

# LES JOURNAUX- AQUARELLES DE JOË BOUSQUET

JOË BOUSQUET

œuvre romanesque complète

Ed. Albin Michel, 3 vol. (vol. 1, 1979, 552 p.,  
vol. 2, 1979, 432 p., vol. 3, 1982, 544 p.)

Quelle formule pourrait livrer la formidable opération poétique de Joë Bousquet ? Et pourquoi, objecte-t-on déjà, chercher une formule pour dire un processus par où l'écrivain expose incessamment la parole à l'acte même de naître<sup>1</sup>? Mimer ici, pourquoi pas, cette quête où, à travers le personnage du troubadour Dom Bassa, Joë Bousquet déclarait son ambition la plus haute : s'éloigner de la poésie, devenir un savant, analyser et comprendre l'amour, « enfin, sous la forme d'un rapport, d'une manière de formule algébrique que je prendrais dans la main, comme un coléoptère d'espèce courante »<sup>2</sup>.

Une formule-coléoptère...

Avoir une belle formule, où la géométrie a sa part. Réaliser, disait Cézanne. « Il faut être un bon ouvrier. N'être qu'un peintre. Avoir une formule. Réaliser. L'idéal du bonheur terrestre... avoir une belle formule. »<sup>3</sup> Trouver une formule d'art parfaite, ce fut l'obstination des dix dernières années, l'acharnement à rendre réelles, picturalement réelles, ses sensations. Pour cela, il faut une optique et une logique, une collaboration de l'œil et du cerveau, une logique des yeux, insistait-il, car, par delà l'optique, la seule question, la question même de l'acte de peindre, est de trouver « la logique des sensations organisées »: la loi des contrastes, des rapports de couleur, de la juxtaposition des oppositions de tons qui constituent le fait pictural lui-même. *Moduler la couleur*, telle pourrait être la formule de la découverte et de la rupture cézanniennes<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> - « Un poète est naissance ». J. BOUSQUET, « A René Senne », *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1969, p. 187. « Il n'y a pas d'épreuve plus haute que celle de naître. Toute la vie nous la rend présente, toute la poésie s'emploie à nous la faire entièrement rejeter dans l'oubli. » J. Bousquet, *Papillon de neige*, Lagrasse, Verdier, 1980, p. 52.

<sup>2</sup> - J. BOUSQUET, « La tisane de sarments », *œuvre romanesque complète*, Paris, Albin Michel, 1979, t. II, p. 307.

<sup>3</sup> - J. GASQUET, dans *Conversations avec Cézanne*, Paris, Edit. Macula, 1978, p. 140. Le terme de formule, comme celui de réalisation, ceux d'optique, de logique, sensation, interprétation, modulation, est l'un des constituants du vocabulaire cézannien. Autrement dit, il y a un concept cézannien de la formule, comme il y a un concept cézannien de la réalisation, de la modulation des couleurs. Sur cette terminologie et ces concepts, voir les notes critiques de l'ouvrage précédemment cité (en particulier, pour « la formule », note 6, p. 194) et, surtout, l'article fondamental de L. GOWIN, « La logique des sensations organisées », dans la revue *Macula*, Paris, Edit. Macula, 1978, n° 34.

<sup>4</sup> - L. Gowin (art. cité) marque à 1900 et aux six dernières années suivantes cette rupture: l'ouverture et la recherche d'une sorte de modernité « qui n'existait pas et qui n'existe toujours pas » et dont le prix semblait *la discontinuité* et

« Il faut moduler, peindre, dramatiser, danser les transformations de l'existence », écrit Joë Bousquet - qui avait donc lu Cézanne<sup>5</sup>. *Moduler l'événement*, telle serait alors la formule générale de ce gigantesque journal-fleuve qu'est l'œuvre tout entière de Joë Bousquet, par delà les genres reconnus. *Varié les formules de l'événement*, telle pourrait être décrite la *forme* de ce journal ininterrompu, la formule même du *style* de Bousquet. Mise en flux continu de phrases brèves, relevant toutes de ce que Pasolini appelle le style indirect libre (infinitives, usage de l'impératif, emploi d'un il impersonnel, d'un Il-événement qui traverse le je, le tu, le il comme personnes déterminées, efface tout renvoi à un « moi » sujet), *mise en série de formules* dont la pure *juxtaposition* crée paradoxalement la coulée, Joë Bousquet sait que le secret de la fluidité de la forme se fait par *montage* de fragments discontinus. Seul ce principe - cinématographique - de composition peut laisser passer la durée, le mouvement interne d'une œuvre qui bat au rythme réel de l'événement, syncope de l'immuable et du fugitif.

La durée coule *entre* les phrases courtes, crachées<sup>6</sup>, fait entendre le silence qui entoure l'acte même d'écrire lorsqu'il tente de sauver l'événement de la mort, de l'arracher à la gangue des faits. Retrouver l'état de grâce des choses. « Le rythme, le silence et le ton sont tout ce qu'il y a à communiquer par l'intermédiaire des phrases qui, moins elles pèsent, plus elles valent. » (*Ibid.*, p. 72.) L'art de la composition est alors celui, rythmique, de l'agencement temporel des formules, d'un calcul des intervalles qui doit laisser intacte leur légèreté. Dans un tel processus, l'unité de composition stylistique est alors *le paragraphe, la séquence des formules-événements* (tout comme l'unité stylistique pour le film est la séquence, selon la remarque de Pasolini, et non le plan, ou les objets qui composent le plan) : « Les silences qu'il y a entre les phrases. Les phrases ne sont qu'un lien entre les silences qui les séparent et l'idée qui les a dictées. *L'invité de l'écriture en prose c'est le paragraphe.* » (*Ibid.*, p. 71.) Moduler, peindre les transformations de l'existence, c'est donc tout d'abord pratiquer cet art de la composition des paragraphes (du montage des phrases à l'intérieur du paragraphe et du montage des paragraphes entre eux), de l'agencement rythmique des formules-événements. Trouver le mouvement interne de l'œuvre qui laisse passer le rythme même du réel, son indivisibilité<sup>7</sup>. La grâce de l'événement enlevé à la pure

---

*la fragmentation* apparente du style. Après 1900 donc, Cézanne aurait trouvé dans « le contraste des couleurs, la catégorie picturale fondamentale. « Pour lui, la modulation de la couleur était le sens de la peinture. » p. 87).

<sup>5</sup> - J. BOUSQUET, *Mystique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 206. On connaît les formules mêmes de Cézanne: « On ne devrait pas dire modeler, on devrait dire *moduler*, « Peindre, c'est moduler ». Il s'agit donc d'une citation quasi littérale de Cézanne où Bousquet suggère une analogie entre sa poétique et la peinture de Cézanne: l'événement (« les transformations de l'existence») jouerait un rôle semblable à celui des « sensations colorées ».

<sup>6</sup> - « Ecrire fort, dur, en phrases crachées. Il faut que mes paroles marquent sur la vie des hommes, et non sur leurs pensées. » *Papillon de neige, op. cit.*, p. 40. Ethique et esthétique, arracher l'événement à la gangue des faits et choisir la brièveté extrême de la forme qu'est la phrase-formule sont donc, pour Bousquet, un seul et même acte poétique. « Il y a une façon de raconter qui empêche les faits de mourir. La rareté d'un fait, c'est le texte ou' il est rapporté qui la fait. » (*Ibid.*, p. 72.)

<sup>7</sup> - Le rythme est essentiellement temporel pour Bousquet. La question du rythme est alors fondamentale pour la poétique de l'événement: elle ouvre la question délicate de *la temporalité de l'œuvre*, d'une *durée* qui doit « imposer l'immuable et le fugitif », sauver à la fois *le hors temps* (« le temps est une vue de l'esprit ») et *le devenir* de l'événement. « L'ordre d'une œuvre doit se conformer au rythme d'un sentiment et non se subordonner au temps. » *Papillon de neige, op. cit.*, p. 40. La question de cette construction de la temporalité de l'œuvre-événement est alors

succession des faits: juxtaposer les formules, les disposer en séquences rythmiques, construire la durée de l'œuvre, c'est créer la nécessité qui arrache l'événement à l'ordinaire causalité des circonstances<sup>8</sup>. Extraire la libre logique de *l'événement* de cette logique souveraine des *faits* assujettis<sup>9</sup>. « Les événements ne m'importeraient que par leur aptitude à manifester leur agencement. (...) Nous voulons parler de cet ordre à la fois logique et ontologique par lequel les états s'enchaînent et se déterminent les uns les autres. (...) On n'y doit appliquer les idées d'antériorité et de postériorité qu'en dehors de tout point de vue de succession temporelle. »<sup>10</sup> Oter l'accidentel aux faits composés et les rendre à cette simplicité constitutive de l'acte où « le mouvement des faits est plus réel que les faits mêmes »: construire « ce plan des lois, dur et inflexible » où les actes ne se soumettent plus qu'à « la logique du réel »<sup>11</sup>. *Trouver la logique des événements organisés*.

L'analogie que Joë Bousquet proposait dans *Mystique* entre sa poétique et l'acte de peindre selon Cézanne apparaît ici comme tout autre chose qu'une métaphore: elle concerne la *méthode de composition de l'œuvre*, son *style*. Des œuvres comme *Le papillon de neige*, *Mystique*, *La marguerite de l'eau courante*, ont la même terrible pureté, la décisive nudité de certaines aquarelles de Cézanne où la forme et le modèle naissent de la juxtaposition des taches colorées, de leurs rapports entre elles - rapports d'affinité et de contraste, progression de ton à ton dans une gamme de couleur et modulations d'une gamme à l'autre. Aquarelles de Cézanne et journaux purs de Bousquet. œuvres de rupture, qui inaugurent des formes nouvelles, aubes d'une peinture, d'une littérature encore à venir. Le prix en est, dit-on, l'apparente fragmentation de l'œuvre, la discontinuité, l'inachèvement. N'est-ce pas plutôt l'incapacité de l'époque, encore, à penser la forme nouvelle, à voir la totalité *ouverte* qu'elle construit? La vue d'un blanc est pensée comme inachèvement de la toile chez Cézanne, la forme-montage des œuvres les plus rares de Bousquet est déclarée constitutive du seul genre journal. C'est par la juxtaposition des formules événements en paragraphes, la mise en séquence des paragraphes entre eux que Joë Bousquet lutte contre *l'arrêt de la forme* comme la juxtaposition des taches colorées et la modulation des gammes chromatiques chez Cézanne essaient de délivrer la peinture du pouvoir du dessin et du modelé, de la ligne-contour et du travail en clair-obscur. « Il faut esquiver l'influence des faits: éviter de se laisser prendre à la ressemblance qu'ils ont avec une forme. La conclusion, même heureuse, d'une aventure ne fait que nous retirer cette réalité qu'en apparence elle nous avait apportée. Il vient de paraître des livres que j'ai écrits. Cette publication m'enlève mes dernières chances de les rendre conformes à

---

extrêmement proche de celle du montage cinématographique.

<sup>8</sup> - «Poète, libère la poésie des circonstances qui l'ont attachée à ton existence. » *Papillon de neige*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>9</sup> - Nous employons dans ce texte, pour des raisons de clarté, les mots « événement » et « fait » dans leur *distinct ion conceptuelle*. La pratique philosophique des termes comme concepts l'emporte ici sur les libres variations de l'expression. Dans les textes de Bousquet lui-même, les mots « événement » et « fait » sont souvent employés indifféremment. Ce flottements dans l'usage des termes où l'expression poétique laisse l'indétermination initiale du lieu commun jouer sur la virtualité d'une pluralité de niveaux du sens, relève évidemment d'une esthétique et d'une éthique.

<sup>10</sup> - J. BOUSQUET, « La marguerite de l'eau courante », *œuvre romanesque complète*, Paris, Albin Michel, 1982, t. II, p. 191-192.

<sup>11</sup> - *Ibid.*, p. 331, p. 246, p. 380.

mon intuition. »<sup>12</sup> Cézanne avait horreur de l'œil photographique<sup>13</sup> et Bousquet redoute par dessus tout pour sa poétique que « l'immobilité où il s'enfonce » ne vienne frapper « l'image inerte » qui fixe le temps et l'espace : il faut « délocaliser l'art », « prêter le taux d'une variation poétique au cours des événements »<sup>14</sup>.

Seule la libre modulation de l'événement a la puissance de créer cette énigmatique *fluidité de la forme où chaque fragment* (le paragraphe qui agence les formules-événements) *est lui-même une totalité ouverte* sur la totalité ouverte de l'œuvre : unité à la fois de chaque œuvre singulière (*ce* livre qu'individualise *ce* titre) et de l'œuvre en son entier (romans, poèmes, lettres, essais critiques, journaux proprement dits qui ont pour signature le nom prénom Joë Bousquet). L'Ouvert de la forme de l'œuvre-événement<sup>15</sup>. L'Ouvert dont on sait depuis Hölderlin qu'il est l'appellation ontologique du réel lui-même, en tant qu'il advient à la parole, par et dans l'acte poétique. Car seul l'Ouvert de la forme-événement peut sauver à la fois *la grâce de l'événement et la grâce des choses*, la double face constitutive du réel, l'envers et l'avant du monde qu'habite l'homme: l'unité cosmique de l'esprit et du monde. Cette unité, Joë Bousquet l'appelait, selon une expression qui lui plaisait, « la matière céleste »<sup>16</sup>. Cézanne l'appelait « l'atmosphère »<sup>17</sup>, la nécessité, pour nous hommes, de rendre la profondeur par une somme suffisante de bleutés.

*Question de la composition des plans de l'œuvre*, dans les deux cas. « Les lignes parallèles à l'horizon donnent l'étendue, soit une section de la nature ou, Si vous aimez mieux, du spectacle que le *Pater Omnipotens Aeterne Deus* étale devant nos yeux. Les lignes perpendiculaires à cet horizon donnent la profondeur.

---

<sup>12</sup> - J. BOUSQUET, *Mystique, op. cit.*, p. 91.

<sup>13</sup> - Dans la belle analyse de leur rencontre en 1904 avec Cézanne, Rivière et Schnerb attribuent « l'horreur de l'œil photographique et du dessin d'exactitude automatique enseigné à l'École des Beaux-Arts, à « une excessive défiance de l'adresse purement manuelle, méfiance de tout mouvement où l'œil dirigerait la main sans que la raison intervint ». Ils rapportent « l'asymétrie de ses bouteilles, la perspective défectueuse de ses assiettes », les ~parties restées nues de ses toiles à ce principe pictural fondamental. « Cézanne ne cherchait pas à représenter les formes par une ligne. Le contour n'existait pour lui qu'en tant que lieu où une forme finit et où une autre forme commence. Qu'on regarde ses toiles inachevées; les objets d'un plan antérieur sont souvent laissés en blanc et leur silhouette n'est indiquée que par le fond sur lequel elles se profilent. » (*Conversations avec Cézanne*, Paris, Macula, 1978, p. 87.) « L'inachèvement » de certaines toiles de Cézanne serait donc essentiel à cette volonté de libérer la main de l'œil et inaugurerait une autre esthétique de la perfection de l'œuvre, de la forme: ce que nous appelons ici « ouvert de la forme ».

<sup>14</sup> - « Journal dirigé » et « La marguerite de l'eau courante », *œuvre romanesque complète, op. cit.*, t. III, p. 393, p. 242, p. 228.

<sup>15</sup> - *Le principe de l'Ouvert de la forme* de l'œuvre-événement serait fondamentalement *cinématographique*: la question du montage cinématographique est bien celle d'un agencement de fragments qui doivent à chaque fois être conçus eux-mêmes comme totalité ouverte sur la totalité du film. Il y a une vision mentale de la totalité du film qui commande le découpage technique, une idée de l'unité du film sans laquelle le tournage d'un seul plan serait impossible. « La grosseur, la lumière et le cadre d'un plan, *c'est* le plan. Et le metteur en scène, obligatoirement, arrive au tournage avec ce découpage mental de son film. Si parfait que soit un découpage technique, il ne pourra jamais traduire ce qu'on voit. Seul, le sens même du projet tout entier et, à chaque prise de vue, le rappel de celui-ci - dire comment le fragment se rattache au tout *est* le tout - pourra commencer à opérer cette traduction. » M. Duras, *Marguerite Duras*, Paris, Albatros, 1975, p. 13.

<sup>16</sup> - « J'appelais *matière céleste* l'imité que mon esprit imposait d'une suite de faits pour voir derrière eux *le inonde* jouer son intégrité sur la rigueur de leur succession. J. BOUSQUET, « La marguerite de l'eau courante », *op. cit.*, p. 191.

<sup>17</sup> - « L'atmosphère forme le fond immuable sur l'écran duquel viennent se décomposer toutes les oppositions de couleurs, tous les accidents de lumière. Elle constitue l'enveloppe du tableau en contribuant à sa synthèse et à son harmonie générale. » CEZANNE, « Cézanne parle », *Conversations avec Cézanne, op. cit.*, p. 16.

Or, la nature, pour nous hommes, est plus en profondeur qu'en surface, d'où la nécessité d'introduire dans nos vibrations de lumière, représentées par les rouges et les jaunes, une somme suffisante de bleutés, pour faire sentir l'air. »<sup>18</sup> La composition des blancs à l'intérieur du tableau (plan vertical, plan horizontal, donc) est rendue dans les dernières œuvres de Cézanne par la disposition verticale des touches, l'alignement des taches colorées le long des lignes horizontales<sup>19</sup>.

Ce principe topique de la disposition des taches colorées permet à lui seul de résoudre la question fondamentale de l'unification des plans entre eux, de leur jonction, c'est-à-dire de *la composition du plan pictural en tant que tel*: c'est le traitement vertical qui aurait cette fonction d'homogénéisation de la surface, de *fusion en un tout* des taches colorées. Seule l'existence de ce plan d'unification permet de déclarer l'œuvre achevée, élabore en une vibrante totalité (l'image-tableau) la multiplicité des taches<sup>20</sup>. « L'atmosphère » serait donc l'une des catégories fondamentales de la modulation cézannienne de la couleur: « Toute la peinture est là, céder à l'air ou lui résister. Lui céder, c'est nier les localités, lui résister c'est donner aux localités leur force, leur variété. Titien et tous les Vénitiens ont traité par les localités; c'est ce qu'ont fait les vrais coloristes. »<sup>21</sup> Ainsi se trouvent résolues, d'un coup, dans l'économie des procédés et la sobriété la plus grande, plusieurs problèmes appartenant à des niveaux différents. Au niveau d'une poétique de la sensation du réel, il s'agit de tenir à la fois la fluidité de l'air et la résistance des choses: « Voyez, de cet arbre à nous il y a un espace, une atmosphère, je vous l'accorde, mais c'est ensuite ce tronc, palpable, résistant, ce corps... » (*Ibid.*) Au niveau technique, c'est la solution inouïe de la question de la perspective: « Vous la voyez (...) Elle (la Sainte-Victoire) est distante de nous d'un bon bout, en elle-même elle est assez massive. Aux Beaux-Arts on vous apprend, certes, les lois de la perspective, mais on n'a jamais vu que la profondeur résulte de la jonction des surfaces verticales et des surfaces horizontales, et c'est cela même, la perspective. »<sup>22</sup> Au niveau de la composition du plan pictural, c'est la question de la consistance de ce plan, le fait, tout simplement que le tableau tient (ou ne tient pas), que l'œuvre existe (ou n'existe pas). « Et c'est pour ça que ça tourne. » En un mot, c'est *la question même de la consistance picturale du plan de la logique des sensations organisées*.

<sup>18</sup> - CEZANNE, « Lettres à Emile Bernard », *Conversations avec Cézanne, op. cit.*, p. 27.

<sup>19</sup> - « Le sens de ces taches colorées repose sur leurs juxtapositions et leurs alignements les unes sur les autres, en sorte qu'elles impliquent non seulement des volumes mais des axes, des armatures perpendiculaires aux progressions chromatiques qui déclarent les surfaces arrondies des formes. Caractéristiquement, dans des œuvres telles que les versions à l'aquarelle et à l'huile du portrait de face de Vallier (le jardinier ~...J), elles créent, ces armatures, un invisible échafaudage vertical autour duquel les teintes se déploient en éventail comme la queue d'un paon. GOWING, art. cité, p. 95. Voir les analyses de la série des «*Mont Sainte Victoire* » .relie le tableau de 1902-1906 (Suisse, cou. part.) où « les taches colorées se fondent en un tout par le moyen de touches verticales qui donnent son unité à l'image. Les taches elles-mêmes sont disposées le long des lignes horizontales du panorama. La valeur que le nouveau style donne à la conjonction des deux axes d'un tableau est entièrement délibérée. » *Ibid.*, p. 97.

<sup>20</sup> - .... l'homogénéité de la surface que les touches verticales imposaient était indispensable au développement des tableaux de cette nouvelle espèce. On peut imaginer que c'est l'absence de cette homogénéité dans les touches balayées en lesquelles des masses assez pleines furent brossées sur une toile finie de cette période (*Mont Sainte Victoire*, Bâle, Galerie Beyeler), qui causa l'abandon de cette dernière. » GOWING, art. cité, p. 97.

<sup>21</sup> - CEZANNE, *Conversations avec Cézanne, op. cit.*, p. 189, note 3.

<sup>22</sup> - CEZANNE, *Conversations avec Cézanne, op. cit.*, p. 188, note 2.

« Les plans dans la couleur, les plans ! Le lieu coloré où l'âme des plans fusionne, la chaleur prismatique atteinte, la rencontre des plans dans le soleil. Je fais mes plans avec mes tons sur la palette, comprenez-vous... Il faut voir les plans... Nettement... Mais les agencer, les fondre. Il faut que ça tourne et que ça s'interpose à la fois. Les volumes seuls importent. De l'air entre les objets pour bien peindre. Comme de la sensation entre les idées pour bien penser. » (Cézanne à Gasquet.)<sup>23</sup>

\*

Or, les questions cruciales de la composition du texte sont aussi posées par Bousquet en termes de composition des plans. Il s'agit, pour « peindre le rayonnement des faits », de « construire ce plan des lois où nos aventures se développent » : le plan de la logique des événements organisés. La question fondamentale est, ici aussi, celle de *l'unité délicate de deux plans* : celui de l'esprit, celui des choses. La solution ne pourra résider que dans un double mouvement : un devenir-esprit des choses, un devenir-chose de l'esprit de l'homme. Le plan de la logique des événements organisés est celui des seuls devenirs, il faut peindre d'une seule coulée<sup>24</sup>, en quelque sorte, ce double devenir. D'une part, porter l'affirmation de la réalité des choses, pour nous hommes, sur le plan où elles ne sont qu'esprit : « L'affirmation de ce que les choses sont enveloppe le pressentiment de ce que nous sommes. Aussi faut-il élever cette affirmation sur le plan où elle ne soit qu'esprit et échappe au temporel, se rende dure comme une loi, inflexible. »<sup>25</sup> D'autre part, donner à la fragilité de l'homme, à son peu de réalité, la consistance des choses : « Le secret de la vie, c'était que je n'étais pas tout à fait réel. Plus exactement, je n'étais pas tout à fait réel sous la forme où j'étais un homme. La réalité ne m'atteignait qu'autant que je différais d'être moi-même. Elle me frappait dans l'oubli de mon moi et devait prendre conscience d'elle-même pour me retrouver dans un autre monde. (...) *L'homme sur le plan où il n'est pas tout à fait lui.* »<sup>26</sup> Transporter l'expérience de l'homme sur un plan de réalité non humain, donc. Construire le plan de la logique des événements organisés, c'est composer de plain-pied, sans hiérarchie, le plan du devenir-esprit des choses *et* le plan du devenir non humain de l'homme. Elaborer, à partir du matériau brut des faits, cette « matière céleste » indivisiblement esprit et matière, éternité et devenir. Arracher l'homme au pur écoulement, à la catharre comme dit Platon du devenir d'Héradite : arracher l'événement à l'oubli des faits. Et, simultanément, arracher les choses à leur taux d'immobilité, à leur inertie.

« C'est le but même de l'œuvre littéraire : trouver, sans sortir des formes courantes de l'expression littéraire, la double formule de la pensée associée à la vie :

---

<sup>23</sup> - CEZANNE, *Conversations avec Cézanne*, op. cit., p. 124.

<sup>24</sup> - « Je voulais peindre en pleine pâte, comme Courbet. » *Ibid.*, p. 91. « Il pouvait, d'une coulée, descendre tout un pan de vie... » *Ibid.*, p. 145.

<sup>25</sup> - *La marguerite de l'eau courante*, op. cit., p. 246.

<sup>26</sup> - *Journal dirigé*, op. cit., p. 359. Nous soulignons.

d'une part, la longueur des développements épousant le rythme de la durée, d'autre part, la solution qui ne peut être que de nature poétique, et qui *objectise* la parole. C'est la double représentation de ce que l'homme est et de ce qu'il veut être. (...) Association, dans un même livre, de la solution littéraire et de la solution poétique.»<sup>27</sup>

La question de la formule de l'œuvre-événement, celle où la pensée est associée à la vie, se dédouble donc en deux solutions stylistiquement distinctes, comme si chacun des deux plans comportait une nécessité interne d'individuation. D'un côté, le devenir-esprit des choses appelle une solution « littéraire »<sup>28</sup>, qui veille à la question fondamentale de la fluidité de la forme, *la coulée* d'une œuvre qui doit épouser *le rythme de la durée*. De l'autre, le devenir-réel de l'homme qui ne peut trouver consistance sur le plan non humain que par « la solution poétique » d'une objectisation », c'est-à-dire, à la lettre, d'un devenir-objet de la parole, de son passage à l'état solide. Il s'agit donc de composer l'unité subtile du *plan de la fluidité de la forme*, et du *plan du devenir-solide de la parole poétique* épousant la consistance des choses. Un double et indivisible processus: un devenir-fluide (liquide et, peut-être même, gazeux) des choses, un devenir-solide de l'esprit. Et il ne s'agit pas de métaphore, mais d'une conception inouïe de l'image poétique: « Il m'avait semblé une fois que le monde était plus matériel que ne se l'imaginait l'homme. Ce qui nous apparaît, me disais-je, s'est solidifié en nous, ce qui nous apparaît s'est révélé en nous avant de se solidifier dans l'objet réel où nous le situons. Si bien que le monde ne serait que la vision échouée d'un univers lumineux dont notre transparence intérieure doit se nourrir pour en rendre ses images aux bornes matérielles qui interrompent sa propagation. Les images des choses sont dans la transparence de l'air comme dans la mer les reflets des objets; Si le spectre du jour ne les touchait pas dans nos yeux, nous ne saurions les voir. »<sup>29</sup>

Solidifier et liquéfier. Un devenir-solide et un devenir-liquide.

On comprend dès lors que le titre de l'un des journaux du milieu de l'œuvre, ceux que l'on pourrait appeler les journaux-aquarelles de Bousquet, soit « *La marguerite de l'eau courante* ». Alliance dans une image unique de l'élément le plus mobile et de la solidité la plus fragile, unité-multiplicité rayonnante prête à se défaire, à laisser aller la singularité de chacun de ses pétales au flux qui la porte et l'emporte. Le végétal, degré zéro de la vie non organique, encore au plus proche des choses, où la souplesse des pétales appelle cependant une chair, tandis que sa nocturne blancheur est déjà la pâleur d'un visage. La Blanche par Amour - le prénom de l'aimée lorsqu'elle se garde des rayons solaires. « Offrant ta chair en partage à ta pâleur que l'ombre coupe. (...) Aile du noir pupille de la nuit vorace la Blanche par Amour comme l'herbe au vent et la nuit fleurie est la seule semaille

---

<sup>27</sup> - *Mystique*, op. cit., p. 36.

<sup>28</sup> - Dans *Papillon de neige*, la question du rythme de l'œuvre par rapport à la temporalité fondamentale de l'homme est posée comme question *poétique*: « Briser les âmes du temps. Poésie où l'objet perdu est retrouvé. *L'homme est ce qu'il regarde et ne s'arrête sur rien*. Le mouvement intérieur du poème est ce mouvement : rythme est temps, mesure est espace. Et cependant, nous avons dit que le poème était le drame d'un instant. Comment associer ce devenir et cet instantané ? C'est que le temps reste en suspens pour qui s'unit à son objet. » (*Op. cit.*, p. 54.)

<sup>29</sup> - *La marguerite de l'eau courante*, op. cit., p. 188. Ce fragment est entièrement repris, mot pour mot, dans le *Journal dirigé*, op. cit., p. 427.

qui ne noircisse pas au soleil. »<sup>30</sup> Ainsi la fleur dépose à la pure surface mouvante sa conscience odorante<sup>31</sup> au profit du seul jeu lumineux<sup>32</sup>, événement de la rencontre d'une irisation et d'une blancheur: un devenir-transparent de cette opacité blanche, un devenir-lumière de la fleur. De la lumière matérialisée. La blancheur y est médiatrice, degré zéro de la couleur (ou intensité maximale portant à incandescence le mélange de toutes les couleurs), offerte à tous les devenirs. « Ecoutez, j'étais jeune encore, c'était ici à la campagne. C'était en juin ou juillet, il me semble. C'était la pleine lune. C'était tard le soir après le dîner. D. était dans le jardin, il m'a appelée, il m'a dit qu'il voulait me montrer ce qu'il en devenait de la blancheur des fleurs blanches à la pleine lune par temps clair. Il ne savait pas Si je l'avais déjà remarqué. En fait non, jamais. A l'emplacement des massifs de marguerites et des roses blanches il y avait de la neige mais Si éclatante, Si blanche qu'elle faisait s'obscurcir tout le jardin, les autres fleurs, les arbres. Les roses rouges en étaient devenues très sombres, presque disparues. Restait cette blancheur incompréhensible que je n'ai jamais oublié. La nuit était Si transparente que le ciel était bleu. On aurait pu lire dehors tellement la clarté était intense. »<sup>33</sup>

Tandis que l'eau courante est celle où la plus grande mobilité s'unifie cependant en un sens: entre l'angoisse de la surface des eaux dormantes, étangs ou flaques, et l'inquiétude de la multiplicité imprenable des vagues, seul le fleuve garde une irréversibilité. Sa limite (et sa force) est celle des berges qui l'enserrent et le contiennent, d'où cette image impossible du fleuve sans rives qui hante *La marguerite de l'eau courante* et *Le Journal dirigé*: celle d'une immensité illimitée, et pourtant d'une seule direction. Car la temporalité est la dimension fondamentale de l'homme et l'irréversibilité est le fonds même du primat de cette forme à priori de notre sensibilité sur l'autre forme, l'espace, selon l'« Esthétique transcendantale » de Kant. Le flux de la vie, le flux des événements, le flux de l'œuvre ont un sens. La mer a-directionnelle à force d'être plurielle serait l'image liquide du monde d'avant l'homme, la divine horizontalité de Cézanne. Seule l'eau courante peut être l'image fluide du monde qu'habite l'homme, où tout événement surgit de l'irréversibilité fondamentale du temps. Le fleuve sans berges serait alors l'image totale, idéale, du monde de l'événement pur, affranchi de la double pression du social et du quotidien: « Je me suis avisé ce soir que je devais noter chaque fois les faits sociaux, et aussi ceux de ma vie quotidienne : mon journal s'écoule entre deux rives. »<sup>34</sup> Hors la double ligne frontalière de la terre; le fleuve sans rives est l'expression même du monde éclatant de l'esprit où le désir est rendu à la pure lumière: « Où est le fleuve sans rives ? Le monde dont ma vie n'était que l'idée, et

<sup>30</sup> - « La pupille », *La connaissance du soir*, Paris, Gallimard-Poésie, 1981.

<sup>31</sup> - « La plante n'est-elle pas un contenu étrange de conscience odorante dont l'automatisme affiné et sûr témoigne d'un extrême éloignement... La totémisation végétale confère au monde la chasteté... » *La marguerite de l'eau courante*, p. 194.

<sup>32</sup> - « Sans doute, un jour à jamais perdu de mon passé d'enfant, ai-je vu, sur l'eau mobile d'un étang, le vent orienter l'une vers l'autre, sans jamais les unir, une irisation et une fleur... Pour m'être attardé à l'explicable angoisse de ce jeu lumineux, je me trouve, ce soir, un peu plus près de donner un droit sur ma mémoire à l'amoncellement des ombres autour d'une lampe éteinte dans un coin de la chambre qui vient d'attirer mes yeux par son aspect singulier. » *Le meneur de lune*, dans *œuvre romanesque complète*, op. cit., t. II, p. 289.

<sup>33</sup> - M. Duras, « Le blanc », *Les yeux verts*, *Cahiers du cinéma*, n° 312-313, p. 8.

<sup>34</sup> - *La marguerite de l'eau courante*, op. cit., p. 220.



qui était présent dans mes jours comme le renouveau de l'éclat d'une saison. Je ne m'en approcherai qu'en me détachant de moi-même. Deviendrai-je ce dont je n'ai été que la source ? »<sup>35</sup> L'Homme debout sur les heures. L'expression énigmatique insiste dans *La marguerite de l'eau courante* et *Le journal dirigé*, image d'une verticalité, celle de l'esprit de l'homme qui regarde couler les faits et en extrait l'immuable, embrasse d'un même regard la venue de l'événement, en amont, son devenir vers l'embouchure - ce lieu ontologique de l'événement, comme le savait Virginia Woolf. A la fois « absorbé par le temps » et « debout sur les heures », le poète est *soulèvement, saut, franchissement*<sup>36</sup>.

Seule cette dimension verticale donne au monde sa profondeur, cette vibrante enveloppe qui fait sentir l'air: comme Si un ciel était nécessaire pour que les eaux et les choses qu'elles charrient atteignent leur degré d'humanité, deviennent esprit par le regard que l'homme porte sur elles. Car être debout, qu'est-ce, sinon à la fois prendre terre et appeler un ciel, se porter dans une double tension où les forces rejoignent *la gravitation souterraine* (la gravitation terrestre elle-même soumise à la gravitation solaire) et celle que Joë Bousquet appelle *gravitation stellaire*, la flèche du désir qui n'obéit qu'à des constellations célestes. Elaborer cette matière céleste, à la fois matière et esprit, solidité des choses et pure lumière.

« Je ne savais pas que l'homme est une plante et qu'il croît dans l'averse lumineuse d'une constellation où toute sa vie miroite à l'avance. Il doit reconnaître dans ce qui l'atteint les rayons qui l'ont fait naître, se reconnaître dans ce qui le frappe et en ôter tout l'accidentel. »<sup>37</sup>

Car la question pour Joë Bousquet est bien celle de l'unification des faits dans l'événement : Comme les eaux d'un fleuve chantent et miroitent en s'écoulant, les faits de ma vie s'unissaient les uns aux autres, s'inspiraient, avant de me rencontrer d'une pensée prochaine, ce qui devait m'arriver n'était tout à fait réel qu'autant qu'il s'était miré dans mon imagination. »<sup>38</sup> Question même du sens de l'œuvre, un sens matériel, s'entend: « Quand je parle du *sens* d'un plan je veux parler de la *direction* qu'il a, celle qu'il fait prendre au plan qui le suit, et celle qu'il prend à son tour quand il est lui-même dépassé. Rien d'autre. Le sens général d'un film, je crois, c'est à la fois la permanence de cette direction et les intensités différentes que prend son flux à travers les plans qu'elle traverse. Et, bien sûr aussi, la mise en œuvre de sa fin: arrêter le courant, *ici*, dans le filin, mais ne pas le tarir *là-bas*, une fois que le filin a pris fin, non, le *rendre au inonde*. Une rivière qu'on capterait et qu'on rendrait ensuite à l'eau du monde. Et que ce *rendre* se voit, se lise *dans* le film. »<sup>39</sup>

---

<sup>35</sup> - *Journal dirigé*, op. cit., p. 459.

<sup>36</sup> - « Anniversaire de la mort de Rimbaud. Tout ce que nous avons pu entrevoir, il l'a franchi. L'évidence est dans l'homme *soulèvement*. La vie est un esprit. Se servir de son imagination pour voir la vie comme elle est. Après, sauter avec elle. (...) A travers l'œuvre de Rimbaud, nous avons à poursuivre une chevauchée effroyable. Tout connaître; tout franchir. Comme il y a deux Faust, il y a deux Rimbaud. mais continuellement conjoints; un Rimbaud absorbé par dans le temps, un Rimbaud debout sur les heures. *La marguerite de l'eau courante*, op. cit., p. 297.

<sup>37</sup> - *La marguerite de l'eau courante*, op. cit., p. 299.

<sup>38</sup> - *Journal dirigé*, op. cit., p. 427. Cf. *La marguerite de l'eau courante*, op. cit., p. 191, où l'on trouve le même fragment, à une variante près : «... il s'était *ancré* dans mon imagination ».

<sup>39</sup> - M. Duras, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 14.

Au fil, au filin<sup>40</sup> des événements.

Car il s'agit bien de composer ce plan fluide et consistant à la fois des événements organisés, à la jonction, à la fusion, à la couture (ou bien entre, dans l'intervalle ?<sup>41</sup>) du *plan purement liquide et mobile du flux des événements, de la fluidité de la forme, du rythme interne de la durée, et du plan dur, inflexible, de la résistance des choses*. D'une part, construire le plan de l'eau, courante ou s'unifiant, s'écoulent et miroitent les faits: « Dans le visage que j'aimais, mon regard avait ouvert des sources, il n'y découvrait pas l'inexprimable sans le toucher en lui-même. Certains faits, partageant le privilège du visage aimé, se miraient en moi comme s'ils avaient voulu se reconnaître dans ma mémoire du monde avant d'entrer dans ma pensée »<sup>42</sup>, dit le *Journal dirigé* avant de reprendre le passage de *La marguerite de l'eau courante*: « Comme les eaux d'un fleuve chantent et miroitent en s'écoulant, les faits de ma vie s'unissaient... »<sup>43</sup> Plan fluide qui a étrangement quelque chose à voir avec la surface du visage aimé comme Si le regard de l'amour fluidifiait les chairs, les emmenait dans un flux lumineux. « Ses lèvres étaient la chair de mes lèvres. (...)... et moi, j'ai toujours admiré qu'il y eut en nous des muqueuses pour devancer l'absorption qu'un peu plus au secret elles allaient accomplir de la lumière matérialisée. »<sup>44</sup> D'autre part, construire le plan solide, quasi-métallique<sup>45</sup>, de la plus haute résistance des choses, qui semble d'abord correspondre à la dimension de la verticalité. L'arbre, dans *La marguerite de l'eau courante* et le *Journal dirigé* est la seconde image de la temporalité fondamentale de l'homme, après celle de « l'Homme debout sur les heures ». L'arbre à qui le poète ressemble et qui puise ses forces dans les eaux souterraines, unit l'eau et le ciel: « L'arbre puise ses forces dans les eaux souterraines que ses feuilles ont respirées dans les hauteurs du vent et qui retiennent ses racines. Avec mes pensées et mes peines, je ressemble à l'arbre qui unit l'eau et le ciel comme il les voit s'unir dans le ruisseau et les chante avec son feuillage que le vent remue.»<sup>46</sup> Image certes de la plus grande solidité, jusque dans la géométrie de sa forme, le

<sup>40</sup> - Dans sa préface aux *Contes du cycle de Lapalme (œuvre romanesque complète op. cit., t. III)* qui font partie d'un journal inédit intitulé « Lapalme » (194346), R. Nelli remarque que le langage de l'événement appelle l'analogie cinématographique: « Quand on relit attentivement les « Contes de Lapalme », on s'aperçoit qu'une vérité métaphysique ou une intuition - rationnelle ou irrationnelle - du poète y est toujours mise en scène et, pour ainsi dire, filmée. (...) Les Contes expriment en partie double, c'est-à-dire par l'événementiel photographié et par les sous-titres suggérés, les arcanes majeurs de la gnose de Bousquet (...), p. 21). R. Nelli rattache alors « le langage entier », hiéroglyphique, qu'exigerait la poésie de Bousquet à la nécessité d'*illimiter la pensée*. « Le fleuve sans rives, de *La marguerite de l'eau courante* et du *Journal dirigé* serait-il alors, au niveau de la forme de l'œuvre-événement, l'image même du film, comme le donnerait à penser le texte de M. Duras que nous citons ci-dessus ?

<sup>41</sup> - Selon le langage de la composition *picturale*, Cézanne parle de fusion, de jonction. Dans le langage de la composition *cinématographique*, il faudrait parler d'intervalle *entre* les plans. Il y a discontinuité matérielle dans le montage cinématographique et (mis à part les procédés spécifiques de la surimpression, du fondu, du fondu-enchaîné) la *fusion invisible* des plans se fait dans l'esprit du spectateur à la faveur du *saut*, du « noir » entre les plans (et les photogrammes).

<sup>42</sup> - *Journal dirigé*, op. cit., p. 427.

<sup>43</sup> - *La marguerite de l'eau courante*, op. cit., p. 191.

<sup>44</sup> - *Journal dirigé*, op. cit., p. 430-431.

<sup>45</sup> - « Aussi, mon parti est pris après lecture de votre texte net, acéré, purgé de tout étonnement, de tout lyrisme. Il me révèle le plan uni, froid, métallique qui manquait à mon édifice. » « A Hans Bellmer », *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1969, p. 134.

<sup>46</sup> - *La marguerite de l'eau courante*, op. cit., p. 268.

cylindre, comme dit Cézanne. Mais Bousquet, comme Cézanne, ne s'intéresse à cette implacable géométrie du solide qu'en tant que créatrice d'une profondeur, d'une atmosphère, d'un climat : Je ressemble au grand arbre qui s'est élevé devant ma fenêtre : comme lui, je suis un climat pour ceux qui se fieront à mes paroles.<sup>47</sup> Car, comme la blancheur de la marguerite est la pure qualité médiatrice des devenirs de la fleur (devenir-lumière matérialisée comme la chair des lèvres), la verticalité est ici pure qualité médiatrice des devenirs de l'arbre. Double médiation: entre l'eau souterraine et l'eau courante, entre l'eau et le ciel. La verticalité de l'arbre unit les deux plans de la surface de l'eau courante, en bas, et du ciel, en haut à sa tête. *Cette faculté médiatrice est matérialisée par le reflet qui met sur le même plan, unit à la surface de l'eau courante les eaux souterraines et le ciel.* Or, ce reflet n'est possible (pure mobilité de la lumière à la surface elle-même mouvante de l'eau) que parce que l'arbre s'étale en un feuillage qui est, outre la ligneuse dureté du tronc, l'autre pôle du végétal, souplesse limbale par quoi l'arbre tend vers la fleur. Le reflet naît de cette offrande du feuillage à la lumière ruisselante, expression même du désir de l'arbre de se perdre dans un autre, d'abandonner sa verticalité et son immobilité dans une vibrante horizontalité. Le reflet accomplit ce désir, porte à la perfection ce rêve de mobilité horizontale qu'incarne déjà le feuillage. Le feuillage, expression même du désir de l'homme: « Ces bras tendus, dans une image de la chair, du sommeil terrestre, reconnais-les dans les formes les plus exaltantes de l'art. Un vert profond noyant tes yeux de saveurs, la vision multipliée d'un arbre dans l'apparence d'une forêt. »<sup>48</sup>

Ce n'est sans doute pas un hasard Si l'une des aquarelles les plus éblouissantes de Cézanne est ce *Feuillage* (1895-1900) du Museum of Modern Art de New York où la brillante vibration de rouge, d'émeraude et de violet module la plus vivante<sup>49</sup>, la plus *bruissante* des feuilles de Cézanne. Car c'est finalement sur la musique que poésie et peinture débouchent ici: le voir s'ouvre, au terme de ses métamorphoses, sur l'entendre.

« Et quand le soleil est haut, le ruisseau court dans ma chambre, avec le reflet vert du feuillage qui murmure au-dehors. »<sup>50</sup>

« Et la nuit, le murmure des eaux ne se distingue pas du chant des feuilles. »<sup>51</sup>

« L'arbre est là, dans la nuit; on dirait que son feuillage l'a enveloppé tout entier. Il fallait beaucoup de solitude autour de moi et le silence total de tout ce qui était dans un lieu pour que je fusse pénétré de cette quiétude qu'un murmure ou un souvenir aurait bercée, mais qu'aurait écrasée le moindre choc. (...) J'écoutais: le tic-tac de la pendule oscillait dans un éloignement infini; et me faisait penser à un grand oiseau de proie, du haut de son vol menaçant tout ce qui bougeait. On aurait dit que le battement ouaté et Insensible de mon cœur savait le coup terrible qui le

---

<sup>47</sup> - *Ibid.*, p. 268.

<sup>48</sup> - *Mystique*, op. cit., p. 46.

<sup>49</sup> - .... la vibration brillante de rouge, d'émeraude et de violet, se répétant dans toutes ses combinaisons de part en part de cette feuille grandiose, reflète une totale intoxication par le contraste des couleurs comme catégorie en elle-même, comme monde achevé. Il y trouve une morphologie autonome, douant d'une pulsion sexuelle les ramilles qui le traversent., GOWING, art. cité, p. 90.

<sup>50</sup> - *La marguerite de l'eau courante*, op. cit., p. 268.

<sup>51</sup> - *Ibid.*, p. 282.

répéterait dans la pierre. »<sup>52</sup>

Au terme de ses devenirs, le reflet est médiateur du voir et de l'entendre. Comme le miroir (solide ou liquide) à la surface duquel il se produit assure la traversée d'un espace l'autre<sup>53</sup>, le reflet a une fonction de passage, plus même, de mutation: *faire entendre le visible*. Le reflet, donc, a cette puissance d'involution singulière: remonter à la source même de la poésie, Si celle~i fait du voir avec de l'entendre: « La plus grande découverte poétique a été annoncée par Rimbaud. Il a compris que les images n'étaient pas intérieures à la pensée, mais qu'elles étaient attachées aux mots et filles de leur sonorité. (...) La poésie fait du voir avec de l'entendre.»<sup>54</sup> Le reflet restitue finalement l'entendre originel de l'acte poétique qui, par la sonorité du mot, rend visible la rumeur du chaos d'avant la parole : «Or, tout le temps que ma méditation se poursuit, j'entends en moi la rumeur du style que j e veux créer. La clarté de la pensée y fera plus chantante la vibration du mot et lui donnera tant de profondeur qu'on le verra revêtir les propriétés d'un miroir.

Puisque la pensée se reflète dans le miroir du langage...»<sup>55</sup>

« La transparence de l'air » dans laquelle apparaissent les images des choses est donc aussi essentielle pour l'optique poétique de Bousquet que le « temps gris clair »<sup>56</sup> pour la peinture de Cézanne. La lumière du soleil de Bousquet est toujours tamisée par les frondaisons et les persiennes des volets clos de la chambre, réfléchi par les miroirs, ces accusateurs de transparence. Et Cézanne s'arrêtait de peindre dès dix heures du matin<sup>57</sup> : « Le jour baisse, disait-il. » « Mais il s'attachait moins à peindre les contrastes violents que donne le soleil non tamisé que les

---

<sup>52</sup> - *Journal dirigé*, op. cit., p. 387-388.

<sup>53</sup> - Le reflet, la lumière réfléchi des miroirs et des eaux courantes est l'un des thèmes les plus spécifiquement cinématographiques. Le thème du miroir, outre ses fonctions expressives de traversée d'un monde l'autre, chez Cocteau, par exemple, par ses fonctions de doublement, dédoublement, multiplication de l'espace à l'intérieur du cadre a la puissance de créer *un autre espace*, chez Orson Welles, Douglas Sirk, etc. Cette création de ce que Bousquet appellerait *un espace délocalisé* apparaît avec une force singulière dans cette page où M. Duras emploie le terme de « *rectangle* » pour dire la mise en scène décantée à l'extrême d'*India Song*: « ... toute la réception devait en passer par un lieu unique que nous avons appelé « *le rectangle* », c'est-à-dire l'espace en effet rectangulaire du salon particulier face au miroir ainsi que son double reflété. Double rectangle filmé suivant deux axes en tout, (...) Ce double rectangle contenait la zone épicerale de tout le film: la photographie de la morte Anne-Marie Stretter sur le piano avec les roses et l'encens à sa mémoire: l'autel. Celui-ci devait toujours encombrer le lieu, gêner, et, bien entendu, mettre en doute tout ce qui se passait dans le rectangle, autour de lui. » (*Marguerite Duras*, op. cit., p. 17).

<sup>54</sup> - *Mystique*, op. cit., p. 117.

<sup>55</sup> - Ibid., p. 120-121.

<sup>56</sup> - « S'il fait du soleil, il se plaint et travaille peu; il lui faut le jour gris. » M. DENIS, *Conversations avec Cézanne*, op. cit., p. 184.

<sup>57</sup> - Ce principe cézannien se retrouve chez les grands cinéastes et les grands opérateurs de la lumière. Chez Jean Renoir, l'eau courante est un élément cinématographique fondamental; dans *Boudu sauvé des eaux*, par exemple, aucun plan d'extérieur n'est pris sous la lumière verticale de midi mais toujours dans la lumière oblique et chaude d'avant dix heures du matin ou de cinq heures du soir. Même principe chez l'un des opérateurs qui travaille aujourd'hui le plus la lumière en peintre : Bruno Nuytten. L'œil du cinéaste, du peintre, est celui qui dans un objet, un paysage, voit « un certain effet de la lumière, (« la matière céleste » de Bousquet): « On se promène dans la campagne, on sait que l'on va arriver à tel endroit près d'une route et que, là, il y aura une prairie avec des peupliers; on voit la prairie et les peupliers, en imagination d'abord, ensuite on les voit vraiment, on s'arrête, on regarde; on voit d'abord une prairie et des peupliers; peu à peu, les émanations plus subtiles, les jeux de lumière, certains contrastes, certains rapports apparaissent, qui sont l'essentiel du paysage, qui sont bien plus importants que la prairie et les peupliers, mais on ne les voit qu'après avoir vu la prairie et les peupliers- » (J. RENOIR, « Entretiens et propos », *Cahiers du cinéma*, 1979, p. 18.)

transitions délicates qui modèlent les objets par des dégradés presque imperceptibles. Il peignait la lumière plus générale que le soleil. Pour lui, qui travaillait plusieurs mois sur le même motif, une tache de soleil ou un reflet n'étaient que des accidents plutôt gênants et d'une importance secondaire.»<sup>58</sup> *Il peignait la lumière plus générale que le soleil.* La belle expression de Rivière et Schnerb lorsqu'ils disent la manière de peindre du dernier Cézanne vaut aussi pour Bousquet. Pour l'un comme pour l'autre, le reflet est le flux même des choses, leur subtile enveloppe, « reflet généralisé » hors la violence accidentelle d'une éclaboussure de soleil: « Il y a des jours où il me paraît que l'univers n'est plus qu'une même coulée, un fleuve aérien de reflets, de dansants reflets autour des idées de l'homme... (...) Les objets se pénètrent entre eux... Ils ne cessent pas de vivre, comprenez-vous... Ils se répandent insensiblement autour d'eux par d'intimes reflets, comme nous par nos regards et par nos paroles... (...) toute cette rencontre, dans l'ambiance, des particules les plus ténues, cette poussière d'émotion qui enveloppe les objets... (...) c'est le reflet qui est enveloppant, la lumière, par le reflet général, c'est l'enveloppe...»<sup>59</sup>

A travers les thèmes du reflet, du miroir, de l'eau courante, du feuillage, de la transparence de l'air, Bousquet propose la constellation des images poétiques de cette *image-concept*, ce *hiéroglyphe* de **LA MATIÈRE CÉLESTE** qui apparaît comme l'une des catégories constitutives de la poétique du milieu de l'œuvre, aussi fondamentale que la catégorie d'ATMOSPHERE, d'enveloppe, de reflet général dans la peinture de Cézanne.

« Saisir la vie dans son mouvement, en retirer la matière céleste. » Ultime formule, écrite en gros caractères, de la dernière page de *Mystique*.

Lumière et mouvement, musique visuelle: la matière céleste serait alors, *ontologiquement cinématographique*? L'être même du journal ininterrompu de Bousquet se révélerait ainsi entièrement cinématographique, non seulement par sa *forme montage*, mais dans *le matériau même que l'œuvre élabore*, la matière céleste de l'événement, les faits rendus à la pure lumière matérialisée, à la musique stellaire.

\*

Tout au long de cette lecture des journaux-aquarelles de Bousquet, l'analogie avec la peinture de Cézanne se double comme invinciblement et souterrainement d'une analogie cinématographique plus radicale, puisqu'elle vaut à la fois pour *la forme-montage de la modulation* de l'événement chez Bousquet et pour la modulation de la couleur chez Cézanne. La modulation en elle-même, en tant que pure forme, relèverait-elle du principe cinématographique du montage? Montage des taches colorées, des « contrastes », juxtapositions des intervalles et composition des séquences chromatiques chez Cézanne. Montage des sonorités des mots dans la phrase; montage des silences entre les phrases brèves de la séquence-

---

<sup>58</sup> - *Conversations avec Cézanne*, op. cit., p. 184.

<sup>59</sup> - *Ibid.*, p. 157.

paragraphe; montage rythmique du flux des paragraphes en une durée, une totalité ouverte à la fois sur l'intérieur de chacun de ses fragments et sur le dehors même de l'œuvre (la réalité des faits de la vie), le texte de Marguerite Duras qui exprime le sens du film<sup>60</sup>, son sens matériel, peut se dire à la lettre du journal-fleuve de Bousquet. Rencontre inévitable à partir du moment où Bousquet décide de « parler des faits », de rendre leur mouvement réel ». L'image poétique ne peut plus alors que devenir *image-mouvement, c'est-à-dire l'image-cinéma elle-même: indivisiblement et également: matière, lumière, mouvement.*

Certes, au niveau des déclarations thématiques, autant la volonté de peindre par l'acte d'écrire est clairement affirmée et réaffirmée<sup>61</sup>, autant, dans ces journaux du milieu de l'œuvre<sup>62</sup>, le cinéma n'est-il approché que de manière discrète et comme à regret, dans le refus d'un monde d'où la lumière disparaît: « Effacer les traits de cette absurde époque où triomphe la caméra. Le monde qui va disparaître veut conserver son apparence et croit, ainsi, se garder tout entier. La lumière est compromise. »<sup>63</sup> Il y a même indistinction entre la caméra photographique et la caméra cinéma, comme Si Bousquet craignait que l'immobilité photographique ne frappe radicalement le cinéma, que l'apparence de l'image photographique ne détruise l'apparaître même de la lumière: « Belle époque, (...) Il n'est pour réussir que de se parer de ses défauts et de regarder la caméra. C'est le siècle de la photographie. Le monde qui va disparaître veut conserver son image et il croit ainsi se garder tout entier. La lumière est compromise. Rien ne nous survivra. »<sup>64</sup> Position étrangement semblable à celle de Bergson (dont Bousquet était nourri) dans *L'Evolution créatrice* (1904): le chapitre IV refuse au cinéma la possibilité de produire du mouvement réel, de la durée, à partir du photo-gramme immobile...

Mais il ne s'agit pas ici des affirmations explicites de Bousquet mais du *mouvement interne* du journal-événement, des nécessités qui portent l'œuvre, devançant la pensée (et l'après-coup de la théorie): la poussée de la matière céleste elle-même vers une plus grande pureté. La situation de Bousquet dans ces Cahiers de 1939-43 auxquels il donnait lui-même le simple titre de « Journal » est ici comparable à celle du chapitre I de *Matière et Mémoire* où, si le mot cinéma n'est pas prononcé, Bergson développe une théorie moule de l'image-mouvement entièrement cinématographique. L'invention technique du cinéma, qu'on peut dater par commodité à 1895 (la caméra-projecteur de Lumière), ouvrirait la pensée de *Matière et Mémoire* (1896)<sup>65</sup>. Peut-on aller en ce sens jusqu'à proposer l'hypothèse que la mutation stylistique du dernier Cézanne (1900-1906) relèverait elle aussi de la révolution de la forme montage que les premiers films ne pouvaient pas manquer de faire apparaître à une Intelligence aussi puissante que celle de « l'œil de Cézanne »? La situation serait encore plus riche pour Bousquet qui dispose de

---

<sup>60</sup> - Voir plus haut, p.4.

<sup>61</sup> - « Peignez un coucher de soleil, s'il est comme l'horizon de votre dernier regard. » *La marguerite de l'eau courante*, op. cit., p. 277. « Peins, repeins ton silence, comme une maison d'azur au milieu d'une neige sans fin, une étendue si uniforme sous le ciel d'hiver qu'on n'y verrait pas évoluer les oiseaux. » *Journal dirigé*, op. cit., p. 390.

<sup>62</sup> - Ce n'est que plus tard, vers 1945, que Bousquet développera sans réticence l'analogie entre la vision poétique et le dispositif cinéma.

<sup>63</sup> - *Journal dirigé*, op. cit., p. 501.

<sup>64</sup> - *Journal dirigé*, op. cit., p. 343.

<sup>65</sup> - Lecture de Gilles Deleuze; cours de 1981-82.

toutes les possibilités expressives de l'image explorées par le muet et des questions posées par le début du « sonore ». La force de l'invention cinématographique est de *rendre visibles*, matériellement, les processus de pensée et de création que l'art pratiquait depuis toujours. On ne peut, aujourd'hui, produire de l'image-mouvement sans entrer dans la cinématographie.

Et, en effet, comment ne pas lire cette page capitale pour l'intelligence stylistique de l'écriture des journaux du milieu de l'œuvre de Bousquet sans partir de l'image-cinéma? « Devant *le visage des jolies femmes*, jadis, il brillait un voile que le temps a déchiré. Les objets aussi, un toit, une mare, s'enveloppaient d'une lumière que je voulais pénétrer comme Si elle avait été le rayonnement spirituel de cet objet. Cette lumière était la manifestation du temps et de l'espace, comme ce sourd accent qui retentit maintenant dans *certaines faits très simples* et qui, plus que les beautés de jadis me requièrent, comme s'ils étaient la vibration d'un message indéchiffrable, la réverbération surprenante dans une lame d'épée du soleil où tout l'après-midi était également baigné. Suave présence qui, tout en nous enveloppant *se concentre parfois dans Les limites d'un événement Si étroit* que notre imagination doit aider notre pensée à le saisir (...).»<sup>66</sup> *Gros plan visage, plan fixe immobilisé sur la dure présence des objets, plans-séquences essayant de capter la fluidité des faits*, Bousquet propose lui-même une typologie des images poétiques de son œuvre extrêmement parente de la typologie des images-cinéma qu'Orson Welles était en train d'inventer dans *La splendeur des Amberson* de manière quasi-contemporaine (1942).

Tout se passe comme Si le projet de « *peindre le rayonnement des faits* » s'ouvrirait nécessairement sur un *enregistrer* leur « mouvement réel », d'essence cinématographique. Au moment où est en train de s'accomplir la plus grande mutation stylistique de Joë Bousquet (« Mon œuvre commence en 1943 avec l'élaboration d'un langage non métaphorique »), le saut de 1943 se marquerait par l'abandon d'une écriture où l'image est l'élément catalyseur au profit d'un style plus sobre, délibérément appauvri, plongeant dans la matière du lieu commun, laissant passer le rythme courant des faits jusqu'à capter cette « vibration d'un message indéchiffrable », « la réverbération dans une lame d'épée du soleil » de la lumière concentrée de l'événement. Processus d'écoute et de rapt du réel que connaissent les cinéastes qui pratiquent une certaine improvisation au tournage, tels Renoir, Godard, Pasolini, Duras, dans un même savoir de l'événement cinématographique: ce hasard incertain qui vient poser la touche inimitable du réel dans le rigoureux dispositif de capture que lui tend la caméra. Cinéma, écriture de la réalité, dit Pasolini.

Le seuil de ce 20 août 1943, date à laquelle Job Bousquet déclare « rendre le Journal aux rêves », consisterait donc à quitter l'analogie picturale, la *question de la couleur rayonnante des choses*, pour entrer dans une écriture qui essaie de déchiffrer le sens de l'événement dans *certaines faits très simples* qu'il suffit presque de noter. Bousquet rompt avec l'image-peinture, la poétique dont la question fondamentale est de « *voir les choses* en oubliant ce qu'on en sait », au profit d'un *entendre les faits*. Il ne s'agit plus d'extraire la couleur, qualité médiatrice de l'être

---

<sup>66</sup> - *La marguerite de l'eau courante*, op. cité, p. 243. Nous soulignons.

des choses, ce rouge qui est la conscience d'une rose<sup>67</sup>, ce vert mêlé d'un peu de bleu complémentaire de la saveur d'une orange<sup>68</sup>, mais d'entendre la vibration même de cette matière céleste identiquement lumière, matière et mouvement. La lumière des choses s'y purifie au point de boire et manger les couleurs, de ne plus les faire apparaître que comme émanation d'un *noir de source*, d'une nuit originelle qui ressemble étrangement au principe du noir et blanc cinématographique<sup>69</sup>. Mutation de l'ontologie de Bousquet: d'un être-couleur des choses à un devenir-lumière des faits, d'une vision picturale du monde privilégiant la résistance des objets à une *ontologie cinématographique créant la lumière de l'événement à partir du flux des faits* charriant indifféremment, d'un même mouvement, hommes et choses.

Après le « devenir un autre » du *moi* absorbant le visage aimé, l'oubli du *sujet* dans le devenir non-humain de *l'esprit de l'homme s'abîmant dans l'objet*, il reste à se dépouiller de toute *idée d'individualité*, à perdre jusqu'à cette splendeur colorée propre à l'unicité de chaque chose, pour ne laisser passer que *la pure singularité* de la lumière même du monde, la gloire de l'événement naissant de l'interpénétration des faits. Un processus complexe de filtrage de la rencontre des faits, de plus en plus sélectif, jusqu'à extraire les sels du réel. Un montage.

\*

S'ouvre le troisième et dernier moment de l'œuvre de Bousquet. Les premières recherches s'accomplissaient dans les romans-journaux-autobiographiques (1936-1939) où la figure de l'aimée cristallise le romanesque des faits: *La tisane de sarmets*, *Le mal d'enfance*, *Le passeur s'est endormi*, *Iris et Petite-Fumée*. A partir de 1939, Bousquet entre décisivement dans le journal pur, ces journaux-aquarelles du milieu de l'œuvre où les gros plans du visage cèdent le pas à ces plans fixes sur les objets tentant d'arracher la qualité ontologique du réel à la vie non-organique des choses. Mais le risque suprême est alors que l'immobilité des choses ne vienne frapper en retour la pensée et la vie elle-même: « Je ne veux pas être une chose », c'est le cri de refus de Bousquet. « Il faut délocaliser les faits. » Il reste alors à sauver la vie en épousant le mouvement même du réel, à entrer dans le devenir-humain de tout homme, n'importe lequel, quidam, sans qualité, étincelant pourtant sous la lumière mondiale de l'événement.

« ...L'art doit retourner à la vie qu'il est l'exploration de la vie par ce que la vie avait de plus invécu de moins recraché. (...) L'exploration de la vie par la vie qui n'a touché à rien, c'est une voie directe vers de l'humain en formation. L'art trouve l'homme en taisant ce qui fut lui. En n'étant qu'art alors? En n'étant qu'art dans un monde où la vie n'a rien déserté. »<sup>70</sup>

Après cette volte radicale, la crise de la vie et de la pensée<sup>71</sup>, Bousquet appelle un « langage total », « hiéroglyphique » qui est aussi bien celui des analphabètes,

<sup>67</sup> - Ibid., p. 204.

<sup>68</sup> - *Journal dirigé, op. cit.*, p. 477.

<sup>69</sup> - *Lettres à Magritte*, talus d'approche, Le Roeulx, Belgique, 1981.

<sup>70</sup> - *Journal dirigé, op. cit.*, p. 477.

<sup>71</sup> - Crise tout à fait lisible dans le cahier III du *Journal dirigé*.



celui que tient la servante Cendrine, par exemple, dans un savoir plus oublié encore que celui des choses qui « font ce qu'elles veulent »<sup>72</sup>. Hiéroglyphie qui serait à la fois, indivisiblement, langage muet des choses et parole d'homme: le souffle même du monde, « de l'humain en formation ». Entendre « le langage muet des peupliers » comme dit Pasolini: celui où les vibrations de couleur d'un feuillage produisent la musique de la lumière elle-même. Le seul langage que la poésie puisse *parler, c'est-à-dire donner à voir*, s'il est vrai qu'elle fait du voir avec de l'entendre. Le seul que le cinéma puisse *faire voir, c'est-à-dire donner à entendre*, si sa musique visuelle est plus souterraine encore que celle des mots.

Ce n'est, là encore, sans doute pas un hasard si Eisenstein appelait aussi « hiéroglyphique » le principe cinématographique lui-même : le montage.

**RAYMONDE CARASCO.**

---

<sup>72</sup> - Journal dirigé, op. cit., p. 468.