non point dans un principe indépendant, mais dans la liberté de cette créature considérée comme primitivement bonne.<sup>1</sup>

La liberté, justement, c'était l'un des arguments des Cathares pour prouver l'existence du mauvais principe. Ils disaient que la liberté n'a

---

<sup>1</sup> Nelli René, *Le Phénomène cathare*, op. cit., p.19.

aucun sens, si le mal n'est pas déjà là pour s'offrir au libre choix . Elle n'a aucun sens si, de façon inexplicable, la liberté doit faire apparaître le Mal. Mais ils n'admettaient pas du tout que le principe du mal soit au même niveau ontologique que l'être de Dieu.

Les dualistes cathares dits mitigés – dont les doctrines se rapprochaient beaucoup, en apparence du moins, de celles des catholiques romains, - pensaient que le Mal n'était pas un principe, puisque Lucifer, primitivement bon, était devenu mauvais par sa faute et par son libre-arbitre. Selon leurs propres opinions, Lucifer n'aurait « inventé » le mal qu'après avoir subi l'influence d'une autre entité plus mauvaise que lui : le « monstre du chaos » à la fois homme, poisson, oiseau et bête – lequel peut, à la rigueur, faire figure de principe, puisqu'il est esprit – et que cette mauvaise entité existait toujours.

Les dualistes cathares dits absolus supposent en face du dieu bon, du seul dieu possédant la plénitude ontologique, plusieurs entités mystiques, se présentent comme autant d'incarnations malignes. Les Cathares en connaissaient au moins cinq : la matière (en tant que corrompue ou en tant que *nihil*), le monstre du chaos, le Mal sous son aspect luciférien, le Mal sous son aspect satanique et les ténèbres ou nuit absolue.

Il est nécessaire ici de constater que les Cathares – dualistes mitigés ou absolus – ont été tous d'accord sur ce point : « il apparaît dans la Manifestation une réalité (virtuelle, négative), une force de résistance à l'être, une *négation*, que le vrai Dieu *n'a pu ni voulu créer*, qu'il subit, par conséquent, toutes les fois qu'il crée, et avec laquelle il doit « composer »<sup>1</sup>.

**La théorie de la création :** Pour les théologiens catholiques, l'action de faire, qui signifie fabriquer une chose d'une autre, est différente de

---

<sup>1</sup>Ibid., p.23.

celle de « créer » qui est proprement « faire quelque chose de rien ». Tandis que les cathares ne voient aucune différence entre les deux termes. Dieu est *creator sive factor*, créer ou faire signifie toujours créer à partir d'une substance antérieure et préexistente.

Ainsi pour Jean de Lugio<sup>1</sup>, « créer », c'est faire passer un être bon à un état meilleur, transformer un être mauvais en un être bon, aggraver l'état d'un être mauvais. Ces trois modes de créer, nous dit le Père Dondaine, « doivent se comprendre en un sens précis et limité : le premier s'applique au Christ et aux bons anges, députés par Dieu pour aider les âmes à se libérer du mal, êtres *essentiellement bons* et qui n'ont pas failli, ordonnés à un bien supérieur. Le second s'entend de la transformation des âmes : devenues mauvaises par leur chute, elles sont ramenées au bien et au règne du dieu bon par la libération progressive de leur prison matérielle. Le troisième est simplement la permission accordée au principe mauvais et à ses ministres les anges mauvais, ses créatures, d'exercer une contrainte temporaire sur les âmes »<sup>2</sup>.

L'opinion de Jean de Lugio était que la création demeurait inséparable du créateur comme les rayons du soleil sont inséparables du soleil. Sur ce point, le catharisme - au moins celui de Jean de Lugio et, vraisemblablement tout le dualisme absolu – se ressent des théories gnostiques de l'émanation. Il existe des êtres nécessairement incorruptibles et des êtres nécessairement corruptibles et corrompus, correspondant aux différents degrés de l'émanation. Plus ces créatures sont voisines de la source émanatrice, moins elles sont corruptibles.

---

<sup>1</sup> Jean de Bergame ou Jean de Lugio, fils majeur de l'évêque de Desenzano, provoqua un schisme dans cette Eglise, vers 1230. Une partie des croyants resta fidèle à l'évêque et au vieux dualisme absolu ; les autres, les jeunes, suivirent Jean de Lugio et adoptèrent un dualisme absolu de caractère plus *rationnel*, et, en apparence, moins opposé au catholicisme ; Voir le *Dictionnaire du catharisme et...*, Nelli René, op.cit., pp.157-161.

<sup>2</sup> Ibid., p.28.

Telle est la conclusion de René Nelli sur le débat de la création : « Certains êtres demeurent fermement fixés dans l'unité divine. Ce sont des êtres spécifiés, limités, individués, mais dont les limites ne sont pas *néantisantes* : ils sont unis à Dieu par *l'amour (caritas)*. Au contraire, aux degrés inférieurs de l'émanation – et dans le domaine de « mélange » (de Ténèbres et de Lumière) – les créatures sont séparées les unes des autres par des barrières néantisantes, celles que la matière établit, et elles sont nécessairement vouées au mal, ou plutôt : « à faire l'expérience du mal »<sup>1</sup>.

En conséquence, il existe une gamme de l'émanation, s'étendant de l'être le plus pur au néant absolu, de l'être le moins néantisé (saint Michel, l'homme primordial, ou Jésus-Christ lui-même pour quelques Cathares) à l'être le plus néantisé : Satan.

Le mauvais principe lui-même ne se manifesterait que dans le « mélange », où il ne se révèle, d'ailleurs, que par ses effets. Il n'est éternel que parce que la négation est éternelle, mais aussi parce que la « création-émanation », comportant mélange d'être et de néant, est co-éternelle à Dieu. C'est la théorie de Jean de Lugio selon laquelle le mauvais principe n'a jamais commencé parce qu'il y a toujours eu, dans le manifesté, invasion de l'être par le néant.<sup>2</sup> Ce ne sont donc pas les manifestations concrètes du mal qui sont éternelles, mais leur racine.

Selon les Cathares, le vrai Dieu détient les choses célestes et éternelles ; le mauvais, les choses temporaires et transitoires. Si la totalité de l'être appartient au dieu bon, la manifestation du mal, située dans le temps, soumise au changement, aux contradictions promises à l'anéantissement, ne peut avoir, dans la croyance des Cathares, qu'une existence d'emprunt, de caractère illusoire. De fait, les entités sataniques sont généralement montrées en proie à une discorde perpétuelle. Elles font

---

<sup>1</sup> Nelli René, *Le Phénomène cathare*, op. cit., p.32.

<sup>2</sup> Ibid, p.33.

partie de créatures à demi-anéanties. Satan lui-même est demi-existant (*est et non est*)<sup>1</sup>.

René Nelli considère que l'assimilation du mal au néant ne procède sûrement pas de l'ancien manichéisme qui semble avoir conçu le mal, comme principe ou matière éternelle.

Constatant l'opinion de René Nelli, nous tenons à ajouter que cette interprétation cathare, n'a rien en commun avec le principe du mal dans l'ancien manichéisme, mais si nous remontons plus loin dans le passé, cela pourrait bien avoir une ressemblance avec le zoroastrisme. Cette interprétation cathare est prononcée sur le mode de la négation qui existait auparavant dans la philosophie zoroastrienne, comme nous l'avons étudié dans les pages précédentes.

Mais avant de revenir sur les traces du manichéisme dans la croyance cathare, terminons-en avec le dualisme cathare. Les Cathares supposent que le monde matériel et visible est néant, c'est-à-dire qu'il est fait de « rien », qu'il est illusoire, mensonger et tout à fait en dehors de la substance divine. Cela est confirmé par le caractère transitoire qu'ils attribuent au monde visible. « Le temps (...) est autant sinon plus que la matière, le milieu anéanti où se situent ces apparences incohérentes et illusives. Le dualisme cathare est un dualisme *temps-éternité* autant qu'un dualisme *être-néant*. La marque même de l'œuvre satanique – ce qui doit finir un jour est fini depuis toujours – c'est qu'elle est temporelle dans ses effets, néant dans l'éternité »<sup>2</sup>.

Nous avons constaté que le catharisme enseigne que la création s'était opérée à partir de la substance divine, et qu'elle avait été anéantie par un principe de corruption et de négation, indépendant de Dieu. Mais il existe un autre mode d'existence – celui du Mélange – où le néant entre

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Ibid., p.38.

en composition avec l'être. Dans le Mélange, le néant est puissant. De son contact avec la matière résulte l'individuation. Non seulement le néant suscite le mal métaphysique et physique, mais encore agissant sur l'âme, il cause le mal moral, individualisé et conscient (chez les hommes).

Nous trouvons indispensable de nous arrêter sur l'expérience psychologique directe, selon l'expression de Nelli, à laquelle les cathares étaient attentifs.

Ce fait que « le mal est toujours, en dernière analyse, *tentation, appétit de néant* (désir de supprimer la vie en soi-même et en autrui, goût du mensonge et de l'erreur, etc. ...). Toute notre nature (?)<sup>1</sup> corrompt nous porte à préférer ce qui n'est pas à ce qui est. En elle, à travers les sommeils et les voluptés, nous expérimentons directement l'interruption périodique de l'être par le néant et les séparations douloureuses qu'amène le mouvement du temps. Le néant pouvait donc apparaître aux cathares comme la « cause » des êtres qui souhaitent précisément qu'il soit leur cause. Il a beau n'être rien, les cœurs, épris de lui, le révèlent, le manifestent. Et sans doute ne serait-il rien, s'il n'y avait point d'êtres pour en incarner la tentation, mais de tels êtres n'existeraient pas sans *la présence du néant sous-jacente à leur existence* »<sup>2</sup>.

Dans ces explications, un des thèmes important pour notre travail est *la négation* sur laquelle nous reviendrons dans la **particularité du dualisme de Bousquet**.

---

<sup>1</sup> Le point d'interrogation est posé par René Nelli.

<sup>2</sup> Ibid., p.42.

## - Les ressemblances archéologiques et folkloriques entre manichéens et Cathares:

L'origine manichéenne du catharisme est niée par certains historiens parce qu'ils ne trouvaient pas de preuves littérales d'une transmission faite au grand jour comme dans les Eglises orthodoxes. Déodat Roché montre cette filiation par la comparaison des rites et des doctrines. Le dominicain Montea supposait que telle ou telle doctrine des cathares sur la constitution du corps du Christ par exemple avait été enseignée par les manichéens avant eux.<sup>1</sup>

Le chapitre XI du Nouveau Testament, selon Déodat Roché, démontre que le seul baptême chrétien est le baptême de l'Esprit par l'imposition des mains.

Or, ce geste est le signe de l'aide d'un maître invisible, de l'aide qui aboutit à une expérience spirituelle, à la vue de la forme de lumière du génie, de l'Esprit, c'est-à-dire du moi supérieur de l'homme. Déodat Roché remarque la concordance précise qu'il y a entre la description de cette expérience par *Pistis Sofia*, les *Chapitres* manichéens et l'imposition des mains des cathares.<sup>2</sup>

Les Cathares, pour atteindre des connaissances spirituelles, pouvaient méditer dans les grottes où, concentrés en eux-mêmes, « ils pénétraient consciemment en leur propre esprit, ou bien, sur les hauts sommets où ils s'élevaient vers la lumière du Christ solaire »<sup>3</sup>. Or, on sait l'importance de la pratique manichéenne des méditations et des prières, suivies de conférences, au soleil levant.

---

<sup>1</sup> Roché Déodat, *Résurgences du manichéisme, ismaéliens, cathares, rose-croix*, Narbonne, Edité par Société du souvenir et des textes cathares, 1981, p.6.

<sup>2</sup> Ibid., p.7.

<sup>3</sup> Ibid., p.9.

Maintenant nous tenons à faire une remarque sur les preuves archéologiques et folkloriques. D'après Déodat Roché, la croix à branches égales, dite croix grecque est en réalité venue de l'Orient. On la trouve parmi les symboles mithriaques où les branches égales et d'ordinaire régulières sont inscrites dans un cercle. De même, la croix mycénienne, origine de la croix grecque, est le symbole du culte solaire transmis de la Phénicie aux îles de la mer Egée. « Ce culte nous fait remonter à l'origine des mystères de Mithra, dont le manichéisme fut l'expression chrétienne »<sup>1</sup>.

Dans le territoire occitan, à Oupia (Hérault), on a remarqué une croix pattée, gravée sur un autel wisigothique sculpté dans un fragment de corniche en marbre blanc, provenant d'un édifice gallo-romain. Cette croix ressemble à celle qui est sur une dalle wisigothique conservée au musée lapidaire de Narbonne. On sait que les wisigoths qui occupaient la Gaule narbonnaise sous Alaric II au V<sup>ème</sup> siècle étaient ariens<sup>2</sup>.

Les Cathares avaient donc adopté la croix grecque et Déodat Roché présume qu'ils nous ont apporté la croix grecque surmontée de douze perles qui est devenue la croix du Languedoc. En effet, la croix à branches égales des premiers manichéens portait trois perles en forme de boule au bout de chaque branche, ainsi qu'on le voit par une image sur soie découverte à Tourfan, dans le Turkestan oriental. Cette croix est placée sur la gauche de l'auréole d'une figure divine. C'est « la croix de lumière des *Képhalaïa*, des Chapitres de Manès, la croix solaire entourée de douze signes du zodiaque »<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Roché Déodat, *Le Catharisme*, Lyon, Poliphile, 1996, p.71.

<sup>2</sup> Ibid., p.73 ; Arien (Âryen) est l'adjectif du nom « Ârya » : la population de langues indo-européennes de l'Iran et de l'Inde du Nord.

<sup>3</sup> Ibid., p.76.

Un autre type de croix qui était connu des Gaulois, autrement dit des Celtes et de leurs instructeurs, les druides, était aussi connu dans les mystères de Mithra. En effet dans le vestibule d'un spelaeum<sup>1</sup> mithriaque on a trouvé un fragment de vase portant dans un cercle creux la figure de la croix pattée, à branches égales avec quatre points en carré contre les branches de celle-ci. On l'a également sur des lettres ornées du rituel cathare occitan.

Dans son étude, Déodat Roché a relevé dans le folklore l'influence de certaines traditions cathares sur les costumes de la vallée de Bethmale en Ariège. « Le swastika<sup>2</sup>, l'arani<sup>3</sup> des perses, symbole du feu solaire qui était connu dans l'ancienne Grèce – et non son inversion, symbole des ténèbres, qui vient de répandre la terreur dans le monde entier<sup>4</sup> - se trouve dans cette vallée sur des bandes de velours noir qui bordent les tricots des hommes, avec des costumes à caractère grec et une espèce de calotte rouge et bleue assez semblable au bonnet des grecs modernes. Les femmes se coiffent le dimanche d'un bonnet phrygien rouge et d'une capeline blanche. Ce bonnet phrygien est le bonnet mithriaque »<sup>5</sup>.

Déodat Roché nous rappelle que le swastika était connu des gaulois dans les vallées pyrénéennes mais il y est aussi rapporté par les Cathares.

---

<sup>1</sup> Dans les grottes primitives mithriaques, la place du culte portait le nom de *spelaeum*, *specus*, ou *spelunca*. A travers l'utilisation de plusieurs moyens, une atmosphère était créée dans *spelaeum* pour produire une concentration particulière. La couverture des pièces par une voûte, l'éclairage discret et étudié, la mise en place de l'entrée à un côté afin d'écarter les regards indiscrets sur la partie centrale où les rites étaient célébrés.

<sup>2</sup> Swastika ou Svastika à branches orientées vers la droite, figure adoptée comme emblème par le parti nazi (Croix gammée).

<sup>3</sup> Arani (mot sanskrit) : Arani est un svastika, un récipient discoïde en bois, dans lequel les Brahmines (les représentants de la tradition védique) produisaient du feu par friction, au moyen d'un *pramantha* (le bâton qui servait à enflammer le bois).

<sup>4</sup> Allusion à Hitler.

<sup>5</sup> Roché Déodat, *Le Catharisme*, op. cit., p.78.

Les recherches sur les rites des Celtes et des celtibères<sup>1</sup> montrent que dans les mystères d’Hibernie, l’ancienne Irlande des celtibères, assimilés par les grecs à ceux de Samothrace<sup>2</sup>, les deux principes existent, rattachés cependant à un principe suprême, l’un était igné ou masculin et l’autre humide ou féminin. Ils trouvaient leur expression populaire dans les dieux du soleil et de la lune.<sup>3</sup>

« Ainsi chez les Éduens<sup>4</sup>, dans la région de Bibracte (Autun), vers le centre de la Gaule, chaque année au mois de mai, après une invocation des druides à la lune, les croyants réunis attendaient dans le plus profond recueillement le lever de l’aurore. Dès qu’elle annonçait sa présence, ils se tournaient vers l’Orient et les bardes la saluaient par le chant d’un hymne au matin, et d’une prière au soleil levant »<sup>5</sup>.

Faisons maintenant une autre remarque sur les origines éventuelles de paraboles du Roman spirituel de *Barlaam et Josephat*. Ce roman attribué à Saint Jean Damascène (VIII<sup>ème</sup> siècle) a eu une grande vogue au Moyen Âge, mais Édouard Laboulaye attira en 1859 l’attention sur la ressemblance de l’histoire de ces saints (inscrits également au martyrologe romain) avec la légende de Bouddha, décrite sous le nom de Lalitavistâra<sup>6</sup>. Le nom même de Joaspah (Josaphat), en langue arabe Youasaf désignait le Bouddha.

---

<sup>1</sup> Peuple résultant de la fusion des Ibères (Peuple établi dans une partie de l’Espagne à l’époque de la conquête romaine) et des Celtes établi dans le Nord de l’Espagne vers -500.

<sup>2</sup> Samothrace est une île grecque dans la mer Égée.

<sup>3</sup> Ibid., p.80.

<sup>4</sup> Un peuple de la Gaule celtique qui habitait un territoire correspondant aux départements actuels de la Saône-et-Loire et de la Nièvre.

<sup>5</sup> Ibid., pp.80-81.

<sup>6</sup> L’histoire traditionnelle de la vie du Bouddha Cakyamuni. Elle retrace la vie du Bouddha dans une grande fresque où la légende corrobore son enseignement. Elle est considérée comme un document de référence du Bouddhisme primitif.

Il existe aussi un curieux plat de cuivre au musée particulier du Comte Gozcé de Raguse, provenant du Midi de la France et qui avait été cédé au XIII<sup>ème</sup> siècle par un cathare toulousain exilé. Les allégories qui étaient ciselées au fond de ce plat renvoyaient à la légende de l'homme et la licorne qui se trouvent dans le roman spirituel de *Barlaam et Josaphat*. « Quant à la parabole de l'homme et de la licorne, Stanislas Julien<sup>1</sup> en a trouvé deux versions dans des livres chinois qui contiennent des fables, apologues, etc. venus de l'Inde avec le bouddhisme »<sup>2</sup>.

Revenons à l'origine du roman spirituel de *Barlaam et Josaphat* qui unit les paraboles chrétiennes à des paraboles bouddhistes. On a trouvé dans les textes manichéens de Tourfan (ville du Turkestan oriental) au moins deux restes de manuscrits divers de ce recueil, et on a pensé avec raison que ces textes, dont un fragment raconte les célèbres rencontres du Bodhisativa, ont été transmis par des manichéens de l'Orient à l'Occident. Ils sont rédigés en langue turque du VIII<sup>ème</sup> siècle, mais ils proviennent de textes plus anciens en langue pehlvi. Ils ont dû être ensuite traduits en syrien et en arabe.

Les Chrétiens catholiques ou orthodoxes n'avaient aucun rapport avec le bouddhisme. Au contraire les manichéens unissaient dans le christianisme les doctrines de Bouddha à celles de Zoroastre.<sup>3</sup> « Selon eux le Bouddha était devenu chrétien dans le monde spirituel sur l'intervention de leur maître Manès lui-même, qui fit d'ailleurs dans l'Inde un important voyage de propagande pour la conversion des

---

<sup>1</sup> Stanislas Aignan Julien (Orléan 1797-Paris 1873) est un sinologue français, titulaire de la chaire de langue et littérature chinoises et tartare-mandchoues au Collège de France de 1832 à 1873.

<sup>2</sup> Cité in : *Le Catharisme*, Roché Déodat, op. cit., p.100.

<sup>3</sup> Ibid.

bouddhistes. Ils ont donc vraisemblablement constitué le recueil de *Barlaam et Josaphat* »<sup>1</sup>.

D'après Heukenkamp, l'éditeur de ce texte en version languedocienne ou provençale qui est du début du XIV<sup>ème</sup> siècle, ce texte vient d'une traduction plus ancienne qui a toutes les caractéristiques d'une traduction cathare. Vu les caractères linguistiques et la forme étymologique, il est probable que le manuscrit cathare ait été la traduction directe d'un manuscrit manichéen. Ce qui est aussi remarquable dans *Barlaam et Josaphat*, c'est la parabole de l'homme et de la licorne. Celle-ci ainsi que les autres paraboles de ce roman ont pour origine des contes et des légendes orientales qui étaient transmis par la tradition, mais il faut préciser que les manichéens et les Cathares en recueillant des mythes et des légendes en donnaient toujours le commentaire religieux et philosophique.<sup>2</sup>

Déodat Roché explique que le catharisme qui vint de l'Orient dès le X<sup>ème</sup> siècle a été dans le christianisme l'expression même du platonisme qui arrivait jusqu'alors de l'Espagne par la voie de l'Islam.

En attendant que des recherches précises soient faites sur les rapports historiques des mouvements platoniciens perses avec les Zends, manichéens de l'Islam, et les pauliniens qui vivaient à côté d'eux dans une république indépendante en Asie-Mineure, Roché révèle une concordance entre eux à travers des textes de troubadours.<sup>3</sup>

De nombreux troubadours du Midi de la France séjournèrent dans les cours d'Espagne à partir de la reconquête sur les musulmans et alors s'épanouit au XII<sup>ème</sup> siècle la poésie provençale. La poésie courtoise était

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Ibid., p.101.

<sup>3</sup> Ibid., p.109.

chez les troubadours « un effort de pureté, de domination des sens par un amour idéalisé »<sup>1</sup>.

René Nelli décrit ainsi cet « amour provençal » dans *Le Génie d'Occident et l'homme méditerranéen* :

« A n'en pas douter, pour les troubadours, la vraie voie d'amour était celle qui précisément utilisait l'élan charnel pour le muer en un désir de ne point renaître. Voie de la vie éternelle, elle maintenait haut l'idée de la femme parce qu'il ne fallait pas ruiner l'idée de l'amour, mais simplement la connaître sur un plan où son objet devenait impraticable pour les sens (...). La femme est donc selon cette dialectique manichéenne que nous retrouvons partout, à la fois ce qui tente l'homme pour le perdre et ce qui le sauve sur le plan le plus haut de l'esprit »<sup>2</sup>.

Déodat Roché, sous le titre du « Protestantisme de Calvin et le catharisme du Pasteur Wilfred Monod » fait allusion aux conceptions des gnostiques, des manichéens et des cathares dans les ouvrages de Wilfred Monod, *Aux croyants et aux athées* et le *Problème du bien*. Ce dernier déclare : « Le monde où nous vivons n'est pensable que sur le plan dualiste ; ce que la religion persane appelait le duel entre Ohrmazd et Ahriman correspond, pour l'essentiel, à une intuition vraie... Le principe à l'œuvre dans notre monde à nous est un « Démon » ou un « Adversaire » qu'un principe supérieur, le Logos (Raison, Lumière, Amour) travaille à sauver »<sup>3</sup>.

Après ce tour des horizons dualistes, nous allons passer à l'expression du dualisme chez notre poète.

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Numéro spécial des *Cahiers du Sud* : *Le Génie d'Occident et l'homme méditerranéen*, p.49 ; Cité in : *Le Catharisme*, Roché Déodat, op.cit., p.110.

<sup>3</sup> Roché Déodat, *Le Catharisme*, op.cit., pp.128-129.

L'influence du dualisme que nous trouvons dans l'œuvre de Bousquet n'est pas de l'ordre de la dualité platonicienne « âme / corps ».

C'est vrai que les mots, « lumière » et « ombre », rayonnent dans ses poèmes avec tout le clair-obscur qu'ils produisent. Mais leur présence ne montre pas le simple effet physique des rayons solaires. Ces mots assument un rôle plus important, chargé d'un sens philosophique et mystique. Une philosophie qui aidera le poète à s'approprier la vie après sa blessure et à lui donner un nouvel élan pour surmonter les souffrances et les privations que son état physique lui infligera.

## **II- Particularité du dualisme de Bousquet**

Le langage n'est pas seulement une seconde vie, une incarnation pour le poète, mais aussi un moyen de se connaître et de se dépasser, une transcendance de soi.

Or, c'est cette connaissance de soi qui a amené le poète à croire à une dualité. Elle ne s'applique pas seulement à l'être qu'il est, à son « dedans », mais aussi à tout ce qui l'entoure, à son « dehors », à ce qui le constitue, sa pensée et son langage.

La vision dualiste que Bousquet nous présente est un peu différente du dualisme manichéen. Soyons plus clairs, il critique Mani et apporte une modification à son principe ; bref il modernise sa dualité.

Nous tenons à commencer l'étude du dualisme de Bousquet par son texte *credo dualiste* et les explications qu'il nous en donne dans *L'œuvre de la nuit*.

Bousquet affirme qu'un penseur, quelqu'un qui fait l'usage de sa raison « n'est pas près de reconnaître dans ses actions les contradictions

qui l'engendrent lui-même »<sup>1</sup> et il estime que « cette contradiction éclate dans notre être »<sup>2</sup>. Mais ce n'est pas parce qu'un phénomène se décrit qu'il se divise. Il n'accepte pas cette division en deux opposés qui se contrarient.

*Le jour n'a pas la nuit dans sa poche. La nuit n'est pas l'ombre du jour. La lumière ne se manifeste qu'associée aux radiations d'une nuit minérale, nuit de source qui est la même dans toutes les profondeurs, matérielles, utérines, organiques.*

*Ce credo dualiste n'intervient qu'à titre d'exemple.*

*Que le réel soit le fruit de deux éléments ennemis, voilà une certitude mineure, un point d'appui. Un jour nous apprendrons enfin qu'il n'y a pas d'inexistence que l'inexistence est l'envers et le grain de ce qui existe.<sup>3</sup>*

Bousquet considère l'inexistence comme l'envers de l'existence. Dans cette affirmation, nous retrouvons déjà la négation qui traverse les doctrines dualistes orientales, que ce soit le dualisme persan (avec *être* et *non-être*, *vie* et *non-vie*) ou le dualisme chinois (le *vide*). Mais pour ce qui concerne celui-ci, c'est l'influence du couple *Yin* et *Yang* que nous trouvons dans la pensée de Bousquet, surtout par l'importance qu'il accorde à la juxtaposition, à la complémentarité ou encore à l'annulation des deux éléments d'une dyade.

*Geste, parole, existence, toute présence s'associe son absence et sa manifestation est au prix de cette contradiction. Tout ce qui est se*

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *L'œuvre de la nuit*, op. cit., p.11.

<sup>2</sup> Ibid., p.12.

<sup>3</sup> Ibid., p.13.

*supprime et l'équivalence de ces forces contraires revêt les corps de leur consistance et de leur éclat. Rien n'est la partie d'autre chose.<sup>1</sup>*

Il ira même jusqu'à appliquer cette pensée à l'élaboration de son langage:

*J'ai à trouver, moi aussi, à paver ma placette : ce point d'où le bien et le mal cessent d'être perçus contradictoirement, voir, par Lao-Tseu, comment Paulhan le ramène à une praxis.<sup>2</sup>*

Pour Bousquet, cette dualité concerne non seulement le macrocosme mais aussi le microcosme et l'être humain. L'être possède en lui son non-être, sa négation :

*L'homme est une créature en deux personnes.  
Deux personnes se partagent la vie de l'homme. Leur unité languit entre elles.<sup>3</sup>*

Le poète se propose :

*Il faut que ton être soit le contenu d'un acte de foi.  
Hors cette foi, deux fois étranger à toi-même, tu es la source de tous les doutes.  
Une dualité hors de son lieu, une dualité avant l'étendue.<sup>4</sup>*

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Notes d'inconnaissance*, op. cit., p.57.

<sup>3</sup> Ibid., p.31.

<sup>4</sup> Ibid., p.30.

L'être doit être « le contenu d'un acte de foi », car il estime que « rien n'est pensé ni conçu sans l'assistance d'une foi »<sup>1</sup>. Pour Bousquet, à l'image de Raymond Lulle, pour qui « être, c'est en effet essentiellement faire et œuvrer »<sup>2</sup>, être subsiste et dure dans sa création :

*La fonction être se prolonge par la fonction créer. Ainsi Dieu crée : il crée plus faible que lui, car c'est en appuyant sur plus inexistant que soi, que l'on crée des éléments créateurs.*<sup>3</sup>

C'est le même raisonnement que Saint Bonaventure<sup>4</sup> nous enseigne dans « la double contemplation des choses divines » :

*Ce mouvement s'opère de deux façons : soit par affirmation (ou position) ; soit par négation (ou retranchement) ; la première suit saint Augustin<sup>5</sup>, la seconde Denys.*<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Sala-Molins Louis, *La Philosophie de l'amour chez Raymond Lulle*, Paris, Mouton & Co., 1974, p.6.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *Mystique*, op. cit., p. 44.

<sup>4</sup> Théologien italien (Bagnoregio, Toscane 1221-Lyon 1274). Entré chez les franciscains en 1243, il enseigne à Paris. Philosophe et mystique, il s'inscrit dans la lignée augustinienne.

<sup>5</sup> Evêque africain, docteur et père de l'Eglise (Thagaste, aujourd'hui Souk-Ahras 354-Hippone430). Il adhère au manichéisme (373-383), mais se convertit au christianisme après sa découverte de la philosophie néoplatonicienne et sous l'influence de sa mère (sainte Monique) et de Saint Ambroise de Milan.

<sup>6</sup> Bonaventure (saint), *Saint Bonaventure*, œuvres présentées par le R.P. Valentin- M. Breton, Paris, Aubier, 1943, p.144.

Selon Denys<sup>1</sup>, les affirmations sont des notions disjointes, seule la négation est vraie. Or « cette méthode d'élévation procède par reniement de toute chose ; de sorte qu'en ces négations s'établisse un ordre qui, passant des choses inférieures jusqu'aux supérieures, se conclut sur une suréminente affirmation »<sup>2</sup> : par exemple on dit que Dieu n'est pas saisissable par les sens car il est au-dessus des sens. La conception de Dieu chez Bousquet n'est pas non plus loin des enseignements de Saint Bonaventure :

*Je ne peux pas me faire une idée de Dieu puisque je ne conçois rien qui se l'oppose. Il ne s'agit pas de prouver l'existence de Dieu mais de rendre son inexistence inconcevable.*<sup>3</sup>

Nous verrons que l'influence de Saint Bonaventure va plus loin et Bousquet lui emprunte également le titre de son recueil de poèmes, *La Connaissance du soir*.

Ainsi hors de cette foi, c'est-à-dire hors de son contenu et sa conscience car « [la] conscience et [le] contenu sont enveloppés dans le même acte de foi »<sup>4</sup>, l'être est extérieur à soi. Il se voit du dehors à travers une tierce figure :

*Créature en deux personnes, l'homme les acceptera l'une et l'autre,*

---

<sup>1</sup> Denys d'Aréopagite (saint), ayant vécu au V ou VI siècle. Athénien converti au christianisme par saint Paul, la tradition en fait le premier évêque d'Athènes. On lui attribue les ouvrages du Pseudo-Denys. Il estime que la théologie négative est plus parfaite que la positive. Dans la théologie négative, on approche Dieu par la négation de ce qu'on lui attribue mais qu'il n'est pas.

<sup>2</sup> Ibid., p.146.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *Mystique*, op. cit., p.63.

<sup>4</sup> Bousquet Joë, *L'œuvre de la nuit*, op. cit., p.30.

*s'il se croit l'image d'une tierce figure qui les comprenne.<sup>1</sup>*

C'est ce qui le rend deux fois plus étranger à lui-même, et la source de tous les doutes.

*Or, ce qu'un homme appelle doute, c'est la dualité apparue avec la connaissance de soi, le double état de l'individu qui se constate au lieu de croire qu'il est.*

*Notre moi ne contient pas le doute, il y connaît la dualité dont il est lui-même le contenu.<sup>2</sup>*

Dans ces paroles, à première vue étranges de Bousquet, nous pouvons également déchiffrer une grande influence des soufis des *Fidèles d'Amour*<sup>3</sup>, pour qui l'amour est un moteur essentiel dans leur cheminement mystique vers la perfection spirituelle.

Chez ces mystiques persans, la connaissance de Dieu se réalise à travers la connaissance de soi, d'où leur sentence : Celui qui se connaît soi-même connaît son Seigneur. Cette connaissance est l'inspiration de grands poètes mystiques iraniens.

Goethe (l'un des *Fidèles d'Amour*) connaissait certains de ces poètes comme Ferdowsi, Djami, Jalâloddîn Rûmî (le pieux fondateur de la secte des derviches tourneurs) ou Hafiz et a écrit son *Divan* sur les modèles de leurs poèmes. Dans la préface de ce livre, Claude David remarque que parmi ces poètes :

---

<sup>1</sup> Ibid., p.31.

<sup>2</sup> Ibid., p. 32.

<sup>3</sup> Corbin Henry, *Histoire de la philosophie islamique*, Paris, Folio essais, 1999 (1<sup>ère</sup> édition Gallimard, 1986), p.280.

*Le seul que [Goethe] ait vraiment connu et aimé est Mohammad Schemseddin<sup>1</sup>, dit Hafiz, le grand lyrique du XIV<sup>ème</sup> siècle.(...). Il s'identifie à lui-même ; il en fait son modèle et son maître.<sup>2</sup>*

Mais Shiraz, ce haut lieu de l'esprit en Iran, voit naître d'autres personnalités que Hafez et Sa'di <sup>3</sup>, telle que Rûzbehân Baqlî Shîrazî (décédé en 1209), un contemporain d'Ibn 'Arabî. Il « produit en persan et en arabe une œuvre d'une importance capitale pour l'orientation du soufisme iranien, sa religion de vrai « Fidèle d'Amour », (...), ne fait pas seulement de lui un précurseur de Hafiz, autre poète shîrazî célèbre, dont le *Diwân* est encore pratiqué de nos jours comme une Bible par les soufis iraniens ; la religion de Rûzbehân est en outre en parfaite et frappante consonance avec (...) la « dialectique d'amour » chez Ibn' Arabî »<sup>4</sup>.

Nous souhaitons expliquer ici cette religion d'amour, telle est l'expression employée par M. Corbin, dont les deux maîtres étaient Jalâloddîn Rûmî et Ibn 'Arabî, car nous espérons éclaircir, à travers ces explications, l'ombre (pour employer le vocabulaire du poète) et le mystère qui règne sur l'univers poétique de Bousquet ainsi que son concept de l'amour.

Pour cela, nous resterons fidèles aux brillantes études de M. Corbin. Dans ce courant du soufisme, l'amour divin a un double aspect. Sous un Aspect, c'est le désir de Dieu pour la créature, Soupir passionné de la divinité en son Essence aspirant à se manifester dans les êtres, afin d'être

---

<sup>1</sup> Shams al-Dîn (dit Hafîz ou Hafez) est plus correct.

<sup>2</sup> David Claude, Préface et note du *Divan* de Goethe, Paris, Gallimard, Collection Poésie, 1999, p.7.

<sup>3</sup> Les deux poètes qu'André Gide connaissaient également et les a cités dans ses *Nourritures terrestres*. Voir : *Les Nourritures terrestres*, Paris, Bordas, 1971 (première édition Gallimard, 1917), pp.72 et 175.

<sup>4</sup> Corbin Henry, *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, Paris, Flammarion, 1977 (1<sup>ère</sup> édition en 1958), p.31.

révélée pour eux et par eux. Sous un *autre aspect*, c'est le désir de la créature pour Dieu et c'est en effet le Soupir de Dieu lui-même « épiphanisé » dans les êtres, et aspirant à revenir à soi-même.

*Ce ne sont pas deux êtres différents hétérogènes, mais un être se rencontrant avec soi-même (à la fois un et deux, une bi-unité, ce que l'on tend toujours à oublier).<sup>1</sup>*

L'amour existe ainsi comme un échange entre Dieu et la créature.

Sous tous ses aspects, l'amour dont le moteur est la Beauté, a pour objet Dieu, puisque « Dieu est un être beau qui aime la beauté »<sup>2</sup>, et qui en se révélant à lui-même produit le monde comme miroir dans lequel il contemple sa propre Image et sa propre beauté.

Ibn'Arabî distingue trois sortes d'amour qui sont trois modes d'être :  
1- *Amour divin* que nous venons d'expliquer, c'est-à-dire l'amour du Créateur pour la créature en laquelle il se crée et il se contemple et l'amour de cette créature pour son Créateur.

2- *Amour spirituel*, propre à la créature qui est toujours en quête de l'être dont elle se découvre comme étant l'Image. Cet amour a pour but de satisfaire l'Aimé et de le rendre fidèle et soumis à son Aimé.

3- *Amour naturel*, c'est celui qui veut posséder et satisfaire ses propres désirs sans se soucier du consentement de l'Aimé.

C'est précisément là que réside la plus haute fonction de l'amour humain, celui qu'on désigne historiquement comme amour courtois et amour mystique. Un amour qui tend à « la transfiguration de la figure

---

<sup>1</sup> Ibid., p.118.

<sup>2</sup> Ibid., p.225 ; Selon Henry Corbin, c'est une sentence fondamentale pour les mystiques, qui se réfère au prologue du « Vade-mecum des Fidèles d'amour » (Mo'nis al-'oshshâq) de Sohrawardî, la Triade primordiale : Beauté, Amour, Nostalgie.

aimée terrestre en l'adossant à une lumière qui en fasse éclore toutes les virtualités surhumaines »<sup>1</sup>.

Adam regarde la projection de sa propre image, qui se détachant de lui, indépendante de lui, comme le miroir où se montre l'image, le révéla enfin à lui-même.

Selon cette forme de soufisme, Dieu a aimé Adam du même amour qu'Adam a aimé Eve. En aimant Eve, Adam imite le modèle divin, c'est pourquoi dans son amour spirituel pour la femme, l'homme aime en réalité son Seigneur.

Cette conception ressemble également à la pensée de Novalis :

*Deux, ils ne le sont plus, mais Henri et Mathilde  
sont l'un et l'autre unis en une même image.*<sup>2</sup>

Ainsi Adam est-il le miroir où Dieu contemple sa propre image. De même, la femme est le miroir dans lequel l'homme contemple sa propre image, celle qui était son être caché. Ce soi dont il devait atteindre pour connaître son propre Seigneur.

En effet, la double structure active-passive que nous allons expliquer met en jeu également une récurrence du mythe de l'androgynie : l'homme (Adam) peut tour à tour contempler son Seigneur en lui-même, en se considérant lui-même comme celui dont Eve a été créée. Il le saisit et se saisit lui-même sous son aspect *actif*. Il peut aussi se contempler soi-

---

<sup>1</sup> Ibid., p.123.

<sup>2</sup> Novalis, *Les disciples à Saïs, Hymnes à la nuit, Chants religieux* et quelques poèmes extraits d'*Henry d'Ofterdingen*, Paris, Poésie Gallimard, 2003 (1<sup>ère</sup> édition Gallimard 1975), p.100.

même sans considérer qu'Eve a été produite de lui, il se saisit alors sous son aspect *passif* et dans sa condition « créaturelle »<sup>1</sup>.

Mais pour atteindre à la contemplation de sa totalité, il doit la contempler dans un être qui se pose à la fois comme créé et créateur :

*Tel est l'être féminin, Eve qui est l'image de la compatissance divine, créatrice de l'être dont elle est elle-même créée, et c'est pourquoi l'être féminin est l'être par excellence en qui l'amour mystique (conjoignant par transmutation réciproque le spirituel et le sensible) s'attache à une image théophanique (tajallî) par excellence.*<sup>2</sup>

Cette conception soufie se révèle ainsi dans la pensée de Bousquet. Pour lui, l'homme est l'image de Dieu de même qu'il pourrait bien être l'image de ce qu'il regarde, être regardant et regardé :

*Etre créé par Dieu, c'est sans doute incarner l'être de son être, nous sommes les images de son pouvoir et ceux qui en avons conscience, sa pensée même, sans doute. Entre ce que je suis et l'homme qu'est ce « je » tout peut prendre place. Dieu erre d'un homme à l'autre et je suis cet homme et je suis l'autre.*<sup>3</sup>

De même, l'être androgyne et l'image de la femme chez Bousquet est semblable à ce que nous propose le soufisme déjà cité. Voici l'image de la femme idéale selon Bousquet :

---

<sup>1</sup> L'expression est de M. Corbin.

<sup>2</sup> Corbin Henry, *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, op. cit., p.129.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *Notes d'inconnaissance*, op. cit., p.70.

*Cette femme idéale ressuscite dans toute sa pureté l'aube féminine à laquelle notre existence d'hommes a pris tous ses rayons. Elle ouvre dans notre regard l'apparence de la femme que nous aimerons sur sa forme véritable dont le modèle veille dans la ténèbre originelle dont notre chair est la prison. Elle circonscrit sous les espèces d'une personne réelle ce qui est vérité pour nos sens (...). Notre regard, sur cette forme, n'est connaissance que de soi-même.<sup>1</sup>*

Nous ne trouverons plus surprenante cette déclaration, sachant que l'image de la femme chez Bousquet est plus mystique que matérielle:

*Je suis la moitié d'un poète, la moitié d'un philosophe, disposition qui m'a fait très femme, passif, et curieux de mon expérience que je ne puis voir que dans un autre.<sup>2</sup>*

Après ces explications, nous comprenons explicitement la pensée bousquetienne sur le double état de l'individu, -nous y revenons d'ailleurs dans **le double-** et la contemplation de soi à travers une tierce figure. Nous verrons que le regard et l'amour qui embrassent les objets et les personnes dans l'œuvre poétique de Bousquet s'expliquent grâce à ce principe fondamental de l'amour mystique ou spirituel selon le terme d'Ibn 'Arabî.

Nous n'avons pas l'intention de faire une approche psychanalytique de l'œuvre de Bousquet, car elle dépasserait le cadre de notre travail mais ce qui est évident, c'est que Bousquet a adopté et a personnalisé la dualité

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Joë Bousquet dans Les Cahiers du Sud*, op.cit., p.121.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Joë Bousquet Trois études par Suzanne André, Hubert Juin, Gaston Massat*, op. cit., p. 108.

en connaissance de cause, donc il faut exclure le débat de l'inconscient troublé ou marqué par la blessure. Il maîtrisait le sujet de la dualité et en a fait un principe dans sa pensée et dans son œuvre.

Revenons à l'être « à deux personnes » comme le pense Bousquet.

« Cette créature à deux personnes » ne peut concevoir son autre être qu'en ignorant son soi, que dans une négation.

La négation dans la pensée de Bousquet n'a aucun rapport avec le nihilisme ou une vision négative du monde et de l'être humain, mais elle prend racine dans une pensée philosophique. D'ailleurs l'œuvre de Bousquet est un hymne à la vie et dégage un message d'espérance :

*Nous avons été mis au monde pour dépasser la vie, pour faire qu'elle soit l'expérience de l'espoir.<sup>1</sup>*

Sachant l'étendue de la connaissance de ce poète, il ne faut pas s'étonner de trouver du Hegel ou bien les principes des croyances dualistes dans cette négation, c'est-à-dire qu'il décrit ainsi les choses par leur absence, leur néant, voir ce « rien » qui existe :

*La difficulté n'est pas de voir, mais de voir le RIEN, de former avec des rayons un équivalent fidèle de notre néant.<sup>2</sup>*

*Nous ferons l'expérience du néant, nous saurons qu'il n'est pas l'absence (...). Il faut que le néant soit l'œuvre de l'homme...<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, Cité in : *La contrition de Joë Bousquet*, Gabriel Sarraute, op.cit., p.90.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Mystique*, op. cit., p.47.

<sup>3</sup> Ibid., p.49.

Ce néant ne peut pas être négatif parce que c'est l'œuvre de l'homme.

Dans son étude sur l'imaginaire de Joë Bousquet, Charles Bachat regroupe « les mythes de la cosmogonie bousquetienne »<sup>1</sup>. L'un de ces mythes est celui de la « Création-Chute ou le mythe cathare »<sup>2</sup>. Il prend comme référence cette affirmation de Bousquet :

*L'antagonisme du Bien et du Mal n'est pas pour l'homme d'oc le produit de la conscience, la conscience est le produit des fatalités qui le soulèvent. Et ce problème confondu avec celui du Temps et de l'Espace qui forme avec lui la SOUCHE DE LA DUALITE HUMAINE est la double interprétation de la notion primitive de chute. Or la chute est contemporaine de la création, elle ne lui est pas consécutive.*<sup>3</sup>

Charles Bachat constate que l'attirance de Bousquet pour les mythes cathares s'appuyait sur une simple raison. Ils lui permettaient de donner un sens à sa blessure, à la déchéance qu'elle avait entraînée avec elle à ses yeux, déchéance qui se veut le signe événementiel et existentiel d'une chute à laquelle son mal le fait participer. Car selon le dualisme cathare, le mal qui provient de la création maligne « n'est ni le néant absolu, ni une

---

<sup>1</sup> Bachat Charles, *L'imaginaire de Joë Bousquet « l'homme nébumeuse »*, op. cit., p.239.

<sup>2</sup> Ibid., p.242.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, « Conscience et traditions d'oc, Fragment d'une cosmogonie », *Les Cahiers du Sud, Le Génie d'Oc et l'homme méditerranéen*, 1943 (Repris : Marseille, Rivages, 1981) ; Cité in : *L'imaginaire de Joë Bousquet « l'homme nébuleuse »*, op.cit., p.242. C'est Bousquet qui a utilisé des mots écrits en majuscules.

substance, mais un néant relatif qui se révèle dans l'être et entre en composition avec les existants »<sup>1</sup>.

Pour les Cathares, selon le *Livre des deux principes* de Jean de Lugio, « le monde a été créé par Dieu à partir d'une MATIERE PREEXISTANTE »<sup>2</sup>.

C'est que le dualisme cathare envisage deux matières : « la *matière céleste* et la *matière diabolique*. L'une fait le fond des essences incorruptibles, l'autre des essences vaines, corruptibles et transitives »<sup>3</sup>.

Bousquet manifeste aussi sa préoccupation pour ce mythe de la Création dans un texte intitulé « Métaphysique de Marthe l'Etrangère » :

*Quand Satan, parcelle divine d'un Dieu éternel, fut jeté sur la terre et confiné dans la matière, c'est qu'il avait été PERVERTI. Il fit cause commune avec les anciens Dieux, dieux de la matière (...). En ce temps-là, deux principes vivaient : la matière vivante et Dieu principe spirituel. La matière vivante était la terre et les hommes, les animaux et les plantes : ils avaient une conscience confuse, un instinct perfectionné. Les hommes n'avaient pas ce qu'aujourd'hui on appelle une âme (...).*

*Dans cette matière, un jour, il voulut incarner ce principe spirituel. Pourquoi décida-t-il de fixer dans ces pots d'argile, gracieux de forme, mais sans intelligence son essence céleste ? Nul ne saurait le*

---

<sup>1</sup> René Nelli, *La Philosophie du catharisme, le dualisme radical au XIII<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Payot, 1978, p.69.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.

*dire parce que les desseins de Dieu sont en partie impénétrables (...). Mais on croit généralement que ce fut une conséquence du même amour qui dévore aujourd'hui le monde, et que cette incarnation se fit par les femmes et les anges (...). Cependant Satan qui avait péché par jalousie, c'est-à-dire par trop d'amour, fut rejeté sur la terre et reçut défense de remonter au ciel. Il devint le Prince de la matière.<sup>1</sup>*

Nous avons repris ce texte car il ne se trouve pas dans les œuvres publiées du poète. Nous remarquons la présence du diable ailleurs dans l'œuvre de Bousquet, comme « double d'une existence infra-humaine » :

*Je me souviens d'avoir écrit (...) que le diable et Dieu existent sans doute mais à la manière du mouvement, de la chaleur. Ils ressortent de notre existence, et un homme brutalement précipité comme moi au-dessous de l'humain engendre un DEMON dans sa CHUTE, et qui devient son ombre, le menaçant sans cesse de s'emparer de sa vie.<sup>2</sup>*

La chute entraîne un « déchirement cosmique » d'où l'androgynie primitif sort écartelé :

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, « Métaphysique de Marthe l'Etrangère », Manuscrit, Collection privée, cité in. : *L'imaginaire de Joë Bousquet « l'homme nébuleuse »*, Bachat Charles, op. cit., p.243.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *La Tisane de sarments*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p.330.

*L'être androgyne est tombé, et la terre avec lui, comme si elle était la rançon de ce qui allait la partager. L'être androgyne est tombé – dans l'espace que sa chute a créé.<sup>1</sup>*

Nous avons vu que la chute prend une nouvelle forme expressive dans l'imaginaire poétique de Bousquet.

### - La négation

Ne pas être celui que je suis !<sup>2</sup>

Schopenhauer distingue deux sortes de métaphysique. La première, « celle de la *foule*, la métaphysique *populaire* »<sup>3</sup> autrement dit la doctrine religieuse, repose sur la croyance. La seconde, « celle des gens cultivés et libres pour la pensée »<sup>4</sup>, s'épanche en constructions conceptuelles, en doctrines et systèmes spéculatifs. Nous avons commencé ce chapitre par l'étude du dualisme dans la métaphysique « populaire » et nous la continuons avec celle des gens cultivés plus précisément Joë Bousquet.

Deux philosophes présocratiques avaient des pensées originales pour leur époque. Parménide dont le concept de la négation a été utilisé et approfondi dans la psychanalyse par Freud, et Héraclite dont l'idée de la

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Correspondance*, op. cit., p.119.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *La Tisane de sarments*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p.320.

<sup>3</sup> Düring Elie, *La Métaphysique*, Paris, Flammarion, Collection GF Corpus, 1998, p.19.

<sup>4</sup> Ibid.

conjonction des contradictions a marquée la philosophie. Comme nous trouvons les deux concepts dans la pensée dualiste de Bousquet, il nous paraît nécessaire de les expliquer.

Philosophe grec de l'école d'Élée (Élée vers -544/vers -450), Parménide suit vraisemblablement les leçons de Xénophane. Il aurait été législateur de sa ville natale avant de gagner Athènes (vers -504) où, avec son disciple Zénon (d'Élée), il combattit la philosophie matérialiste des Ioniens. Il nous est parvenu une cinquantaine de vers de son poème, *De la nature*, où il traite de la vérité, de l'unité et de l'éternité de l'être. Il peut être considéré comme le père de l'ontologie.<sup>1</sup>

Jean Bollack, dans son livre sur Parménide, nous convainc d'admettre le dualisme (et avec lui la cosmologie) de ce dernier et à le mettre sur le compte d'une doctrine. Sa pensée se reflète bien dans le poème « Des deux principes ».

Cette dualité projetée dans les objets inclut dans le monde la différence entre le vrai et le faux.

Comme le remarque Aristote, la lumière est l'étant, et la nuit son contraire, qui *n'est pas*, en n'étant en même temps pas moins que l'autre, dont elle est la négation ; mais cet autre permet d'accéder au dépassement de la division et embrasse ainsi la dualité. Cette pure projection ne repose sur aucune expérimentation ni vérification ; elle n'a pour elle que sa référence à la Vérité et la force logique d'une construction impeccable.

Les deux principes ne sont pas là pour réduire une pluralité. La dualité impose l'un, avec sa négation et contre elle.

Nous allons nous référer également à un prédécesseur de Parménide, Héraclite, philosophe grec de l'école ionienne (Éphèse vers -576/vers -480). Misanthrope, il aurait vécu en solitaire. Il fut surnommé

---

<sup>1</sup> *Le Robert des noms propres*, Paris, 1994.

« l'Obscur » en raison, sans doute du caractère énigmatique de sa pensée. Il a été le philosophe de l'éternel devenir où les contraires s'opposent et s'unissent tour à tour et dont le principe premier est le feu. Depuis Hegel, qui eut pour lui une grande admiration, il est souvent considéré comme le père de la pensée dialectique moderne.<sup>1</sup>

Pour Héraclite, tout être comporte des contradictions et nourrit son être de ces contradictions. La lumière est aussi bien claire qu'obscur, puisqu'elle peut produire de l'ombre, toute chose peut être et ne pas être en même temps.

Héraclite doit sa renommée à l'opposition selon laquelle « toutes choses s'écoulent toujours »<sup>2</sup>, ou « changent toujours »<sup>3</sup>, ou encore « sont toujours en mouvement »<sup>4</sup>. Quelle que soit la formule retenue pour évoquer ce « mobilisme » à la fois universel et éternel, elle est toujours accompagnée d'un corrélat : « et rien ne demeure »<sup>5</sup>. Toutes choses changent et se meuvent perpétuellement, mais le changement et la contrariété apparente sont relatifs et n'empêchent en rien l'unité de toutes choses.<sup>6</sup>

*Deux fois dans le même fleuve nous descendons, et ne descendons pas.*<sup>7</sup>

Le fleuve est ainsi le même et à la fois l'autre. On est en face du principe du même et de l'autre dans l'unité de leur opposition : principe

---

<sup>1</sup> *Le Robert des noms propres*, Paris, 1994.

<sup>2</sup> Pradeau Jean-François, *Héraclite Fragments*, Traduction et présentation par Jean-François Pradeau, Paris, Flammarion, Collection GF Flammarion, 2002, p.47.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Héraclite, *Héraclite Fragments*, op. cit., p.104.

fondamental de l'unité des contraires et du changement perpétuel. C'est par ce principe qu'on oppose souvent Héraclite à Parménide et à sa théorie de l'Un, indivisible, homogène et éternel.

Héraclite dénonce la manière dont on oppose les contraires alors qu'ils sont les signes et les aspects indissociables de l'unité. Plus exactement, les contraires sont des seuils qui délimitent et définissent un intervalle de changement, et qui permettent de concevoir la nature de chaque chose, sa définition aussi bien que son existence, comme un changement perpétuel mais limité. La « coïncidence héraclitéenne des contraires »<sup>1</sup> ne signifie ainsi en rien leur confusion, mais elle nomme bien plutôt leur accord, leur unité et non pas leur identité.

Héraclite choisit le feu comme élément premier à partir duquel les trois autres éléments traditionnels (l'air, la terre et l'eau) sont formés. Toutes les réalités sont et ne sont rien d'autre que des transformations ou des états du feu. Tout procède du feu et y retourne.

Dans cet univers, il n'y a pas de perception distincte de l'objet, il ne peut y avoir qu'une mise en présence intuitive de l'objet. Car si on admet que la lumière est en même temps obscurité, on ne peut avoir de cette lumière qu'une vision intuitive : à chaque fois que la lumière nous apparaît dans sa clarté, elle est également obscurcie par son obscurité.

Par ailleurs, comme l'Un ne permet pas le mouvement, il ne permet pas plus l'écoulement du temps. Dans celui-ci, il y a une continuité qui n'est pas autorisée par l'Un. Le temps est fait d'instant d'une longueur indéterminée. Ainsi, « si je suis en présence d'un objet dans cet univers, la perception que j'en aurais sera grevée, non seulement du fait qu'il porte

---

<sup>1</sup> Pradeau Jean-François, *Héraclite Fragments*, op. cit., p.53.

en lui sa propre contradiction, mais aussi du fait qu'il ne m'apparaîtra qu'un seul instant »<sup>1</sup>.

La conjonction des contradictions qui est nécessaire à la théorie de l'Un, qui déclare que l'Un est issu de ce qui est contradictoire, nous donne par conséquent une perception intuitive du monde. D'ailleurs, l'idée de l'Un exclut le mouvement. Alors comment Héraclite explique-t-il celui-ci ?

Il dit qu'à chaque instant l'objet en mouvement est différent de lui-même. Il résout la contradiction en niant le principe d'identité. Le soleil n'est jamais le même d'un instant à l'autre, « on ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve ».

La négation du principe d'identité permet à Héraclite de rendre son univers cohérent et le mode privilégié de perception dans cet univers est l'intuitif, intuition fugace puisque l'intuition d'une chose est différente à chaque instant.<sup>2</sup>

Dans l'ancienne métaphysique, on distingue la pensée « finie », relevant du simple entendement, de la pensée infinie, rationnelle. « Fini » signifie ce qui a une fin, ce qui est, mais qui cesse là où il est en connexion avec son autre et, par conséquent, est borné par celui-ci. Le fini consiste ainsi dans une relation à son autre, lequel est sa négation et se présente comme sa limite.

---

<sup>1</sup> Jbeili Karim, *Parménide ou l'invention de la vérité*, Article sur : [www.geocities.com/b1pnow85/psychanalyse/parmenide.htm](http://www.geocities.com/b1pnow85/psychanalyse/parmenide.htm).

<sup>2</sup> Ibid.

Pour Hegel, « Le négatif est le préfixe de l'*in-fini*<sup>1</sup>, en tant que l'affirmation de ce que toute finitude (et tout être *est fini*) est en soi excédante de son déterminé<sup>2</sup>. Elle est dans le rapport infini »<sup>3</sup>.

Or « soi » ne peut pas se précéder, puisque « soi » est précisément la forme et le mouvement d'un rapport à soi, d'un aller à soi et d'un venir à soi. C'est dans la séparation que ce monde a conscience de lui-même et qu'il fait l'expérience de cette conscience.<sup>4</sup>

Celui qui pénètre en soi est chaque fois un autre, et dans un rapport. Le même processus se fait pour un objet. C'est-à-dire « le moi en *pensant* pénètre l'objet et ce n'est pas une pénétration « en pensée », abstraite ou imaginaire »<sup>5</sup>.

Nous voyons une idée semblable chez Bousquet. Le « je » devient à son tour le sujet et l'objet :

*Entre ce que je suis et l'homme qu'est ce « je » tout peut prendre*

---

<sup>1</sup> *in* : Élément négatif du préfix latin. Maxence Caron-Parte décrit ainsi la négativité dans le lexique hégélien : chaque étant est ce qu'il est parce qu'il n'est pas autre chose, situation qu'on a coutume de résumer par la phrase « toute détermination est négation ». A est A parce qu'il n'est pas non -A ; mais ce non -A est nécessaire à la détermination de A qui ne serait pas ce qu'il est sans cette altérité. Par conséquent, A est tout aussi bien non -A puisque son être dépend de la répulsion de son autre. Si A = non -A, alors A = non (non A), puis A = non[non(non A)], etc. Le seul élément invariant dans le développement de cette équation est le négatif, qui révèle que chaque déterminé est toujours plus que ce qu'il est à chaque fois, qu'il est toujours négation d'une négation, ou négativité. (...) La négativité, identité de l'attraction et de la répulsion, est ainsi le mouvement de toute détermination qui, de soi-même, sort continuellement de soi pour retourner en soi. Voir : *Lire Hegel*, Caron-Parte Maxence, Paris, Ellipses, 2000, p.93.

<sup>2</sup> donné, défini ; voir *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Lalande André, Paris, Presse Universitaire de France, 1972, p.221.

<sup>3</sup> Nancy Jean-Luc, *Hegel L'inquiétude du négatif*, op. cit., p.19.

<sup>4</sup> Ibid., pp.6-7.

<sup>5</sup> Ibid., p.25.

*place. Dieu erre d'un homme à l'autre.*<sup>1</sup>

Le pur élément de sens ou de la vérité, celui que Hegel nomme « concept » ou « saisie du point de vue de son activité » est la sortie de soi dans l'autre de toute réalité. L'esprit n'est en rien séparé - ni de la matière, ni de la nature, ni du corps, ni de la contingence, ni de l'événement - parce qu'il n'est lui-même rien d'autre que la séparation. Il est la séparation en tant que l'ouverture du rapport.<sup>2</sup>

Toute unité donnée, comme simple unité subsistant par soi, est un donné dans le mouvement qui crée le rapport, où le rapport se donne. Ainsi, l'unité de l'esprit est celle de ce mouvement infini. « Elle est l'unité de l'un qui ne va pas sans l'autre, (...) l'unité de l'un qui va à l'autre, de l'un qui n'est que cet *aller* à l'autre. L'autre est lui-même un « un » qui va à l'autre, à son tour et en même temps. En même temps : c'est-à-dire, dans la mêmeté<sup>3</sup> du temps qui est la différence des uns aux autres »<sup>4</sup>.

L'autre notion principale de la pensée hégélienne est la manifestation, le « se faire de soi ». La chose se donne, elle se porte hors de soi, elle se manifeste. Se manifestant, elle est dans le rapport. Elle se singularise. Toute chose est singulière, et la totalité aussi est singulière. Le manifesté est quelque chose et toute chose est un manifesté, mais il n'y a

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Notes d'inconnaissance*, op. cit., p.70.

<sup>2</sup> Nancy Jean-Luc, *Hegel L'inquiétude du négatif*, op. cit., pp. 27-28.

<sup>3</sup> Caractère d'un individu qu'il est « le même » aux différents moments de son existence : « l'identité du moi », c'est-à-dire l'identité personnelle. Le mot *mêmeté* est de Voltaire : « On pourrait dire en français mêmeté », écrit-il dans le *Dictionnaire Philosophique*, au mot *Identité*. Voir : *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, op. cit., p.456.

<sup>4</sup> Nancy Jean-Luc, *Hegel L'inquiétude du négatif*, op. cit., p.28.

pas de « manifestant ». La manifestation est donc d'elle-même ou de rien, d'elle-même comme de rien.<sup>1</sup>

C'est en ce sens que la vérité « n'est pas au-delà comme autre chose, mais comme la non-chose de la chose, et le non-être de l'être. Pénétrer la chose, c'est pénétrer sa manifestation (...), pénétrer le négatif en tant que tel, ou le *nihil* de la création sans créateur »<sup>2</sup>.

« Le soi est ce qui ne *se* possède pas et qui ne se retient pas, et qui, en somme, a son « se » dans ce « ne pas » lui-même : non-subsistance, non-substance, surgissement, sujet »<sup>3</sup>.

Revenons un instant à la notion de séparation et de soi hégélien et tentons de trouver leur rapport avec la négation et la négativité. Nous avons vu que le sujet n'est rien d'autre que « l'acte de se mouvoir comme le mouvement de cet être-affecté et de ce passer-dans-l'autre »<sup>4</sup> :

*Un être capable d'avoir en lui la contradiction de soi-même et de la supporter, c'est le sujet et c'est là ce qui fait son infinité.*<sup>5</sup>

Le sujet ne se réapproprie pas son autre et sa contradiction. Sa contradiction reste hors de lui, ce qui, en étant sien, le fait sortir de soi.

Alors si cette négation est niée à son tour, un autre procédé entre en jeu et c'est ce que Freud présente comme « Verneinung » en psychanalyse.

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 49.

<sup>2</sup> Ibid., pp.49-50.

<sup>3</sup> Ibid., p.52.

<sup>4</sup> Ibid., p. 61.

<sup>5</sup> Hegel, *Encyclopédie*, § 359 ; cité in : *Hegel L'inquiétude du négatif*, Nancy Jean-Luc, op. cit., p.62.

Pour mieux comprendre cette notion, nous lisons le commentaire de Jean Hyppolite sur la « Verneinung » de Freud, fait à la suggestion de Jacques Lacan et paru dans ses *Ecrits*.

Jean Hyppolite traduit « Verneinung » par la « dénégation » et la définit ainsi : « Présenter ce qu'on est sur le mode de ne l'être pas »<sup>1</sup>, et donne cet exemple : « Celui qui parle dit : voilà ce que je ne suis pas »<sup>2</sup>.

Freud la définit ainsi, à l'aide d'un mot de vocabulaire hégélien, « Aufhebung »<sup>3</sup>: « La dénégation est une Aufhebung du refoulement, mais non pour autant une acceptation du refoulé »<sup>4</sup>.

Nous avons consulté le dictionnaire Hachette-Langenscheidt pour en savoir plus sur ce terme. Voici ce qu'il nous propose : AUFHEBUNG  
1. Suppression, levée, annulation, infirmation, abrogation, déblocage.  
2. Levée, clôture. Comme on l'a si souvent fait observer, il a su exploiter, en effet, la double connotation du terme *Aufhebung* que seule une conjonction de termes comme « suppression » et « dépassement » parvient à rendre en français.

Le refoulement subsiste donc sous la forme de la non-acceptation. Jean Hyppolite donne un nom philosophique à ce que Freud explique en psychanalyse : « la négation de la négation ». Par là, il fait un pont avec le

---

<sup>1</sup> Hyppolite Jean, *Commentaire parlé sur la Verneinung de Freud*, Cité in : *Ecrits*, Lacan Jacques, Paris, Seuil (Le), 1966, p. 880.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Célèbre autant qu'intraduisible notion du hégélianisme, l'*Aufhebung* est l'acte qui résume tout le pouvoir paradoxal de la totalité dialectique, l'acte qui à la fois *conserve et abolit* l'antinomie des termes mis en présence. Voir : *Lire Hegel*, Caron-Parte Maxence, op.cit., p.89.

<sup>4</sup> Hyppolite Jean, *Commentaire parlé sur Verneinung de Freud*, Cité in : *Ecrits*, Jacques Lacan, op.cit., p.880.

mythe de la formation du dehors et du dedans, celle de l'aliénation.<sup>1</sup> Deux instincts participent à la formation de ce mythe : celui de l'unification et celui de la destruction. L'affirmation se substitue purement et simplement à l'unification tandis que la négation se fait à la suite de l'expulsion et de l'instinct de destruction.

Cette dissymétrie entre l'affirmation et la négation signifie que « tout le refoulé peut à nouveau être repris et réutilisé dans une espèce de suspension, et qu'en quelque sorte au lieu d'être sous la domination des instincts d'attraction et d'expulsion, il peut se produire (...) une apparition de l'être sous la forme de ne l'être pas, qui se produit avec la dénégation, (...) »<sup>2</sup>.

Lacan affirme que c'est l'inconscient qui fait le sujet de la négation et « Verneinung est un phénomène typique de méconnaissance »<sup>3</sup>.

Pour mieux décrire ce phénomène, ajoutons que « la reconnaissance de l'inconscient du côté du moi montre que le moi est toujours méconnaissance ; même dans la connaissance, on trouve toujours du côté du moi, dans une formule négative, la marque de la possibilité de détenir l'inconscient tout en le refusant »<sup>4</sup>.

Dans son œuvre *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Gilbert Durand étudie la dénégation dans quelques procédés du langage.

C'est dans « le double sens actif-passif du verbe » qu'il faut chercher la trace du mécanisme sémantique qui ordonne la double négation et l'inversion de la valeur. Il voit dans « la différenciation grammaticale des

---

<sup>1</sup> Dans le lexique de Jacques Lacan, ce mot signifie : « Relation de confusion entre soi et les autres, faute d'individualité propre et de langage différencié. » Voir : *Comprendre Jacques Lacan*, Fages Jean-Baptiste, Paris, Dunod, 1997, p.117.

<sup>2</sup> Hyppolite Jean, cité in : *Ecrits*, Jacques Lacan, op. cit., p.886.

<sup>3</sup> Lacan Jacques, *Ecrits*, op.cit., p.179.

<sup>4</sup> Hyppolite Jean, cité in : *Ecrits*, op. cit., p.887.

deux modes actif et passif » la constitution d'une « espèce d'intégration grammaticale de la dénégation » : « subir une action est certes différent de la faire, mais c'est encore en un sens y participer. Pour l'imaginaire fasciné par le geste indiqué par le verbe, le sujet et le complément direct peuvent intervertir leurs rôles. C'est ainsi que l'avaleur devient l'avalé »<sup>1</sup>. Gaston Bachelard dénote chez Edgar Poe des inversions constantes à propos des métaphores aquatiques : « l'eau double, dédouble, redouble le monde et les êtres »<sup>2</sup>.

Nous remarquons que les inversions constantes qui se manifestent dans le langage de Bousquet, celle de l'homme et de la femme et celle de l'imaginaire et du réel peuvent se traduire à travers la dénégation. Mais plus important encore, le penchant de Bousquet pour le surréalisme et le point dont parle André Breton qui prend plus de signification.

Après la description de ce point et la citation de Breton, Gilbert Durand voit « la quête du redoublement et de l'inversion » dans le surréalisme :

*Ainsi toute une littérature s'efforce d'inverser les valeurs diurnes  
instaurées par le régime diaïrétique<sup>3</sup> de la représentation et, par là,*

---

<sup>1</sup> Durand Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992 (1<sup>ère</sup> édition P.U.F., Paris, 1960), p.236.

<sup>2</sup> Bachelard Gaston, *Eaux et les rêves Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Livre de Poche biblio essai, n° 4160, 2005(1<sup>ère</sup> édition José Corti, Paris, 1942), p.68.

<sup>3</sup> La posture verticale, si grande conquête des premières années de la vie, structure ainsi notre appréhension de l'univers et de toute réalité sur le mode de la séparation, de la distinction et de l'opposition entre le haut et le bas, la droite et la gauche, le devant et l'arrière. Ce régime que Gilbert Durand nomme diaïrétique ou schyzomorphe, est fortement associé à la quête de la lumière et à la vision, qui distingue et discerne. Ce régime de l'imaginaire est qualifié de diurne par Gilbert Durand. Voir : *Krishnamurti et l'âme amérindienne, vision pénétrante et imaginaire symbolique*, Galvani Pascal, sur <http://www.barbier-rd.nom.fr/KrishnamurtietAmeam.html>.

*réhabilite le double et les symboles de redoublement.*<sup>1</sup>

Selon Durand, deux schèmes suffisent à déterminer le « Régime Diurne » de l'image : le schème ascensionnel qu'il matérialise au travers du « sceptre », le schème « diaïrétique » (ou de séparation) qu'il concrétise au moyen du « glaive ». Ainsi, tels les atomes constitutifs d'une molécule, en l'occurrence la « molécule Diurne », sceptre et glaive interagissent, se combinent de sorte que « le glaive vient doubler le sceptre, et les schèmes diaïrétiques viennent consolider les schèmes de la verticalité »<sup>2</sup>.

Sur le plan des images, la double négation ou la dénégation constitue une transmutation des valeurs. Voici quelques exemples que Gilbert Durand nous donne : « Je lie le lieur, je tue la mort, j'utilise les propres armes de l'adversaire »<sup>3</sup>.

Il constate donc que ce procédé est indicatif de toute une mentalité, de « tout un arsenal de processus logiques et de symboles qui s'oppose radicalement à l'attitude diaïrétique, au pharisaïsme<sup>4</sup> et au catharisme intellectuel et moral de l'intransigeant *Régime Diurne* de l'image »<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Ibid., p.238.

<sup>2</sup> Assaraf Albert, *Du lien aux origines des « structures anthropologiques de l'imaginaire »* (Essai d'application d'une théorie des « ligarèmes » à la classification durandienne des images), Article paru dans les *Sociétés*, Paris, De Boeck Université, n° 63, 1999. Nous ajoutons : *ligarèmes* du latin *ligare* signifie « signes/liens » en sémiologie.

<sup>3</sup> Durand Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p.230.

<sup>4</sup> Le pharisaïsme est un courant de la pensée juive dont les adeptes sont nommés pharisiens. Ils sont issus d'un mouvement de résistance à l'hellénisme apparu sous la domination syrienne au II<sup>ème</sup> siècle av. J.-C. Recrutant leurs partisans parmi les hommes pieux du peuple, les pharisiens se distinguaient par une observation sourcilleuse de la loi qui les aurait amenés à chercher à se séparer des autres Juifs et justifierait l'étymologie souvent avancée de *perushim* (séparés).

<sup>5</sup> Durand Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p.231.

Denis de Rougemont découvre ce renversement des valeurs symboliques dans l'évolution historique de la « révolution » cathare au XIII<sup>ème</sup> siècle :

*Sur un ascétisme dualistique exacerbé dans lequel l'enthousiasme, l'Eros divin, aboutit à l'amour de l'amour, à un désir vide d'objet qui, par haine de la chair, se retrouve face à face avec la mort, vient peu à peu se greffer une doctrine de l'amour qui va euphémiser le contexte charnel et progressivement renverser les valeurs ascétiques promulguées par les « Parfaits ».*<sup>1</sup>

Mais chez Bousquet, ce renversement des valeurs symboliques n'est pas seulement la manifestation de la dénégation, elle imprègne également sa pensée philosophique :

*Penser, c'est anéantir parce que c'est créer !*<sup>2</sup>

C'est à partir d'une négation (anéantir) qu'il essaie d'établir une affirmation (créer).

---

<sup>1</sup> Cité in : *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Durand Gilbert, op. cit., p.221.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Joë Bousquet dans les Cahiers du double*, op. cit., p.17.

- **Le double**

*Je ne suis moi que par la tentation de m'oublier dans  
un autre.<sup>1</sup>*

Qui est cet autre que le poète cherche et essaye de réincarner en lui ?

*Ainsi ne sois pas toi si tu ne veux pas être perdu.<sup>2</sup>*

*Mon œuvre est là plus adorable depuis que je sais qui est mon  
frère d'ombre, ou comment, étant seul, je crois être deux.<sup>3</sup>*

Cet autre, c'est son double, et Bousquet l'a baptisé « son frère d'ombre » :

*Ce double, que j'appelais mon frère d'ombre, me ressemblait en tous  
points, mais il devait tirer, me semble-t-il, de son propre fonds, les  
journées qu'au moyen d'un emploi du temps je m'efforçais de vivre  
sur son exemple. En somme il devait être au zénith de chacun de mes  
jours, celui que j'aurais été en y revenant. Maître de lui dans la  
mesure où il maîtrisait les choses et choisissant le sort où j'avais été  
jeté.<sup>4</sup>*

---

<sup>1</sup> Cité in : *Joë Bousquet*, Présenté par Michel Maurette, op. cit., p.17.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, cité in : *Joë Bousquet sa vie son œuvre*, René Nelli, op. cit., p.117.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *Joë Bousquet dans les Cahiers du Sud*, op. cit., p.10.

<sup>4</sup> Ibid., pp.26-27.

Cet autre est différent de celui que Rimbaud reconnaît en soi (*Je est un autre*) qui évoque plutôt, selon René Nelli, « l'étrangeté de l'autre que le caractère illusoire du moi empirique »<sup>1</sup>.

Bousquet réclame la non-existence de moi en moi, parce qu'il éprouve, par intuition directe, la présence réelle de son vrai moi en autrui :

*Le double s'incarne à l'envers de nous, à proximité de nous comme un existant véritable : le néant n'est pas en lui, il est seulement ce qui nous sépare de lui.*<sup>2</sup>

D'après René Nelli, son ami était convaincu que « *son moi était identique à celui des autres hommes et que l'humanité tout entière participait réellement, mais dans la séparation, à la même conscience* »<sup>3</sup>, une idée semblable à celle d'Auguste Comte.

Pour lui, tous les hommes sont remplaçables les uns par les autres et sont effectivement remplacés. Mais là encore, Bousquet conçoit cette existence humaine à travers sa négation, la non-existence, la mort. Pour lui, la fraternité est « une donnée immédiate de l'expérience mystique qui représente la mort comme la substance même de l'humanité »<sup>4</sup>.

Celui qui « substantialise ainsi la mort se sent le détenteur de l'existence morte des autres et se sent *vivre en eux* »<sup>5</sup> :

---

<sup>1</sup> Nelli René, *Joë Bousquet sa vie son œuvre*, op. cit., p.117.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid. p.118.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid.

*Et cueillant sans moi la rose des nuits  
Une sœur de cendre en quittant nos terres  
Rend leur corps lunaire aux morts que je suis.<sup>1</sup>*

Bousquet poursuivait dans une demi-mort une existence où le futur était déjà le présent. La plupart des poèmes de la *Connaissance du soir* reviennent sur le thème de la suppression du temps entre l'homme et son double :

*...l'homme est l'ombre  
de celui qu'il sera demain.<sup>2</sup>*

Ainsi le poète décrit-il ce double, son frère d'ombre :

*J'aurais pu le décrire. Il était entièrement opaque, une ombre qui n'était pas faite pour être vue directement, mais qui, entrant dans certains événements qui m'avaient frappé, leur prêtait cette faculté de rayonner que l'on voit aux transparences doublées des ténèbres. Parce qu'il absorbait, comme le noir, sans en rendre aucun, tous les rayons, il prêtait une exceptionnelle puissance réflexive aux faits où il était mêlé.<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, « L'aubaine des jours », *La Connaissance du soir*, op. cit., p.83.

<sup>2</sup> Ibid., « Pensefable », p.57.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *Joë Bousquet dans les Cahiers du Sud*, op. cit., pp.26-27.

Nous voyons que ces deux personnages ne s'opposent pas et ne se complètent pas non plus. Ce n'est pas un rapport d'opposition ni un rapport fusionnel, par contre il s'agit d'une substitution.

Mais revenons sur une autre figure dans la religion mazdéenne, ainsi que sur un autre thème dans le soufisme iranien qui peuvent nous aider à mieux comprendre ce « frère d'ombre » de Bousquet.

Il y a longtemps que la philosophie occidentale n'admet que deux sources de connaissance. L'une est la perception sensible fournissant les données que l'on appelle empiriques. L'autre, ce sont les concepts de l'entendement, le monde de la raison régissant ces données empiriques. Certes, cela a été modifié de nos jours par la phénoménologie. Mais entre les perceptions sensibles et les intuitions ou les catégories de l'intellect, la place médiane, c'est-à-dire « l'Imagination active »<sup>1</sup> était laissée aux poètes.

Ce qui caractérise la position des « Platoniciens de Perse », les « Ishrâquîyûn » de la lignée spirituelle de Sohrovardî (XII<sup>ème</sup> siècle), c'est un schéma des mondes contrastant radicalement avec le dualisme persan que nous avons vu. La philosophie des « Ishrâquîyûn », contrairement à ce dualisme, fait place à la puissance imaginative, à cette « Imagination agente ».

Henry Corbin a trouvé un terme emprunté à la langue latine pour désigner cet « intermonde de l'Imagination », l'expression « mundus imaginalis », l'équivalent littéral de l'arabe « 'âlam al-mîthal, al-'âlam al-mithâlî », en français le « monde imaginal »<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Selon M. Corbin, il faudrait dire Imagination agente, comme la philosophie médiévale parlait de l'Intelligence agente ; Voir *Corps spirituel et Terre céleste De l'Iran mazdéen à l'Iran shî'ite*, Corbin Henry, Paris, Buchet/Chastel, 1979, p.8.

<sup>2</sup> Ibid., pp.9-10.

Contrairement aux autres philosophies ou spiritualités qui éprouvent une défiance à l'égard de l'image et de l'imagination, le « mundus imaginalis » en est l'épanouissement.

Cet « intermonde » est intermédiaire entre le sensible et l'intelligible. Nous voyons également la même notion chez les mystiques juifs, les Hassidim<sup>1</sup> qui considèrent une triple différenciation : il y a le lieu inconnaissable, il y a le lieu d'émanation de la Gloire, lequel est le « Visage d'en haut » et que même les anges ne connaissent pas. Et enfin, il y a la Gloire manifestée, le « Visage d'en bas » qui est l'ange Métatron<sup>2</sup> ou « l'Ange de la face », et qui par là même est aussi la Présence, la Sophia, l'Âme du monde.<sup>3</sup>

Dans la cosmogonie mazdéenne, nous remarquons aussi les *Fravartis* (en pehlvi *Fravahr*, en persan *Frohar*). Ce sont des entités féminines, archétypes célestes de tous les êtres composants de la création de lumière.

---

<sup>1</sup> Les Hassidim[au singulier *housset* (le mot appartient au yiddish tel qu'il est utilisé par les Hassidim)] vivent leur foi avec mysticisme tout en observant les innombrables commandements positifs et négatifs de la Loi juive, et en pratiquant comme de nombreux juifs orthodoxes l'étude de la Torah. Ils ont le culte d'un Juste ou Saint Homme, *rèbbe* ou *tsaddik*, personnage généralement doté de pouvoir thaumaturgiques, intermédiaire privilégié entre ceux qui ont foi en lui et l'Éternel. Ces *rèbbes* constituent à partir du XVIII<sup>ème</sup> et du XIX<sup>ème</sup> siècle des dynasties, les pouvoirs charismatiques et thaumaturgiques se transmettant autant que possible de père en fils ou de maître à disciple. Ces communautés hassidiques, nous les trouvons actives et bien vivaces à Anvers, en Belgique. Voir *Hassidim de notre temps*, Gutwirth Jacques, sur Internet : Wikipédia l'encyclopédie libre.

<sup>2</sup> L'Archange Métatron est l'Archange Recteur de l'ordre des séraphins(des anges connus, comme des chérubins, et qui sont décrits comme les anges de la glorification). C'est l'ange le plus élevé de la hiérarchie. Il régit la sphère de Kether. Prince de la Présence, il garde et protège le Trône divin. Il a pour mission d'enregistrer les bonnes actions et de conduire la *merkabah* (char divin). Métatron régit l'ensemble des forces créatrices. Il est l'architecte de Dieu et son horloger. Il est l'Ange du temps et de l'espace.

<sup>3</sup> Corbin Henry, *Corps spirituel et Terre céleste De l'Iran mazdéen à l'Iran shi'ite*, op. cit. p.14.

Ce qu'elles annoncent aux êtres terrestres, c'est donc une structure essentiellement « duelle » qui donne à chacun son archétype céleste ou ange.

Or, M. Corbin précise qu'il y a une similitude entre la figure iranienne de Fravarti et la figure nordique de Walkyrie<sup>1</sup>.

L'une est l'autre ont semblable vision d'entités féminines célestes portant et détenant la puissance et le destin d'un homme.<sup>2</sup>

Ce thème de l'alter ego céleste ou l'ange est devenu dans la conception dualiste de Bousquet le double ou le frère d'ombre. Il possède toutes les caractéristiques positives d'un ange gardien dans un monde imaginaire qu'il crée à travers son œuvre.

#### - L'expression du dualisme dans l'œuvre

Pour mieux comprendre le rapport entre la poésie et le langage chez le poète nous nous référerons aux pages qui sont parues dans le quatrième numéro de la *Poésie 41* « Sur une définition de la poésie ».

Ces pages sont une réponse au commentaire d'André Gide à une définition de la poésie de Théodore de Banville.

Voici le commentaire de Gide:

*(...) cette magie qui consiste à éveiller des sensations à l'aide d'une*

---

<sup>1</sup> *Walkyrie* ou *Valkyrie* divinité scandinave du destin des guerriers. Les Valkyries prennent soin des guerriers, qu'elles accompagnent au combat. Elles désignent, d'après les ordres d'Odin, ceux qui doivent mourir, et elle les accompagnent à Val-Hall. A l'origine c'étaient d'horribles et impitoyables démons de la guerre. Les poètes en firent les messagers de Dieu ; *Grand Larousse encyclopédique*, Tome X, Paris, Librairie Larousse, 1964, p.654.

<sup>2</sup> Corbin Henry, *L'Homme de lumière dans le soufisme iranien*, op. cit., p.42.

*combinaison de sons ... cette sorcellerie grâce à laquelle des idées nous sont nécessairement communiquées, d'une manière certaine, par des mots qui cependant ne les expriment pas.*<sup>1</sup>

En réponse à André Gide, Bousquet lui écrit « par quels points [son]<sup>2</sup> art poétique se détourne de celui de Banville »<sup>3</sup>. Selon Bousquet, le poète doit insister sur « le caractère purement verbal de son élocution »<sup>4</sup> :

*Le mot qui, dans l'expression en prose est le spectre d'une réponse, devient en vers la substance même de l'expression, où, par irisation, la pensée apparaît.*<sup>5</sup>

Nous remarquons le choix subtil du mot « irisation » par Bousquet. La définition de ce mot que propose *Le Robert* est la suivante : « Production des couleurs de l'arc-en-ciel par réfraction de la lumière ». Nous sommes en présence des mots du vocabulaire bousquetien : la lumière et l'ombre.

Nous rappelons cette phrase du poète :

*L'amour est la nuit noire de la volonté, il faut qu'il soit la nuit pour qu'un visage y soit le jour levant.*<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Cité in : « Sur une définition de la poésie », *Poésie* 41, n°4, mai-juin 1941 ; paru également dans *Les yeux d'Elsa*, Aragon Louis, Poitiers, Seghers, 1994, p.146. (1<sup>ère</sup> édition en Suisse à Neuchâtel le 15 mars 1942 aux éditions La Baconnière). La raison de la parution de ces pages à la fin du livre de Louis Aragon, c'est une lettre d'Aragon adressée à Bousquet qui est une réponse à celle de Bousquet à propos de Banville. Les deux lettres se trouvent à la fin de *Les yeux d'Elsa*.

<sup>2</sup> Il s'agit de l'art poétique de Bousquet.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Bousquet Joë, *Joë Bousquet dans Les Cahiers du Sud*, op.cit., p.14.

Bousquet a la même conception pour les mots :

*Aussi le poète fait-il la nuit dans les mots, comme le vitrier, obscurcissant les verres (où le noir prendra toutes les couleurs de l'arc, en attendant l'élaboration du vitrail)<sup>1</sup>.*

Les mots comme tout, dans l'univers de Bousquet, ont leur double face, leur double sens.

Bousquet parle de la « faculté qu'ont les mots de suggérer des idées qui n'étaient pas comprises dans leur sens »<sup>2</sup>. Des mots qui évoquent un sens différent de leur propre sens. Cette faculté peut guider le poète, mais elle n'intervient qu'accessoirement dans « l'opération magique de chercher le vrai avec les obscurités du Beau »<sup>3</sup>. Celle-ci est recherchée dans l'imaginaire et dans le langage.

Pour comprendre cette idée de Bousquet, il faut connaître celle de Paulhan sur ce sujet.

Dans *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*, Jean Paulhan décrit le rapport des mots avec leur sens. Il existe de « grands mots » que nous ne comprenons pas et leur apparition éteint notre réflexion ou notre pensée. Ils sont privés de tout rapport avec les faits réels qu'ils devraient signifier.

Parfois les seuls mots d'un discours qui nous émeuvent sont ceux dont le sens nous reste fermé, pourtant le mot garde sa valeur et son poids comme « liberté ».

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, « Sur une définition de la poésie », *Les yeux d'Elsa*, op. cit., p.147.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.

Parfois le mot ne possède aucune signification précise ou cohérente comme « démocratie », « infini ».

Tantôt les mots agissent directement sur l'esprit et le troublent en l'empêchant d'y voir clair. Tantôt, par contre, c'est l'esprit qui s'impose au langage en le soumettant aux règles et aux clichés.

Selon Paulhan, la puissance des mots provoque un décalage, une rupture à l'intérieur du langage, des rapports entre le mot et le sens, entre le signe et l'idée.

« L'on dira » donc que le langage comporte « d'une part des signes qui tombent sous le sens : soit bruit, son, image écrite ou tactile »<sup>1</sup>, d'autre part, des idées associées à ces signes de telle sorte que le signe, sitôt apparu, les évoquent. En bref, le langage a « un corps et une âme, une matière et un esprit »<sup>2</sup>.

Selon Paulhan, « il est imprudent de réduire tout langage à *exprimer* des pensées »<sup>3</sup>. Quand Phèdre parle pour jouer un rôle en dissimulant son sentiment, la pensée « se trouve bien libre de poursuivre, sous le couvert des mots, sa rêverie la plus sauvage »<sup>4</sup>. Mais il consent cependant à ce que « tout langage soit d'expression ; que toute expression nous contraigne »<sup>5</sup>.

Ce que Paulhan tente de nous enseigner, c'est que le langage et la pensée ne se contrarient pas. Il refuse l'idée de Bergson selon laquelle le langage et la pensée sont de nature contraire : celle-ci fugitive, personnelle, unique et celui-là fixe, commun, abstrait.

---

<sup>1</sup> Paulhan Jean, *Les Fleurs de Tarbes* ou *La Terreur dans les Lettres*, op.cit., p.74.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid., p.82.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid., p.83.

Dans une lettre à Joë Bousquet, Jean Paulhan demande le sentiment de celui-ci sur « la portée de l'événement qui fait le fond des *Fleurs de Tarbes* »<sup>1</sup>. Ainsi lui explique-t-il l'envers des *Fleurs de Tarbes* :

*A. La pensée (sans langage) et le langage (sans pensée) étant rigoureusement interchangeable, il faut donc bien qu'il y ait en nous ce qui les interchange.*

*Soit :*

*B. Cette faculté mystérieuse qui sait prendre « le haut pour le bas, le long pour le court » (Platon) et le mot pour une idée. Mais :*

*C. Il ne s'agit pas seulement d'une vue de l'esprit(...). C'est donc bien, par une transmutation analogue à celle des atomes, le mot qui passe pensée, et le langage idées.*<sup>2</sup>

Dans *Les Capitales ou de Jean Duns Scot à Jean Paulhan*, Bousquet propose la démarche à suivre :

*Il faut que la connaissance et l'être débouchent dans la même nuit infinie –et qu'elles y commencent –pour que le haut et le bas, le plus grand et le plus petit échangent ainsi leur signes.*<sup>3</sup>

Bousquet influencé par son ami Paulhan, trouve dans cette idée la solution pour un mariage parfait entre le langage et la pensée, entre le mot et l'idée :

*Le langage poétique n'est pas le frère de notre pensée, mais le frère*

---

<sup>1</sup> Paulhan Jean, *Choix de Lettres*, tome II, op. cit., p.80.

<sup>2</sup> Ibid, pp. 80-81.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *Les Capitales ou de Jean Duns Scot à Jean Paulhan*, op.cit., p.66.

*de notre être : la pensée s'y reflète au lieu de s'y traduire.*<sup>1</sup>

Tel est l'argument du poète : le langage est l'instrument des relations de l'homme avec le monde ou le produit de sa fusion en lui. Dans le premier cas, la pensée et l'expression sont des dimensions complémentaires du temps et de l'espace. Dans le second, si le langage est le produit de « mon » unité avec le monde (passion, ivresse), expression et conception ne font qu'un et déterminent le temps, au lieu d'être déterminées par lui. Chez Bousquet, l'importance du rythme se révèle dans une seule phrase :

*Le rythme est le père du temps, non le fils du temps.*<sup>2</sup>

En cas d'acceptation de l'unité de l'homme et du monde, nous devons admettre que « l'âme n'est pas l'image des objets et de leurs rapports, mais qu'elle en est la plus haute expression »<sup>3</sup>. L'homme serait la vérité du monde et la voix serait la vérité du langage. « L'homme pourrait donc dire de la poésie qu'*il vocalise en elle son essence* »<sup>4</sup>. Mais il insiste surtout sur le fait que « dans tout poème le mot est premier à l'idée ». Il est dans celui qui parle ou écrit, ce qu'il sera dans l'esprit de qui le lira ou l'entendra. C'est ainsi que pour lui la poésie s'adresse à l'humanité plus qu'à l'homme.

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, « Sur une définition de la poésie », *Les yeux d'Elsa*, op. cit., p.147.

<sup>2</sup> Ibid., p.148.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

Pour faire comprendre son idée, Bousquet insiste sur l'exemple du vitrail, « où chaque fragment est choisi pour sa nuance d'obscurité et où l'ensemble forme un tableau de la lumière qui est dans le regard »<sup>1</sup>.

Il considère la rime comme un « argument majeur »<sup>2</sup>. Il ajoute que si l'on partage son sentiment, on ne peut que souhaiter l'obligation de rimer. Il appelle la rime, « l'interlocuteur nocturne »<sup>3</sup> :

*A chaque vers, la rime apporte un peu de nuit sur la pensée, elle empêche la raison de tirer ses plans.*<sup>4</sup>

Nous avons parlé de la puissance des mots. Parlons maintenant de la puissance des images.

Il y a une théorie dominante dans l'enseignement philosophique jusqu'aux environs de 1935. Selon cette théorie, l'imagination est une faculté « réalisante »<sup>5</sup>. Les images tendent d'elles-mêmes à s'imposer à nous et à se donner comme réelles. Pour Dugas, il existe des images auditives (comme les voix de Jeanne d'Arc), des images gustatives (comme le goût d'arsenic que Flaubert eut dans la bouche, pendant plusieurs jours, après avoir décrit l'empoisonnement d'Emma Bovary), des images olfactives (comme l'odeur de soufre des damnés que sentait Ignace de Loyola en se représentant l'enfer) ou des images tactiles (l'exemple, cité par Malebranche, d'une servante qui voyant saigner au

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Ibid., p.149.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Dugas Laurent, *Vocabulaire de psychologie (baccalauréat deuxième partie)*, Paris, Hachette, 1931, p.69.

pied son maître sentit une douleur très vive au même endroit du pied)<sup>1</sup>. Pour lui, le caractère essentiel de l'image est d'être « hallucinatoire ».

Ferdinand Alquié pense qu'il est probable que les surréalistes professaient des idées analogues au sujet des images.

A l'opposée de cette théorie (la faculté réalisante des images) se trouve celle de Taine et de Bergson. Pour eux, les images possèdent une force propre qui tend à les faire naître, et le problème est de comprendre non pas pourquoi certaines images se réalisent, mais pourquoi elles ne se réalisent pas toutes.

Taine invoque le pouvoir « réducteur » de la sensation qui, plus intense et plus forte que l'image, empêche celle-ci de se donner pour réelle. Bergson a recours à l'activité sélective du corps, conditionnée par les nécessités de l'action.

Les cartésiens, posant le même problème, avaient de leur côté, entrepris d'opposer le contrôle de la raison sur l'envahissement toujours menaçant de notre conscience par les images.

Au contraire, les surréalistes ont le souci d'écarter tout ce qui s'oppose au libre retour des images, à savoir : les normes d'une raison logicienne, la censure morale, le souci de l'utile. Ils renversent la table des valeurs de la philosophie cartésienne, mais pourtant, ils en acceptent la conception théorique, et le schéma psychologique. Ils admettent donc moins explicitement les postulats de cette conception : « identité de nature entre la sensation et l'image, existence propre de l'image, puissance d'actualisation inhérente à l'image »<sup>2</sup>.

Les surréalistes semblent souvent chercher la force réalisante de l'imagination, non pas à l'intérieur de l'image, mais dans la synthèse où l'image est prise, synthèse qui lui donne son sens et qui paraît le fruit d'un

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Alquié Ferdinand, *Philosophie du surréalisme*, op. cit., p.135.

désir<sup>1</sup>. C'est pour cette raison qu'ils préfèrent la conception freudienne du rêve à la théorie de l'hallucination et des images détachées s'imposant à nous d'elles-mêmes.

Que pourrions-nous entendre par cette imagination ?

Pour Ferdinand Alquié, le mot *imagination* désigne « les opérations et les états les plus divers : états hypnagogiques, délires, rêves, création esthétique, invention technique ou découverte scientifique. Parfois l'imagination s'impose à nous et paraît nous tromper : ainsi, dans l'hallucination, ou le rêve ; parfois elle est l'instrument de notre progrès vers la vérité, ou la maîtrise de nous-mêmes »<sup>2</sup>.

L'imagination surréaliste refuse le donné et le déréalise. C'est le désir qui choisit ce qui le satisfait et, les cadres logiques de la perception étant brisés, tous les rapprochements deviennent permis.

Quand Breton dit que l'homme se livre à la dictée automatique, ou se met à l'écoute des phrases qui cognent « à la vitre »<sup>3</sup>, il connaît et accepte l'idée de Freud selon laquelle tout rêve est un désir réalisé.

L'idée surréaliste selon laquelle « l'imaginaire est ce qui tend à devenir réel »<sup>4</sup> est calquée sur la causalité même du désir : le désir tend en effet à réaliser ce qu'il imagine.

De plus en plus, le surréalisme passe ainsi du sens psychologique au sens poétique du mot image : à l'image présentation, il substitue l'image comparaison et, comme dit Reverdy, il confirme que « l'esprit seul » saisit les rapports qui la constituent<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Ibid., p.136.

<sup>2</sup> Ibid., p.132.

<sup>3</sup> Breton André, *Manifeste du surréalisme*, op. cit., p.34.

<sup>4</sup> Breton André, *Le Revolver à cheveux blancs, Œuvres complètes II*, op. cit., p.50.

<sup>5</sup> Reverdy Pierre, *Le gant de crin*, Paris, Plon, 1927, pp.32 et 34. « Le propre de l'image forte est d'être issue du rapprochement spontané de deux réalités très distantes dont *l'esprit seul* a saisi les rapports ».

Comme Ferdinand Alquié l'explique, nous sommes ici « dans une philosophie de l'esprit, du langage et de la liberté. Le conscient et l'inconscient s'y expriment également, le désir y conserve une place essentielle, parfois même la pensée y paraît collective ou universelle, mais elle a tous les caractères de la pensée humaine. Elle n'est pas le chemin qui conduit de l'image au réel, la force aveugle et naturelle par laquelle s'incarneraient des formes. Elle est, bien plutôt, la faculté libératrice qui nous permet de passer du réel à l'image elle-même »<sup>1</sup>. Pour Bousquet :

*Toute pensée a des ailes de songe.*<sup>2</sup>

Le surréalisme est une demi-révélation. Alquié le décrit comme « la révélation d'une nuit dans laquelle on ne veut pas entrer tout à fait, au sein d'un jour dont la clarté ne peut, non plus, nous satisfaire, et qui, du reste, perdrait son sens de jour s'il cessait d'éclairer des objets dont l'être n'est pas lumière, mais opacité »<sup>3</sup>. La conscience surréaliste est donc avant tout une relation et naît d'une relation. Mais elle est en rapport avec une autre notion, l'attente.

Dans la plupart des textes surréalistes, le rêve affleure, mais il est émouvant dans la mesure où nous ne nous y livrons pas entièrement. C'est pour produire cet effet que Benjamin Péret utilise des mots à faux sens, ou du moins d'une manière qui les rend d'abord difficiles à comprendre et nécessite des notes explicatives : « être employé du noir : être les feuilles

---

<sup>1</sup> Alquié Ferdinand, *La Philosophie du surréalisme*, op. cit., p.143.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Mystique*, op. cit., p.119.

<sup>3</sup> Alquié Ferdinand, *La Philosophie du surréalisme*, op. cit., p.148.

qui font de l'ombre »<sup>1</sup>, « brûleur : soleil »<sup>2</sup>, « chapeau : ciel », « mince : danse », « mincer : danser »<sup>3</sup>. Le langage est ainsi à son tour à fleur du rêve.

Les données de l'automatisme se coulent le plus souvent chez les surréalistes en « une syntaxe cohérente et correcte : la conscience et la raison collaborent donc avec l'inconscience et la gratuité »<sup>4</sup>.

De même, la peinture surréaliste détruit l'objet visible, mais demeurant chose vue, nous rappelle les lois de la vision. Le surréalisme ne se présente donc pas comme un retour à l'immédiat, mais comme un contact avec l'immédiat. Ce contact peut prendre la forme de l'attente. Celle-ci ne peut être éprouvée que par celui qui ne possède pas ce qu'il désire :

*Je dois tout  
à celui  
qui sait me dire  
ce qu'il attend de moi.*<sup>5</sup>

L'attente peut devenir la nostalgie :

*Il est l'essence de la poésie, et c'est alors dans le présent qu'est  
vécue cette demi-appartenance, cette promesse instantanée dont on  
ne sait de quoi elle est promesse ; le rêve se mêle à la vie éveillée, la  
conscience affective à la conscience intellectuelle. L'esprit entre en*

---

<sup>1</sup> Notes ajoutées par Benjamin Péret à son texte : « Les parasites voyagent », *Mort aux vaches et au champ d'honneur, Œuvres complètes III*, Paris, Édité par Eric Losfeld (Association des amis de Benjamin Péret), 1979 (1<sup>ère</sup> édition 1967), p.151.

<sup>2</sup> Ibid., p.153.

<sup>3</sup> Ibid., p.154.

<sup>4</sup> Ferdinand Alquié, *La Philosophie du surréalisme*, op. cit., p.149.

<sup>5</sup> Bousquet Joë, *Papillon de neige*, op. cit., p.20.

*rapport avec l'Autre, et c'est pourquoi il est amour.*<sup>1</sup>

Cette attente peut se traduire d'une autre manière. Elle peut se manifester dans cette relation et ce contact que nous venons d'exprimer mais en forme inachevée. Cette relation n'est jamais complète et elle est réversible à chaque instant. Ce contact peut s'interrompre également.

Pour la même raison, on dit que « le surréalisme ne succombe pas au rêve »<sup>2</sup>. L'adhésion à l'imaginaire n'est jamais complète. Elle se donne à la conscience pour ce qu'elle est, et non pour une saisie de la réalité. La beauté surréaliste, c'est l'imaginaire même, refusant d'être rapporté à autre chose que soi, et de se dépasser vers une fin qui lui serait transcendante.

Telle est l'une des originalités de Breton selon Alquié. Au lieu de se demander, psychologiquement, comme tant de modernes depuis Benjamin Constant, s'il aime ou s'il n'aime pas, Breton cherche métaphysiquement, ce que l'amour signifie. « En lui tout est mouvement vers autre chose, appel, attente d'un signal. Et tous les surréalistes participent à cette quête »<sup>3</sup>.

Chez Bousquet, cette quête le mène vers un amour sans contrainte :

*Aimer une chose, c'est la vouer à une existence idéale comme si  
c'était le moyen d'en nourrir notre éternité.*<sup>4</sup>

Il faut se vouer à la disparition de soi pour que l'union devienne l'effacement de soi au profit de l'Autre :

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Alquié Ferdinand, *La Philosophie du surréalisme*, op. cit., p.152.

<sup>3</sup> Ibid., p.159.

<sup>4</sup> Bousquet Joë, *Papillon de neige*, op. cit, p.36.

*C'est ne pas savoir aimer qu'ignorer que l'amour des hommes doit aller jusqu'au sacrifice de soi.<sup>1</sup>*

C'est le même amour spirituel que nous avons rencontré chez les soufis. Mais encore, nous trouvons la notion de la chute que nous avons vue chez les Cathares :

*Parce que nous sommes dans le monde de la chute, l'amour n'est pas dans le monde ; et nous ne pouvons être rapprochés que par l'existence de ce qui nous sépare.<sup>2</sup>*

L'amour n'est pas dans le monde de la chute parce qu'il est l'élévation et la transcendance. Nous pouvons y accéder par ce qui nous sépare :

*Ce qui nous unit nous perd (...).<sup>3</sup>*

L'élévation du poète se forme à travers son langage. Ce qui prouve que l'amour et le langage sont unis par un lien spirituel :

*Mes livres, en effet, ne sont jamais qu'un instrument d'élévation. Ils sont le signalement de l'homme que je veux devenir et dont je suis la cendre, parce que la vie s'est retirée de moi et que je ne peux que*

---

<sup>1</sup> Ibid., p.20.

<sup>2</sup> Ibid., p.35.

<sup>3</sup> Ibid.

*rêver celui que je deviens.*<sup>1</sup>

La combinaison d'une chose avec son contraire, l'une des caractéristiques du dualisme de Bousquet, se manifeste dans sa quête de l'amour mais aussi dans celle du langage que nous allons aborder :

*Penser une chose et avoir oublié tout autre chose n'est pas difficile, mais penser une chose et avoir au même moment le contraire en soi, et les réunir dans l'existence, cela est difficile.*<sup>2</sup>

Nous savons comment Bousquet est parvenu à réunir les contraires dans son œuvre et à travers son langage. Mais où en est-il dans le langage de l'amour ?

*L'amour est l'invention des corps, le langage de l'amour est la séparation des corps, leur vie dans l'espace, l'espace musical de leur vie, quand le langage s'écrit, l'exil s'éternise.*<sup>3</sup>

C'est la séparation et l'éloignement qui fait l'union des deux corps et ils inventent l'amour. Cette séparation est de l'autre mais aussi de soi-même. Ce qui exige l'existence du double. Bousquet prend l'exemple d'un œuf :

*Quelle aventure ! un œuf se partage en deux pour délivrer un poussin. Il faut qu'un objet se dédouble pour nous prouver que nous sommes deux dans un même regard. Grande découverte : L'homme*

---

<sup>1</sup> Ibid., pp.41-42.

<sup>2</sup> Ibid., p.32.

<sup>3</sup> Ibid., p.37.

*ne sortirait jamais de son moi s'il ne rendait pas le monde capable de vivre sans lui.<sup>1</sup>*

L'effacement de soi dans le monde s'exprime dans les idées et l'œuvre de Bousquet par la négation :

*Je suis le fils d'un imparfait... à tous mes bonheurs il a manqué quelque chose. Et quand tout s'accomplissait à souhait, je manquais moi-même à la fête.<sup>2</sup>*

Dans les pensées de Bousquet, la négation n'est pas détachée de son opposé, c'est-à-dire l'affirmation d'un fait ou d'un sujet. Les deux sont inséparables l'une de l'autre :

*... : aussitôt que la raison profère une affirmation universelle, il s'élève en nous une voix pour la confirmer, une voix pour la nier.<sup>3</sup>*

Telle est sa conclusion :

*Fait qu'il nous faut accepter puisqu'il tient à notre nature. Quant à l'exploiter empiriquement et passer ainsi du doute à la dualité, rien ne nous semble plus aventureux.<sup>4</sup>*

Ce qui nous conduit encore à la dualité dans la pensée bousquetienne :

---

<sup>1</sup> Ibid., p.42.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *Les Capitales ou de Jean Duns Scot à Jean Paulhan*, op. cit., p.42.

<sup>4</sup> Ibid.

*La pensée qui se raisonne n'interroge que l'homme ; c'est de dénégation en dénégation qu'elle l'aventure à la tyrannique et mystérieuse pureté de la Parole créatrice.<sup>1</sup>*

Cette dualité dans l'idée et l'esprit du poète se reflète dans sa parole et son langage :

*Il y a dans l'esprit une dualité indémêlable, vivante dont la parole aussi laisse sentir l'effervescence. Si bien qu'elle offre un sens, mais s'impose en même temps par un principe actif.<sup>2</sup>*

Ce principe actif est la connaissance et la lumière. Là encore, Bousquet confirme cette connaissance par la négation :

*Il faut que la connaissance soit livrée aux événements ; elle sera toujours connaissance, une vision du réel, mais, pas une fois ne jettera sa lueur sans faire tressaillir en nous la nuit d'avant nos yeux : Connaître, afin d'apprendre à ne pas connaître, nous irons jusque là.<sup>3</sup>*

Ce n'est pas étonnant si Bousquet, dans ses *Notes d'inconnaissance*, consacre un chapitre à la « Connaissance par méconnaissance ».

Ferdinand Alquié affirme que dans le mouvement général de la poésie moderne, le surréalisme occupe une place particulière « comme

---

<sup>1</sup> Ibid., p.56.

<sup>2</sup> Ibid., p.64.

<sup>3</sup> Ibid., p.41.

intermédiaire entre le romantisme confiant et la critique métaphysique »<sup>1</sup>. Le surréalisme insiste moins sur la valeur de connaissance que pourrait procurer la poésie que sur son pouvoir de transformation subjective. Il accepte la psychanalyse. Il ne se prononce qu'avec prudence sur la portée de ses expériences et il y ajoute une interrogation critique.

Ferdinand Alquié rapproche le surréalisme de la métaphysique critique du fait que c'est l'homme qui est l'unique principe de la vérité et du jugement dans les deux cas. Pour lui le surréalisme n'est pas une exagération du romantisme comme on l'a prétendu. Dans le surréalisme, l'expérience romantique est soumise au critère de la lucidité. Le langage spontané et originel dont il est question dans le surréalisme est considéré comme « un exprimant de l'inconscient de l'homme »<sup>2</sup>.

Pour Alquié, parmi les poètes, les surréalistes paraissent les plus proches de la métaphysique. Plus exactement, ils révèlent que, mise à part la métaphysique, « la poésie est pour l'homme le chemin qui conduit le plus près de la vérité, pourvu que son langage demeure scrupuleusement fidèle à la vérité de l'homme »<sup>3</sup>.

Le langage de Bousquet reste fidèle à sa vérité, à sa dualité :

*Voici qui devient soudain plus grave que l'aigreur de vivre : la  
dualité plus fort que moi ... .<sup>4</sup>*

Cette dualité qui ronge le poète, à laquelle il ne peut pas échapper, voit le jour dans sa pensée :

---

<sup>1</sup> Alquié Ferdinand, *La Philosophie du surréalisme*, op. cit. p.126.

<sup>2</sup> Ibid., p.127.

<sup>3</sup> Ibid., p.166.

<sup>4</sup> Bousquet Joë, *Notes d'inconnissance*, op. cit., p.114.

*Dialogue nécessaire, recrée la dualité à laquelle tu ne saurais échapper.<sup>1</sup>*

Elle s'applique également dans le langage, dans la forme aussi bien que dans le fond :

*Dualité profondément enfoncée dans le langage ; et qui doit vivre dans la forme de la phrase, dans son sens, dans son élévation.<sup>2</sup>*

Pour le poète, cette manière de s'exprimer par la négation ou la dénégation est applicable partout. Lui qui veut être celui qu'il n'est pas, est forcé de se présenter à travers une autre personne, son double :

*Voyez un autre être vivant : vous êtes deux. Votre parole est sa pensée, sa parole est votre pensée.<sup>3</sup>*

La procédure devient réalisable en étant à la fois l'objet et le sujet. Cette inversion du sujet et de l'objet rend possible le changement de la place de ces deux-là.

Nous avons expliqué cette règle dans les thèmes principaux qui constituent l'œuvre de Bousquet.

L'homme est à la fois aimé et aimant. Il est l'œuvre de l'espace et fait de lui son œuvre :

*L'homme est l'œuvre de l'espace : sa vie sera de figurer un espace*

---

<sup>1</sup> Ibid., p.116.

<sup>2</sup> Ibid., p.115.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *Le Langage entier*, op. cit., p.161.

*qui soit son œuvre.*<sup>1</sup>

Il regarde l'objet et il est regardé en même temps par celui-ci :

IL ETAIT POURTANT FACILE D'Y PENSER : MES YEUX NE SONT PAS EN  
MOI, JE SUIS DANS MES YEUX.<sup>2</sup>

La lumière et l'ombre ne s'opposent pas. L'une peut prendre la place de l'autre en lui laissant la sienne. La vie et la mort coexistent sans se contrarier. Dans cet univers, l'écrivain ou le sujet de l'œuvre, devient son objet en y participant :

*L'écrivain n'est plus un témoin. C'est sous forme d'actions  
accomplies qu'il enregistre ce qu'il voit et sur ce plan qu'il y  
participe.*<sup>3</sup>

Bousquet cherchait exactement cet équilibre entre les deux opposés. Il était persuadé de le trouver dans ce point tant recherché par Breton et les autres. Le point où les deux contraires peuvent se marier et s'annuler. Ce point existe également dans l'homme :

*L'homme est selon moi la créature qui sait s'abolir et qui, aussi  
bien, sait créer, et se cueille entre ces deux opérations.*<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Notes d'inconnissance*, op. cit., p.78.

<sup>2</sup> Ibid., p.86. Dans le livre de Bousquet, la phrase est en majuscule.

<sup>3</sup> Ibid., p.65.

<sup>4</sup> Bousquet Joë, *Le Langage entier*, op. cit., p.104.

Ce point si important devient le centre de l'être et unit les deux opposés :

*Ton moi n'est pas au centre des faits, mais ce point qui unit le dedans et le dehors.<sup>1</sup>*

La pensée de Bousquet est différente de celle de Paul Valéry pour qui existent « deux états de l'être ou de non-être (?) »<sup>2</sup> avec un point d'interrogation et sans certitude. Marcel Raymond constate qu'« on ne sait plus, car ils se conditionnent l'un l'autre ; deux états opposés les sollicitent celui du simple, du stable, de l'intemporel, celui du multiple, du changeant, de la durée, des choses enfin, qui assiègent l'esprit »<sup>3</sup>.

Pour Bousquet, il n'y a pas de non-être :

*Sa parole<sup>4</sup> met en faillite tous les sentiments, les pensées, l'être et son contraire. Sauf qu'il n'y a pas de non-être.*

*Sauf que son amour le mette au monde et qu'en chacune de ses pensées, il soit sa propre naissance.<sup>5</sup>*

La liberté de l'homme n'est pas exclue de ce rapport non plus :

*L'homme est libre : c'est-à-dire libre d'annuler son corps avec son esprit et d'atteler son esprit à son corps, comme en chacun de ces états qui inverse l'autre, il se possède tout entier : sa liberté consiste*

---

<sup>1</sup> Ibid., p.136.

<sup>2</sup> Raymond Marcel, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, José Corti, 1992 (1<sup>ère</sup> édition 1940), p.157.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Celle de « l'infirme ».

<sup>5</sup> Bousquet Joë, *Notes d'inconnissance*, op. cit., p.24.

*à entrer dans des cercles d'attraction opposés, ou même contradictoires : ces attractions mêmes, il peut les annuler, sauf dans l'instant où, en prenant conscience, il se rapproche plus ou moins de leur centre.<sup>1</sup>*

Bousquet ajoute que « ces applications sont à trouver dans tous les domaines : et correspondance avec Langage entier »<sup>2</sup>.

Dans sa pensée, l'espace possède également un double. Celui qui étant le sujet devient l'objet est de cette façon soumis à l'espace :

*Je vis dans l'espace et l'espace vit en moi : mais il n'y a pas d'étendue abstraite, l'espace où je vis a une dimension matérielle et il l'introduit en moi, il a un poids minéral qui est posé avec le mien. Les choses que je sens ont dans l'étendue une réalité matérielle où me donner asile. L'espace est l'envers d'une forme et il a toujours une dimension matérielle.<sup>3</sup>*

Nous avons parlé dans les pages précédentes de différentes formes de contradictions qui marquent l'œuvre de Bousquet. Nous avons vu que ces contradictions non seulement ne s'opposaient pas mais qu'elles coexistaient, s'intégraient au point de s'annuler ou de se transcender :

*Sur chaque affirmation épuise toutes les formes de la dualité, du renversement, de la contradiction. C'est la forme à imposer à ton langage et dont ta vie doit relever en elle-même la balance et le*

---

<sup>1</sup> Ibid., p.47.

<sup>2</sup> Ibid., p.48.

<sup>3</sup> Ibid., p.103.

*fléau.*<sup>1</sup>

C'est précisément cette transcendance et cette élévation qui sont le but suprême et le dénouement final de la création :

*Tension entre deux postulations contradictoires... se résout par l'invention de l'œuvre.*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Ibid., p.116.

<sup>2</sup> Ibid., p.128.

## **Conclusion**

Joë Bousquet n'était pas destiné à faire une carrière littéraire. Dès sa jeunesse, son père souhaitait pour lui des études commerciales. La première guerre mondiale changera tout. Monté au front en 1916, une lettre de rupture le démoralise et lui ôte même jusqu'au goût de la vie. Le 27 mai 1918 à Vailly, lors d'une contre-attaque désespérée, une balle allemande lui traverse le poumon et brise sa colonne vertébrale.

A l'hôpital, entre la vie et la mort, il s'accroche à un fil fragile. Il pense que la vie ne veut pas de lui mais la mort non plus. Alors, il décide de choisir lui-même. Il prend le parti de la vie.

Paralysé, il perd la fonction de la moitié du corps. A quoi pourrait servir cette vie immobile ? Comment la rendre utile et même fructueuse ?

C'est là que la littérature devient une nécessité, un remède. Bousquet sait qu'il doit se construire une nouvelle vie. Ce sera une seconde vie fondée sur les ruines de la première, mais avec des fondations nouvelles et des matériaux plus solides.

Une chose est évidente : Bousquet était un penseur, même avant sa blessure et il voulait faire des études philosophiques malgré le choix de son père.

Il cherche alors comment faire le premier pas. Il faut naturaliser la blessure, l'accepter comme telle. Pour cela, il commence à s'instruire, à devenir « un être de culture » et à se forger une spiritualité.

Il lit les anciens et les contemporains, la philosophie et la littérature. Il prend des notes, écrit son journal et consigne ses rêves pour en conserver la mémoire.

Sa nouvelle vie sera consacrée à la poésie et au langage.

*C'est l'exemple de Rilke qui m'a engagé dans la littérature. Car en connaissant sa vie, j'ai su que mes conceptions poétiques, au lieu de me vouer au silence, m'engageaient à ressembler de mon mieux, de mon faible mieux, au plus grand de tous.<sup>1</sup>*

Ce nouvel être de Bousquet sera un « être à deux personnes ». C'est le début de la découverte de la dualité. « La dualité plus forte que [lui] »<sup>2</sup>. Comment pourrait-il comprendre et expliquer cette dualité ?

Notre recherche nous a permis d'acquérir la certitude qu'il avait une large connaissance des anciennes croyances dualistes. Ce n'est pas par hasard, s'il cite Zoroastre, Mani ou Lao Tseu; si ses amis trouvent qu'il est attiré par le catharisme ; s'il parle des mystiques.

Sa dualité est nourrie de toutes ces connaissances. Ce n'est pas étonnant de la part d'une personne comme lui, douée d'un esprit analytique et ouvert, portée à toujours chercher à saisir les comment et les pourquoi.

Nous avons étudié les croyances dualistes anciennes pour pouvoir repérer dans quelle mesure elles ont influencé la conception dualiste de Bousquet. Cette démarche nous a permis de révéler l'expression du dualisme dans son œuvre.

La pensée dualiste de Bousquet se résume en deux principes : la négation et le double. Les deux sont étroitement liés.

Il connaissait la philosophie de Hegel et la négation dans sa pensée. La double négation ou la dénégation devient un mode d'expression,

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Lettres à Poisson d'Or*, op. cit., p.62. Le mot « que » est de Bousquet.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Notes d'inconnaissance*, op. cit., p.114.

présenter une chose ou une idée sur le mode de ne pas être. Cette idée n'imprègne pas seulement la philosophie du poète mais aussi sa poésie.

*Ce n'est pas la recherche du bonheur qui est le grand mobile de mes actions, mais plutôt le désir, j'en ai peur, de ne pas être celui que je suis.*<sup>1</sup>

Une autre manifestation de cette négation est l'effacement de soi. Ce sacrifice de soi peut être au profit de l'autre, pour l'amour de l'autre.

La négation dans la pensée de Bousquet pourrait avoir différentes origines.

Elle existe chez les gnostiques sous forme du total non-savoir. Celui-ci est le moyen de vaincre l'Illusion qui existe à l'origine au centre du monde. La théologie négative est à ce point que Dieu est appelé « celui qui n'est pas ». La dénégation se manifeste dans cette phrase : « Je suis au monde mais je ne suis pas du monde ».

Chez les Cathares, il existe une force de résistance à l'être, une négation, que le vrai Dieu n'a pas pu ni voulu créer.

Pour Parménide, il existe un « est » et un « n'est pas ». L'un et l'autre peuvent exister sans se nier. Les deux principes ne sont pas là pour réduire une pluralité. La dualité impose l'un, avec sa négation et contre elle.

Nous comprenons que l'acceptation de la pensée de Hegel a aidé le poète à naturaliser sa blessure. Il pouvait ainsi se porter hors de soi et se

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *La Tisane de sarments*, in *Œuvre romanesque complète I*, op. cit., p.320.

manifeste. Ce qui le posait devant « deux personnes » et le rendait un « être à deux personnes ». Hegel avait déjà tout prévu dans un seul mot de son vocabulaire : *Aufhebung*, l'acte qui à la fois *conserve et abolit* l'antinomie des termes mis en présence. Lui, en tant qu'admirateur d'Héraclite avait tenu compte du principe de l'unité des contraires de celui-ci. Que tout être comporte des contradictions et nourrit son être de ces contradictions. La lumière est aussi bien claire qu'obscur, puisqu'elle peut produire de l'ombre. Toute chose peut être et ne pas être en même temps.

Cette idée était, pour Bousquet, la solution idéale. Ses deux êtres pouvaient vivre à la fois. Tout en restant contradictoires, ils pouvaient se nourrir, se conserver et s'abolir en même temps. Comme le Yin et le Yang qui se complètent, s'abolissent et coexistent.

Mais cette négation devient une double négation. Cette dénégation fait que le poète veut être celui qui n'est pas.

Dans la pensée de Bousquet, cet autre, l'autre être est son double. Celui qu'il appelle son frère d'ombre s'incarne « à l'envers de lui ».

Ce double existait déjà dans certaines croyances sous forme d'un archétype céleste ou d'un ange gardien. Les deux principes qui constituent la dualité de Bousquet ne sont pas donc nouveaux mais il se les approprie d'une façon originale.

René Nelli a raison de penser que « le vrai double en qui [Bousquet] se trouvait, en définitive, chassé, c'était l'univers de la Parole »<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Nelli René, « Joë Bousquet et son double », *Joë Bousquet dans Les Cahiers du Double*, op. cit., p.51.

Dans toute l'œuvre de Bousquet, ses idées dualistes et sa métaphysique rayonnent. Nous voyons qu'il se meut, qu'il se cherche, et qu'il se retrouve dans la poésie.

*L'activité poétique devrait conduire à la découverte d'un rythme  
autre que le temps.<sup>1</sup>*

Son espace ou son lieu de l'événement est le langage et le temps est son rythme. Marc Thivolet trouve le langage de Bousquet fondé « sur l'abolition de la proximité et de la distance, dans le présent »<sup>2</sup>.

La dualité de Bousquet s'applique à son langage autant qu'à son être.

Dans toute son œuvre, les éléments contradictoires, les principes qui s'opposent peuvent se supprimer, s'annuler, s'associer ou se remplacer. Rien n'est immobile, tout peut changer à chaque instant. Il existe un rapport de réversibilité entre chaque élément.

Tantôt le poète est lui-même avec toute son intériorité ; il est le sujet, le *je*, et il crée son œuvre. Tantôt il est hors de lui, il se sépare de lui-même, alors il devient l'objet, *tu* ou *il*, il existe de son œuvre.

*Qu'à chaque instant celui que je suis s'immole celui que j'étais.*

*C'est le souhait que je formais autrefois et ma vie l'accomplissait.*

*Parfois dans la succession, parfois dans la simultanéité.<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Traduit du silence*, op. cit., p.74.

<sup>2</sup> Thivolet Marc, Préface de *Lettres à Carlo Suarès*, Bousquet Joë, Limoges, Rougerie, 1973, p.21.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *Traduit du silence*, op. cit., p.23.

Nous comprenons alors qu'« [il] vit dans l'espace et l'espace vit en [lui] »<sup>1</sup>.

Pour lui, l'espace est l'envers d'une forme dans sa dimension matérielle. Dans cet espace, il se déplace avec le regard. Mais là encore, ce rapport de réversibilité entre le poète et ses yeux fait que *ses yeux ne sont pas en lui* mais qu'*il est dans ses yeux*.

Ce pas, ce regard annule ainsi la distance entre le regardant et le regardé. Fixant l'ombre des objets, et non pas les reliefs, le regard obtient une image positive, telle une photographie à partir de l'image négative.

Pour Philippe Ortel, l'œil est « une véritable matrice, enfantant l'image sous sa forme sublimée, après en avoir reçu la semence »<sup>2</sup>, il considère la chambre noire de l'œil, cette matrice féminine comme une des figures du fantasme d'androgynie engendrée par la blessure.

Les yeux sont comme le cœur réceptacles de l'amour. Le cœur prend sa force de l'amour et les yeux s'animent de la lumière.

La lumière intérieure, chez Bousquet, est celle qui illumine son esprit et sa vérité spirituelle : la vraie vie, comme il l'appelle, celle qu'il se construit à chaque instant.

Cet amour qui se parle et s'exprime par le regard, change forcément sa forme habituelle. Dans cette vie après blessure, c'est la blessure qui dicte les lois. L'infirmité exige une nouvelle conception de l'amour, qui est à la hauteur de cette vie spirituelle que le poète recherche. Cet amour ressemble à l'amour mystique des soufis.

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Notes d'inconnaissance*, op. cit., p.103.

<sup>2</sup> Ortel Philippe, « Lumière noire, Bousquet et la photographie », *Joë Bousquet et l'écriture*(ouvrage collectif), op. cit., p.278.

« Le prolongement dans un autre être »<sup>1</sup>, se regarder et se connaître à travers l'autre est l'un des principes de cet amour mystique. Mais cet amour chez Bousquet coexiste avec son contraire, un amour érotique.

Bousquet essaie de réaliser cette union des contraires dans son être et sa pensée aussi bien que dans sa poésie. Pour un être condamné à l'horizontalité, l'élévation vers un axe vertical est la meilleure façon de compenser l'immobilité. La « hauteur » et la « profondeur » sont des mots courants dans son vocabulaire. Le choix de l'axe vertical correspond à une démarche dominante de la vie spirituelle qui lui permet de grandir, s'élever, monter vers la lumière.

Cette hauteur et cette élévation d'esprit est accessible par une lumière intérieure. Pour créer ce mouvement ascensionnel dans son œuvre, il a recours à l'imaginaire.

Le rapport de réversibilité dont nous avons parlé existe également entre le poète et les objets. Mais ce mouvement n'est possible que grâce à l'imagination.

Bousquet rend cette tâche possible en créant du mouvement par différents niveaux d'images et le changement de rythme.

Ainsi nous pouvons voir la marque de sa dualité, la coexistence des contraires dans son imaginaire. Il l'intègre dans son œuvre à l'aide du manichéisme de l'imagination ce qui est selon Gaston Bachelard, la coexistence de deux éléments contraires dans l'imagination qui agissent ensemble ou séparément.

Il existe différentes sortes de manichéisme de l'imagination-manichéisme du mouvement, de la qualité, de la matière, ...- qui lui permettent d'exprimer la dualité dans le texte.

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Joë Bousquet dans les Cahiers du Sud*, op. cit., p.131.

En utilisant des images terrestres et aériennes, il réussit à suggérer à la fois le dynamisme et le repos dans un vers. Ce mélange produit un rythme dans le poème. Il fait pivoter les valeurs afin de montrer le manichéisme de la matière. Il peut être une discorde entre la substance et ses qualités. Il faut rêver « profondément » pour rêver avec des matières. Pour lui, il existe même une « substance » de la profondeur.

La rêverie peut transporter le rêveur dans un autre monde et faire de lui un autre que lui-même, le double de lui-même. Le double est soutenu souvent par une intellectualité.

Dans cette imagination, toute valeur est conquise sur une anti-valeur, sinon il n'y aura pas de valeur. Cette manière d'expression correspond à la négation qui existe dans la pensée dualiste de Bousquet.

En plus du changement du rythme, il crée un changement du « niveau d'image ». Ce changement s'effectue en montant ou en descendant le long d'un axe qui va, dans les deux sens de l'organique au spirituel, sans jamais se satisfaire d'un seul plan de réalité. Ainsi l'image littéraire est capable d'agir à la fois comme image et comme idée. Cette procédure permet à Bousquet de marier le mot et l'idée, le langage et la pensée. Elle lui permet également de sortir le texte de sa forme linéaire. Mais cette linéarité est parfois rejetée au profit d'un caractère circulaire et non linéaire du texte. C'est alors que « la continuité est un pointillé de commencement »<sup>1</sup>.

L'emploi des dichotomies, du noir et du blanc avec leurs nuances est une autre manière d'introduire les contradictions dans son imaginaire surréel.

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *La Nacre du sel*, Carcassonne, J.M. Savary, 1988, p. 28.

La plupart de ses pensées n'ont pas vieilli. Il y en a qui résument mieux les rapports de l'imaginaire et du réel, d'autres qui font justice à l'opposition entre réalisme et idéalisme.

L'idéalisme pour lui repose essentiellement sur le mépris de toute idée séparée de l'ontologie, de tout langage qui n'est pas consubstantiel à l'Être. Il s'agit pour lui d'une opération poétique, élever l'accident au-dessus de la raison, rendre l'imaginaire plus réel que le réel, bref, de former le surréalisme. Il fait l'expérience du réalisme imaginaire et du langage métaphorique dans ses œuvres romanesques et poétiques sans réfuter l'un au profit de l'autre.

Nous avons montré les raisons de l'attachement de Bousquet au mouvement surréaliste. Il lui permettait une liberté dans sa recherche sur le langage et dans sa création imaginaire. Certaines idées proposées par André Breton l'attiraient particulièrement. Le « point d'esprit » où « la construction et la destruction cessent de pouvoir être brandies l'une contre l'autre ». C'est le point où les contraires peuvent s'unir ou s'annuler dans l'univers de Bousquet.

André Breton récusait toute interprétation mystique de ce point. Mais pour Bousquet - l'auteur de *Mystique* - la découverte de ce point et son application dans son être spirituel sont essentielles. *Il habite en même temps deux côtés opposés de l'existence, et ils coïncident parce qu'il existe.*

Bousquet ne pratiquait pas l'écriture automatique. Il travaillait son texte. Pourtant il se laissait séduire par les mots qui jaillissaient de but en blanc.

L'absence de ponctuation et l'emploi de la majuscule au milieu du vers montrent les pauses et les coupures dues au manque de souffle et à la faiblesse du poète.

Pourtant le ton domine le style. Il reste indéfinissable. Il est directement en rapport avec le rythme produit par les images et les procédés littéraires (comme l'allitération et l'assonance), la réversibilité de l'imagination dynamique et de l'imagination du repos.

René Nelli constate que « l'imaginaire - tel que le conçoit Bousquet – ne peut prendre place que dans la transition ; et qu'il est essentiellement mouvement et métaphore »<sup>1</sup>.

Il nous rappelle que Bousquet avait eu la révélation de la valeur poétique des « propositions à la fois équilibrées et illimitantes »<sup>2</sup> en lisant des écrivains comme Rilke. Nous avons étudié ce manichéisme de l'imagination et les effets qu'il produit dans l'œuvre poétique de Bousquet. Cela lui permet de s'approprier un vocabulaire constitué de mots et de notions opposés.

Sa poésie est comparable à une certaine peinture surréaliste qui reproduit la réalité mais d'une façon insolite, en faisant coïncider les exigences de la dictée inconsciente avec celles du pictural. Elle engage le réel dans des rapports imaginaires, portés par les mots en liberté. Ces mots en liberté sont « le vocabulaire des yeux ».

La poésie est pour « lui un état d'esprit, la foi, une façon d'exister »<sup>3</sup>. C'est un moyen de dégager du bonheur et de l'espoir malgré le poids de la blessure :

*Heureux sous ma blessure, et parce qu'une pierre, la plus lourde du monde, a pris la place de ma personne, je suis capable d'enseigner,*

---

<sup>1</sup> Nelli René, *Joë Bousquet, sa vie son œuvre*, op. cit., p.152.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Bousquet Joë, *Correspondance*, op. cit., p.325.

*comment ce bonheur s'alimente...<sup>1</sup>*

Lorsque Bousquet dit qu'« [il] veut surtout, condamner la poésie contemporaine, même Rimbaud »<sup>2</sup>, ce n'est pas pour les négliger ou les réfuter. C'est donner, dans l'esprit du surréalisme, la liberté à la poésie et la rendre ouverte à toute possibilité éventuelle. C'est lui ôter toute idée contradictoire, prouver que le mot et l'idée peuvent s'opposer, se compléter ou coexister.

Ce sont ses idées qui font de lui un poète de l'avenir, lu et compris par les futures générations. Hugues Fouras l'exprime bien dans un hommage au poète : « Nous savons que vous étiez un pur poète et que vous le demeurez pour les hommes de demain »<sup>3</sup>.

Dans ses dernières années 1947-1950, nous remarquons la pertinence de la mythologie de la vue. Bousquet est déjà dans l'ombre de la mort dans laquelle il veut entrer les yeux ouverts.

Ferdinand Alquié se demande si Bousquet peut être tenu pour surréaliste. La réponse est dans cette évidence que Bousquet a réalisé « cette sorte de l'unité de l'homme qu'à bien des égards, le surréalisme a recherché »<sup>4</sup>.

Charles Bachat affirme que « Bousquet fut l'un des premiers à avoir intégré à la structure narrative d'un roman les caractéristiques de l'imagination surréaliste en faisant du récit de rêve l'élément essentiel de

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *La beauté dans les choses*, Paris, *Cahiers de l'Adour 4*, Editions Unes, 1983, p.4 ; Ces fragments sont tirés d'un cahier inédit. Ils n'avaient pas de titre. Pas de date, mais l'année 1943 est à peu près certaine.

<sup>2</sup> Bousquet Joë, *Le Livre heureux*, In *Œuvre romanesque complète IV*, op. cit., p. 50.

<sup>3</sup> Fouras Hugues, *Les Cahiers du Nord*, n<sup>os</sup> 90-91, op. cit., p.307.

<sup>4</sup> Alquié Ferdinand, *Philosophie du surréalisme*, op. cit., p.175.

l'action romanesque »<sup>1</sup>.

La pensée métaphysique du poète est inséparable de son œuvre. Connaître l'expression de son dualisme nous a permis de comprendre son univers poétique qui se constitue de ses mots, de ses idées et de son imaginaire surréel. C'est également revivre son « aventure spirituelle » à travers son œuvre : « par la connaissance obscure et l'immobile pèlerinage dans les ténèbres, il est parvenu à la lumière, celle de la poésie et de l'amour »<sup>2</sup>. Telle est la définition de Jean Cassou de cette « aventure spirituelle ».

Elle nous fait rêver et voyager avec un poète à la personnalité exceptionnelle dans un monde original, dans un espace imaginaire et intemporel.

Pour traduire le silence, selon Louis Emié, « il faut vivre au-delà de son propre silence, entendre et retenir toutes les voix qui se taisent en nous »<sup>3</sup>. Bousquet y parvient en inventant une nouvelle liberté de l'être et par là, de la poésie.

---

<sup>1</sup> Bachat Charles, *Joë Bousquet le romancier*, Paris, Lettres Modernes Minard, Archives des Lettres Modernes, n°281, 2003, p.129.

<sup>2</sup> Cassou Jean, « Hommage », *Les Cahiers du Nord*, op. cit., p.298.

<sup>3</sup> Emié Louis, « Pages de Journal », *Les Cahiers du Nord*, op. cit., p.325.

## Table des matières

<b>Introduction</b>	3
<b>Chapitre I</b>	20
Langue poétique de Joë Bousquet	21
1- L'œuvre en prose	21
Roman	42
Conte	55
Le réalisme imaginaire des contes	64
2- L'œuvre poétique	69
L'imaginaire surréel	70
Le manichéisme de l'imagination	71
Les différentes manifestations des contradictions dans l'imaginaire	75
Le style ou « un écrire Bousquet »	96
<b>Chapitre II</b>	122
1- La thématique de la poésie de Joë Bousquet	123
L'espace et le temps	123
Le regard	130
La lumière et l'ombre	143
L'amour	148
La vie et la mort	157
La blessure	159
2- La dimension philosophique de la poésie	168
Conscience et tradition d'oc	181
Essais	187

<b>Chapitre III</b>	196
Pour une lecture poétique de Joë Bousquet	197
1- L'homme Bousquet	197
2- La situation de l'œuvre dans l'univers poétique du XX <sup>ème</sup> siècle	208
Bousquet le Critique	214
3- Le rôle des relations personnelles, littéraires et artistiques	218
Bousquet et la peinture	226
4- Le rapport au surréalisme	229
<b>Chapitre IV</b>	246
Une conception personnelle de la dualité	247
1- Approche comparative avec d'autres conceptions dualistes	251
Le dualisme persan	255
Le dualisme zoroastrien	256
Le dualisme manichéen	262
Le dualisme chinois	267
Le dualisme gnostique	276
Le dualisme cathare	280
Les ressemblances archéologiques et folkloriques entre manichéens et Cathares	287
2- Particularité du dualisme de Bousquet	294
La négation	309
Le double	322
L'expression du dualisme dans l'œuvre	327
<b>Conclusion</b>	349
Table des matières	362

Bibliographie	365
Appendice 1	376
Appendice 2	377
Appendice 3	382

## Bibliographie

### Œuvres de Joë Bousquet

#### Livres

1. *À Max-Philippe Delatte*, Précédé de Petite histoire de « Critique 38 » par Max-Philippe Delatte, Limoges, Rougerie, 1981.
2. *Beauté dans les choses (La)*, Cahiers de l'Adour 4, Paris, Éditions Unes, 1983.
3. *Cahier noir (Le)*, Préface d'Henry Bonnier, Paris, Albin Michel, 1989.
4. *Connaissance du soir (La)*, Paris, Gallimard Poésie, 1981 (1<sup>ère</sup> édition Gallimard, 1947).
5. *Correspondance*, Texte établi et présenté par Suzanne N. André, Paris, Gallimard, 1969.
6. *Capitales ou de Jean Duns Scot à Jean Paulhan (Les)*, Préface de Michel Christine, Cahors, Deyrolle, 1996 (1<sup>ère</sup> édition Le Cercle du Livre, 1955).
7. *Deux lettres à Lucie Lauze*, Toulouse, Sables, 1988.
8. *Deux lettres à un ami*, Préface de Pierre Cabane, Toulouse, Sables, 1991.
9. *D'un regard l'autre*, Lagrasse, Verdier, 1982.
10. *François-Paul Alibert*, Sous le pseudonyme de Pierre Maugars, Nîme, Nouvelle Revue du Midi, 1925.
11. *Homme dont je mourrai (L')*, Préface de Christiane Augier, Limoges, Rougerie, 1974.
12. *Langage entier(Le)*, préface de Jean Cassou, Limoges, Rougerie, 1981 (1<sup>ère</sup> édition 1966).
13. *Lettres à Carlo Suarès*, Limoges, Rougerie, 1973.

14. *Lettres à Jean Cassou*, Limoges, Rougerie, 1974.
15. *Lettres à Poisson d'Or*, Paris, Gallimard Collection Imaginaire(L'), 1988 (1<sup>ère</sup> édition Gallimard, 1967).
16. *Lettres inédites*, présenté par Michel Maurette, Rodez, Subervie, 1963.
17. *Lumière infranchissable pourriture et autres essais sur Jouve*, Cognac, Fata Morgana, 1987.
18. *Max Ernst*, Paris, René Drouin, 1950.
19. *Meneur de lune(Le)*, Paris, Albin Michel, 1989 (1<sup>ère</sup> éd.chez J.B. Janin, 1946).
20. *Mystique (Le)*, Paris, Gallimard, 1989 (1<sup>ère</sup> édition Gallimard, 1973).
21. *Nacre du sel (La)*, Carcassonne, J.M. Savary, 1988.
22. *Neige d'un autre âge (La)*, Paris, Le Cercle du Livre, 1952.
23. *Note-book suivi D'une autre vie*, Préface de Christian Augère, Limoges, Rougerie, 1982.
24. *Notes d'inconnissance*, Limoges, Rougerie, 1981.
25. *Œuvre de la nuit (L')*, Draguignan, Unes, 1996.
26. *Œuvre romanesque complète I*, Paris, Albin Michel, 1979.
27. *Œuvre romanesque complète II*, Paris, Albin Michel, 1979.
28. *Œuvre romanesque complète III*, Paris, Albin Michel, 1982.
29. *Œuvre romanesque complète IV*, Paris, Albin Michel, 1984.
30. *Papillon de neige (Journal 1939-1942)*, Lagrasse, Verdier, 1980.
31. *Pays des armes rouillées (Le)*, Limoges, Rougerie, 1969.
32. *Roi du Sel (Le)* suivi de *Le Conte de sept robes*, Paris, Albin Michel,1977.
33. *Sème chemins (Le)*, Limoges, Rougerie, 1981 (1<sup>ère</sup> édition 1968).
34. *Traduit du silence*, Paris, Gallimard, Collection Imaginaire(L'), 1995 (1<sup>ère</sup> édition 1941).

## Articles

1. « Conscience et tradition d'oc », 16 p., *Le Génie d'oc et l'homme méditerranéen*, 405 p., *Les Cahiers du Sud*, Marseille, Les Cahiers du Sud, n° spécial août/septembre 1942 (Réédité aux éditions Rivages, Marseille, Février 1943).
2. « Présentation de L'Homme d'Oc », 5 p., *Le Génie d'oc et l'homme méditerranéen*, 405 p., *Les Cahiers du Sud*, Marseille, Les Cahiers du Sud, n° spécial août/septembre 1942 (Réédité chez Rivages, Marseille, Février 1943).
3. « Chronique sur *Aux Fontaines du désir* et sur Nâdja », 5 p., *Chantiers*, 30 p., Carcassonne, Chantiers, n°1 janvier 1928.
4. « Retour », 3 p., *Chantiers*, 30 p., Carcassonne, Chantiers, n°1 janvier 1928.
5. « Retour », 4 p., *Chantiers*, 34 p., Carcassonne, Chantiers, n°2 février 1928.
6. « Chronique sur *Le paysan de Paris* de Louis Aragon », 3 p., *Chantiers*, 39 p., Carcassonne, Chantiers, n°2 février 1928.
7. « Retour », 4 p., *Chantiers*, 44 p., Carcassonne, Chantiers, n°3 mars 1928.
8. « Chronique sur *Le paysan de Paris* de Louis Aragon », 4 p., *Chantiers*, 44 p., Carcassonne, Chantiers, n°3 mars 1928.
9. « Chroniques sur *Banalité* de Léon-Paul Fargue », 1 p., *Chantiers*, 36 p., Carcassonne, Chantiers, n°6 avril 1929.
10. « Chronique sur Benjamin Péret », 1 p., *Chantiers*, 36 p., Carcassonne, Chantiers, n°6, 1929.
11. « Chronique sur *Nadja* d'André Breton », 1p., *Chantiers*, 30 p., Carcassonne, n°1 janvier 1928.

12. « Point de vue », 8 p., *Chantiers*, 32 p., Carcassonne, Chantiers, n°4, Avril 1928.
13. « Revues : La Révolution surréaliste », 2 p., *Chantiers*, 32 p., Carcassonne, Chantiers, n°4, Avril 1928.
14. « Les images d'André Masson », 1 p., *Les Cahiers du Sud*, 131p., Marseilles, Les Cahiers du Sud, n° 108, Février 1929.
15. « Ecoute... », 5 p., *Chantiers*, 32 p., Carcassonne, Chantiers, n° 8 mars 1930.
16. « La Révolution Surréaliste », 6 p., *Chantiers*, 32 p., Carcassonne, Chantiers, n° 8 mars 1930.

### **Œuvres avec ou sur Joë Bousquet**

#### **Livres**

1. André Suzanne, Juin Hubert, Massat Gaston, *Joë Bousquet Trois études*, Paris, Pierre Seghers, 1972.
2. Bachat Charles, *L'imaginaire de Joë Bousquet « l'homme nébuleuse »*, Paris, Bibliothèque des Lettres modernes, n° 39, Lettres Modernes, 1993.
3. Bachat Charles, *Joë Bousquet le romancier*, Paris, Lettres Modernes Minard, Archives des Lettres Modernes, n°281, 2003.
4. Nelli René, *Joë Bousquet sa vie son œuvre*, Paris, Albin Michel, 1975.
5. Sarraute Gabriel, *La Contrition de Joë Bousquet*, Limoges, Rougerie, 1981.
6. Simone Weil Joë Bousquet, *Correspondance*, Préface de Silberstein Jil, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, 1982.
7. Ribemont-Dessaigues Georges, *Monsieur Jean ou l'amour absolu*, Avant-propos de Joë Bousquet, Paris, Allia, 1991( 1<sup>ère</sup> édition Paris, Grasset, 1934).

8. *Joë Bousquet dans les Cahiers du double* (ouvrage collectif), Paris, Les Cahiers du double, 1980.
9. *Joë Bousquet et l'Écriture* (ouvrage collectif), Paris, L'Harmattan, 2000.
10. *Joë Bousquet, textes réunis par Christine Michel* (ouvrage collectif), Revue des Sciences Humaines, n° 241, Publiée par l'Université Charles de Gaule Lille III, 1996.
11. *Joë Bousquet dans les Cahiers du Sud*, Choix et notes d'Alain Paire, Marseille, Rivages, 1981.

### Articles

1. Alquié Ferdinand, « Joë Bosquet et les philosophes », *Les Cahiers du Double*, 306 p., Paris, Les Cahiers du double, 1980.
2. Ballard Jean, « Joë Bousquet le causeur », 3 p., *Les Cahiers du Nord*, 392 p., Charleroi, Nouvelles éditions européennes, n° 90-91 (L'hommage à Joë Bousquet), 1950-51.
3. Bonnery Serge, « Le cheval volant, Joë Bousquet et le surréalisme dans *Le Sème chemins* », Article lu sur le site de la revue *Chantiers* : [www.chantiers.org](http://www.chantiers.org) , 3 p., Leuc, 25 et 26 octobre 1998.
4. Cassou Jean, « Hommage », 1 p., *Les Cahiers du Nord*, 392 p., Charleroi, Nouvelles éditions européennes, n° 90-91 (L'hommage à Joë Bousquet), 1950-51.
5. Emié Louis, « Pages de Journal », 4 p., *Les Cahiers du Nord*, 392 p., Charleroi, Nouvelles éditions européennes, n°90-91 (L'hommage à Joë Bousquet), 1950-51.
6. Laserra Annamaria, « La résolution des antinomies dans la *Connaissance du soir* », 27 p., *Joë Bousquet dans Les Cahiers du double*, 306 p., Paris, Les Cahiers du double, 1980.

7. Nelli René, « Joë Bousquet et le manichéisme », 6 p., *Les Cahiers du Nord*, 392 pages, n° 90-91, Charleroi, Nouvelles éditions européennes, 1950-51.

8. Nelli René, « Joë Bousquet et son double », 11 p., *Joë Bousquet dans Les Cahiers du Double*, 306 p., Paris, Les Cahiers du double, 1980.

### Ouvrages généraux

1. Alquié Ferdinand, *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, 1977 (1<sup>ère</sup> édition en 1955).

2. Apollinaire Guillaume, *Alcools*, Paris, Gallimard, 1944.

3. Aragon Louis, *Le paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926.

4. Aragon Louis, *Les yeux d'Elsa*, Poitiers, Seghers, 1994 (1<sup>ère</sup> édition aux éditions La Baconnière à Neuchâtel en Suisse, 1942).

5. Bachelard Gaston, *Eaux et les rêves Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Livre de Poche biblio essai, n° 4160, 2005 (1<sup>ère</sup> édition José Corti, Paris, 1942).

6. Bachelard Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 2004 (1<sup>ère</sup> édition, José Corti, 1948).

7. Bachelard Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 2004 (1<sup>ère</sup> édition José Corti, 1948).

8. Bachelard Gaston, *L'Air et les songes, essais sur l'imagination du mouvement*, Livre de Poche essais n° 4161 (1<sup>ère</sup> édition José Corti, 1943).

9. Bachelard Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005 (1<sup>ère</sup> édition PUF, 1960).

10. Bollack Jean, *Parménide, de l'étant au monde*, Paris, Verdier, 2006.

11. Bonaventure (saint), *Saint Bonaventure*, œuvres présentées par le R.P. Valentin- M. Breton, Paris, Aubier, 1943.
12. Breton André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Éditeur Jean-Jacques Pauvert, 1962.
13. Breton André, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992 (1<sup>ère</sup> édition en 1932 aux Éditions des Cahiers libres).
14. Breton André, *Entretiens (1913-1952)*, Paris, Gallimard, 1969.
15. Breton André, *Les vases communicants*, Paris, Gallimard Idées, 1985 (1<sup>ère</sup> édition Gallimard, 1955).
16. Caron-Parte Maxence, *Lire Hegel*, Paris, Ellipses, 2000.
17. Corbin Henry, *Corps spirituel et Terre céleste De l'Iran mazdéen à l'Iran shî'ite*, Paris, Buchet/Chastel, 1979.
18. Corbin Henry, *Histoire de la philosophie islamique*, Paris, Folio essais, 1999 (1<sup>ère</sup> édition Gallimard, 1986).
19. Corbin Henry, *L'Homme de lumière dans le soufisme iranien*, Sisteron, Présence, 1971.
20. Corbin Henry, *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, Paris, Flammarion, 1977 (1<sup>ère</sup> édition Flammarion, 1958).
21. Couliano Ioan P., *Les gnoses dualistes d'occident*, Paris, Plon, 1990.
22. Dondaine Antoine, *Hérésies et l'Inquisition XII<sup>ème</sup> -XIII<sup>ème</sup> siècles*, Introduction d'Yves Dossat, Hampshire, Variorum, 1990.
23. Dugas Laurent, *Vocabulaire de psychologie (baccalauréat deuxième partie)*, Paris, Hachette, 1931.
24. Dupriez Bernard, *Gradus les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'Éditions, Collection 10/18, 1984.
25. Durand Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992 (1<sup>ère</sup> édition PUF, Paris, 1960).

26. Duvernoy Jean, *La Religion des cathares : le catharisme*, Toulouse, Privat, 1976.
27. Eliade Mircea, *Histoire des croyances et des idées religieuses II*, Paris, Payot, 1976.
28. Eliade Mircea / Couliano Ioan P., *Dictionnaire des religions*, Paris, Plon, 1990.
29. Eluard Paul, *L'Amour la Poésie*, Paris, Gallimard, 1929.
30. Eluard Paul, *Lettres à Joë Bousquet*, Préface et notes de Lucien Scheler, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1973.
31. Fages Jean-Baptiste, *Comprendre Jacques Lacan*, Paris, Dunod, 1997.
32. Fromilhague Catherine, *Les figures de style*, Paris, Nathan Université, Collection 128, 2003 (1<sup>ère</sup> édition 1995).
33. Gide André, *Les Nourritures terrestres*, Paris, Bordas, 1971 (1<sup>ère</sup> édition Gallimard, 1917).
34. Goethe, *Divan*, Préface et note de Claude David, Paris, Gallimard, Collection Poésie, 1999.
35. Goethe Johann Wolfgang, *Traité des couleurs*, Traduit par Henriette Bideau, Paris, Triades, 2000.
36. Les frères Grimm, *Les Contes*, Traduit par Marthe Robert, Paris, Gallimard Folio, 1977 (1<sup>ère</sup> édition Gallimard, 1973).
37. Hutin Serge, *Les Gnostiques*, Paris, Collection Que sais-je, 4<sup>ème</sup> édition 1978 (1<sup>ère</sup> édition PUF, 1958).
38. Iqbal Mohammed, *La métaphysique en Perse*, Traduit d'anglais par Eva de Vitray-Meyerovitch, Paris, Actes Sud, 1996 (1<sup>ère</sup> édition Sindbad, Paris, 1980).
39. Johnson Will, *Rûmi, union des regards, fusion des âmes*, Montpellier, Gange, 2005 (Édition originale : *Rûmi, Gazing at the Beloved*, Johnson Will, Rochester, USA, Inner Traditions International LTD, 2003).

40. Kaltenmark Max, *Lao Tseu et le taoïsme*, Paris, Seuil (Le), Collection Maîtres spirituels, 1965.
41. Lacan Jacques, *Ecrits*, Paris, Seuil (Le), 1966.
42. Lacarrière Jacques, *Les Gnostiques*, Préface de Lawrence Durrell, Paris, Albin Michel, Collection Spiritualités vivantes, 1994.
43. Lalande André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presse Universitaire de France, 1972.
44. Lejeune Philippe, *L'ombre et la lumière dans Les Contemplation de Victor Hugo*, Paris, Archives des Lettres modernes n° 96, Lettres Modernes Minard, 1968.
45. Mauriac Claude, *André Breton*, Paris, Flore, 1949.
46. Mehr Farhang, *Philosophie de Zoroastre*, Téhéran, Éditions Djami, 1995, (texte traduit du persan).
47. Nancy Jean-Luc, *Hegel l'inquiétude du négatif*, Paris, Hachette Littérature, 1997.
48. Nelli René, *Dictionnaire du catharisme et des hérésies méridionales*, Toulouse, Privat, 1994.
49. Nelli René, *Le Phénomène cathare*, Toulouse, Presses Universitaires de France, Privat, 1964.
50. Novalis, *Les disciples à Saïs, Hymnes à la nuit, Chants religieux et quelques poèmes extraits d'Henry d'Ofterdingen*, Paris, Gallimard Poésie (1<sup>ère</sup> édition Gallimard, 1975), 2003.
51. Paulhan Jean, *Choix de lettres II (1937-1945)*, Par Dominique Aury et Jean-Claude Zylberstein ; revue, augmenté et annoté par Bernard Leuilliot, Paris, Gallimard, 1992.
52. Paulhan Jean, *Choix de lettres III (1946-1968)*, Paris, Gallimard, 1996.
53. Paulhan Jean, *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*, Folio essais n°147, 1990 (1<sup>ère</sup> édition Gallimard, 1941).

54. Péret Benjamin, *Œuvres complètes tome III*, Édité par Eric Losfeld (Association des amis de Benjamin Péret), Paris, 1979 (1<sup>ère</sup> édition 1967).
55. Pétrement Simone, *Le Dieu séparé, les origines du gnosticisme*, Paris, Éditions du Cerf, 1984.
56. Polizzotti Mark, *André Breton*, Paris, Gallimard, 1999 (Titre original : *Revolution of the mind The life of André Breton*, Polizzotti Mark, New York, Farrar, Straus & Ciroux, 1995).
57. Raymond Marcel, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, José Corti, 1992 (1<sup>ère</sup> édition 1940).
58. Reverdy Pierre, *Le gant de crin*, Paris, Plon, 1927.
59. Rilke Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète*, Traduction et présentation de Marc B. de Launay, Paris, Gallimard Poésie, 2004 (1<sup>ère</sup> édition Gallimard, 1993).
60. Roché Déodat, *Le Catharisme*, Lyon, Poliphile, 1996.
61. Roché Déodat, *Résurgences du manichéisme, ismaéliens, cathares, rose-croix*, Narbonne, Édité par Société du souvenir et des textes cathares, 1981.
62. Sala-Molins Louis, *La Philosophie de l'amour chez Raymond Lulle*, Paris, Mouton & Co., 1974.
63. Sire Pierre et Maria, *L'Homme à la poupée*, Paris, Lemerre, 1931.
64. Walker Brian, *Hua hu ching, les enseignements inconnus de Lao Tseu*, Traduction Michel Zaregradsky, Saint-Michel-en-L'Herme, Dharma, 1995.
65. *Anthologie de la poésie française du XX<sup>ème</sup> siècle*, Préface de Claude Roy, Édition de Michel Décaudin revue et augmentée, Paris, Gallimard Poésie, 2003 (1<sup>ère</sup> édition 2000).
66. *Grand Larousse encyclopédique*, Tome VII, Paris, Librairie Larousse, 1964.

67. *Grand Larousse encyclopédique*, Tome X, Paris, Librairie Larousse, 1964.
68. *Héraclite Fragments*, Traduction et présentation par Jean-François Pradeau, Paris, Flammarion, Collection GF Flammarion, 2002.
69. *Le livre d'Ardâ Vîrâz*, Translittération, transcription et traduction du texte pehlvi par Philippe Gignoux, Institut français d'iranologie de Téhéran, Bibliothèque iranienne n° 30, Paris, Éditions Recherche sur les Civilisations, 1984.
70. *Tao Te King de Lao Tseu*, Texte traduit et présenté par Claude Larre, Paris, Éditions Descelée de Brouwer, « les Carnets DDB », 1994.
71. *Tracts surréalistes et déclarations collectives tome I (1922-1939)*, Présenté et commenté par José Pierre, Paris, Éditeur Eric Losfeld, Le terrain vague, 1980.

## Articles

1. Assaraf Albert, *Du lien aux origines des « structures anthropologiques de l'imaginaire »*(« Essai d'application d'une théorie des « ligarèmes » à la classification durandienne des images »), 20 p., Article paru dans les *Sociétés*, Paris, De Boeck Université, n° 63, 1999.
2. Jbeili Karim, « Parménide ou l'invention de la vérité », Article lu sur : [www.geocities.com](http://www.geocities.com) .
3. Matéo Magarinos, *Bio contact*, Gaillac, n° 134, Mars 2004, Article lu sur : <http://chineitsang.marin.free.fr/Mateo%20Bio%20contact.htm> .
4. Galvani Pascal, *Krishnamurti et l'âme amérindienne, vision pénétrante et imaginaire symbolique*, Article lu sur : <http://www.barbier-rd.nom.fr/KrishnamurtietAmeam.html> .

## Disque

- Souchon Alain, *La vie Théodore*, Virgin Music, 2005.

## Appendice 1 : Repères biographiques

1897	Naissance à Narbonne
1912	Baccalauréat
1916	Il devance l'appel et part au front
1918	Blessé par balle à la bataille de Vailly
1924	Premier <i>Manifeste du surréalisme</i>
1925	Premier écrit paru sous le pseudonyme de Pierre Maugars
1928	<i>La Fiancée du vent</i> paraît aux éditions Chantiers
1928	Première collaboration avec la revue <i>Chantiers</i>
1930	<i>Second Manifeste du surréalisme</i>
1933	Première collaboration avec <i>Les Cahiers du Sud</i>
1938	Rencontre avec « Poisson d'Or » (Germaine)
1939	<i>Traduit du silence</i> paraît aux éditions du Journal des Poètes à Bruxelles
1945	<i>La Connaissance du soir</i> paraît aux éditions du Raisin
1950	Mariage de « Poisson d'Or » en avril
1950	Mort de Bousquet en septembre
1967	<i>Lettres à Poisson d'Or</i> paraît aux éditions Gallimard
1997	Le colloque « Joë Bousquet et l'écriture », Toulouse (Université de Toulouse - Le Mirail) - Carcassonne, 6-7-8 Novembre

## Appendice 2

### Poème surréaliste

#### sous la forme

#### du cri d'espoir du paysan amoureux de la fille du roi

Je t'emporterai

Reine de ceux qui m'ont chassé  
Une rose dans l'incendie  
Où le ciel sera descendu  
Pour ouvrir en elle mon cœur  
Pour ouvrir en toi mon chemin  
Dans le miroir de ton visage  
Pour ouvrir au fond de mes yeux  
L'autre versant de ce que j'aime.

Reine de ceux qui m'ont brisé  
Une flamme est montée de la terre  
Avec les couleurs de mon sang  
Elle a grandi dans ta beauté  
Pour y creuser avec du ciel  
Un nid de roses à la flamme

\*\*\*

Reine de ceux qui m'ont lié  
Ciel ranimé dans le fardeau  
Que la terre se donne en moi

Toi qui me séparais de moi-même  
Qui me chassais de mon désir  
Ô toi qui fais de moi le corps de ma servitude  
Toi qui fus si belle dans mes yeux  
Comme si tu voulais dans mon regard  
N'éclairer que ma déchirure  
Toi en qui mon regard s'ouvrait  
Comme un ciel où je me brisais  
Avec dans les mains une nuit  
Où s'ouvrait la fin de mon être

Toi qui m'éclairais la beauté  
De mon regard comme d'un songe  
Où mon corps s'entrouvrait la terre  
En sa nuit s'enracinait à la nuit de la mort

Toi qui m'as ouvert un tombeau  
Dans mon regard qui te fit belle  
Toi qui m'as ouvert comme un puits  
La nuit qui dort dans des cœurs d'hommes  
Toi qui m'a noyé dans la vie  
Obscure des racines blanches  
Je m'élèverais dans mes yeux  
Où ta beauté sera perdue dans ta faiblesse

\*\*\*

Reine de ceux qui m'ont frappé  
Qui m'as chassé de mon regard  
Afin d'y rencontrer ceux qui m'ont écrasé

Toi qui les élevais dans mes yeux que tu m'avais volés  
Toi qui m'as plongé dans l'oubli de moi-même  
Afin que je sois une profondeur dans le désir où tu te mires  
Reine de ces villes de chair  
Où la peine a scellé la chair  
Où je sombrais dans la tourmente  
Pour découvrir en moi des feux pour te serrer  
Je m'éveillerais dans ton être  
Un beau jour comme un feu de joie  
Où s'ouvre la rose du ciel  
Ce sera dans une nuit rouge  
Où les torches s'allumeront  
Comme pour fouiller le ciel dans ses miroirs

Je me lèverai et je parcourrais la ville où tu es reine

J'entendrai derrière moi la voix de ceux qui me suivront et qui verront dans les flammes de la torche danser les voiles déchirées des ténèbres que tu as dépouillées de leur clarté au fond de toi-même, que tu as découvertes au fond de la beauté ainsi qu'une nuit où toute matière était transparente à elle-même, le présent au fond des ténèbres où elle roulait t'ouvrirait un berceau dans toute cette chair où tu redescendrais vers toi dans la clarté des flammes

Je te presserai dans mes bras  
Toi la reine de ceux qui m'ont foulé aux pieds  
Et je t'éveillerai au fond de la faiblesse  
Enamourée dans cette nuit où tu m'avais jeté

Tu t'élevais dans mon regard  
Sur les nuits vides de ma chair  
Tu découvrais dans ton corps  
La fuite d'une eau qui s'écoule  
Une profondeur où mon regard d'amour  
Se rouvrira en toi

Revis les ténèbres que j'ai vécues

Je t'emporterai dans mes bras  
Comme un berceau dans mon regard  
Comme une coupe d'air étoilé  
Dans le cristal de ta faiblesse.

A travers les salles, les rues,  
Je te porterai vers les bois  
Afin que tu sois une nuit  
Dans la beauté de mon regard

Que tu ne saches d'où tu viens  
Que mon regard se rêve en toi  
Dans les sources pleines de ma chair.

Je t'ai prise sous ces halliers  
Ainsi qu'une fée prisonnière  
Ton âme était noyée en toi  
Et comme courbée dans ton calme

Tu étais une image de moi  
Enclose dans ma nuit de forces  
Et c'est à la lumière de ton immobilité  
Que mon corps s'éclairait de toute la nuit où tu l'avais plongé.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Bousquet Joë, *Le Cahier noir*, op. cit., pp. 31-34.

### Appendice 3

#### **Représentation d'une pièce de théâtre inspirée par la vie de Joë Bousquet**

Du 30 octobre au 1<sup>er</sup> décembre 2006, le festival d'Automne à Paris et le Théâtre de la Bastille ont présenté :

*« Je porte malheur aux femmes, mais je ne porte pas bonheur aux chiens ».*

Textes de Joë Bousquet. Mise en scène, adaptation et images de Bruno Geslin. Avec : Denis Lavant, Jean-François Auguste et Kathleen Reynolds. Violoncelle : Emmanuelle Piettre. Assistant à la mise en scène : Elsa Chausson. Collaboration artistique : Jean-François Auguste. Collaboration à la mise en scène : Elise Vigier. Scénographie : Marc Lainé et Stephan Zimmerli.

Nous avons vu la pièce au Théâtre de la Bastille. Le choix des textes nous a donné un aperçu de la vie du poète. L'accent était mis sur la guerre, la blessure et la vie d'après celle-ci.

Denis Lavant, dans la peau du poète au corps en ruine, était impressionnant et émouvant. Son incroyable numéro de claquettes s'opposait à l'immobilité du poète au lit à l'instar du mouvement et du repos coexistants dans l'œuvre de Bousquet.

La sobriété de la scène renvoyait bien à l'espace et l'intemporalité de l'univers du poète.

Malgré la bonne mise en scène, la musique moderne ne s'harmonisait ni avec certaines scènes ni avec la musique classique du violoncelle.

Ce qui était regrettable, c'était l'abondance des passages érotiques du *Cahier noir* qui donnaient aux spectateurs l'image d'un poète obsédé par

son impuissance sexuelle. L'amour spirituel et le côté mystique du poète étaient abandonnés au profit d'une image moderne au goût du jour.

Si la dualité de l'œuvre et de la pensée du poète avait été considérée, le portrait présenté aurait été plus fidèle à la réalité.

---

**RESUME en français :**

L'auteur de la présente thèse analyse l'expression du dualisme dans l'œuvre poétique de Joë Bousquet (1897-1950).

Quand Bousquet, blessé sur le front en 1918, est frappé de paralysie, la poésie devient sa raison d'être. Sa pensée dualiste se reflète dans son œuvre : toute chose peut exister avec son envers, son contraire. Toute son œuvre contient des éléments contradictoires qui peuvent se compléter, s'annuler ou coexister. En utilisant les différentes formes de dichotomies, Bousquet associe toute catégorie à celle qui lui est opposée et sa poésie devient ainsi un jeu harmonieux de coexistence des contraires. Elle exprime à fois la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le mot et l'idée. Les principes de la dualité se découvrent dans l'expression du double et de la négation.

Son imaginaire le rapproche du mouvement surréaliste. Les métaphores, le rythme et la musique des phrases et des vers contribuent à la construction des images littéraires dans lesquelles le mouvement compense la paralysie du poète. Le regard remplace le pas.

L'art d'appliquer sa pensée dans son œuvre offre à celle-ci une originalité remarquable.

---

**TITRE en anglais : THE EXPRESSION OF THE DUALISM IN POETIC WORK OF JOË BOUSQUET.**

---

**RESUME en anglais :**

The author of the present thesis analyses the expression of the dualism in the poetic work of Joë Bousquet (1897-1950).

When Bousquet, injured in the front line in 1918, is paralysed, the poetry becomes the reason of his life. His dualist thoughts are reflected in his work: everything can exist with its contrary. His whole work contains contradictory elements that can coexist, complete or abolish each other. Using the different forms of dichotomy, Bousquet associates every category with its opposite and in this way poetry becomes a harmonious game of coexistence's opposites. It expresses life and death, positive and negative, fact and fiction, word and idea.

The principles of duality are expressed in the double and the negation. His imaginary approaches him to the surrealist movement. The metaphors, rhythm and music of sentences and verse contribute to construct literary images where the movement compensates for the poet's paralysis. The vision replaces the step.

The art of applying his thoughts in his work offers to it an outstanding originality.

---

**DISCIPLINE : LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES.**

---

**MOTS-CLES : DUALITE, BLESSURE, REGARD, DOUBLE, NEGATION, IMAGINAIRE, SURREEL, SURREALISME.**

---

**INTITULE ET ADRESSE DE L'U.F.R. OU DU LABORATOIRE : U.F.R. DE LETTRES ET SCIENCES HUMAINES, UNIVERSITE DE NANTES.**