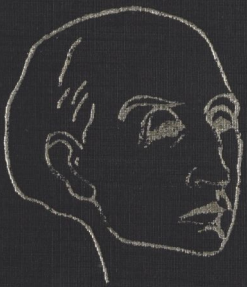
CHARLES BACHAT

l'imaginaire de Joë Bousquet

l'homme nébuleuse

bibliothèque des lettres modernes
39



Portrait de Joë Bousquet.
Bois gravé par Jean CAMBEROQUE.

BIBLIOTHÈQUE DES LETTRES MODERNES

39

CHARLES BACHAT

l'imaginaire de Joë Bousquet

« l'homme nébuleuse »

LETTRES MODERNES
67, rue du Cardinal-Lemoine — 75005 PARIS
1993

SIGLES ET ABRÉVIATIONS

Pour ce qui concerne la Bibliographie des œuvres de Joë Bousquet, nous renvoyons à celle établie par Laurent Ikor à la fin du tome III de l'*Œuvre romanesque complète* (Paris, Albin Michel, 1981) aux pages 528–35.

René Nelli, d'autre part, donne une bibliographie sommaire des ouvrages et articles consacrés à Bousquet aux pages 236–8 de son : *Joë Bousquet, sa vie, son œuvre* (Paris, Albin Michel, 1975).

Notre ouvrage se réfère, pour les romans et *La Connaissance du soir*, aux éditions originales.

Pour les œuvres autobiographiques, les contes du cycle de *Lapalme*, nous nous référons aux deux tomes de l'édition Albin Michel signalés dans notre ouvrage par les sigles : *ŒRC*, III, IV.

On trouvera à la fin de ce volume les coordonnées bibliographiques complètes des études citées en note de manière abrégée :

— sans autre précision, le renvoi est à la BIBLIOGRAPHIE BOUSQUETIENNE ;

— la mention *op. cit.* ou *loc. cit.* renvoie à la BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE de critique, de méthodologie ou d'histoire littéraires.

Nous remercions les personnes qui nous ont grandement facilité la connaissance de l'œuvre de Joë Bousquet en nous autorisant la consultation des manuscrits qu'elles détiennent : Mme Henriette Patau pour *Le Bréviaire bleu* et les Contes du cycle de *Lapalme* ; Mme Marcelle Ballard pour les lettres de Joë Bousquet à Jean Ballard, *La Marguerite de l'eau courante*, *Le Journal dirigé*, *Le Livre heureux*, *Le Journal littéraire* ; Mme F. G. pour *La Tisane de sarments* et l'ensemble des lettres à elle adressées par Joë Bousquet, « Lettres à Fanny », dont une partie a été publiée sous le titre *Un Amour couleur de thé* ; Mme Jeanne Ducellier pour *Le Rendez-vous d'un soir d'hiver* et les lettres de Joë Bousquet à Jeanne et James Ducellier ; Mme Albert Gleizes pour les lettres de Joë Bousquet à Albert Gleizes.

Les Éditions Rougerie et Albin Michel nous ont gracieusement autorisé à citer des extraits des manuscrits des œuvres qui relèvent de leur fonds.

À l'intérieur d'un même paragraphe, les séries continues de références à une même source sont allégées du sigle commun initial et réduites à la seule numérotation ; par ailleurs les références consécutives identiques ne sont pas répétées à l'intérieur de ce paragraphe.

Toute citation formellement textuelle (avec sa référence) se présente soit hors texte, en caractère romain compact, soit dans le corps du texte en *italique* entre guillemets, les soulignés du texte d'origine étant rendus par l'alternance romain/*italique* ; mais seuls les mots en PETITES CAPITALES y sont soulignés par l'auteur de l'étude. Le signe * devant une séquence atteste l'écart typographique (*italiques* isolées du contexte non cité, PETITES CAPITALES propres au texte cité, interférences possibles avec des sigles de l'étude) ou donne une redistribution *|entre deux barres verticales| d'une forme de texte non avérée, soit à l'état typographique (calligrammes, rébus, montage, découpage, dialogues de films, émissions radiophoniques...), soit à l'état manuscrit (forme en attente, alternative, options non résolues...).

PRODUIT EN FRANCE
ISBN 2-256-90912-3

ÉDITIONS UTILISÉES

A *Un Amour couleur de thé*. Lagrasse, Verdier, 1984.
AV *D'Une Autre vie*. Limoges, Rougerie, 1970.
B *Le Bréviaire bleu*. Limoges, Rougerie, 1977.
Cah. 2 *Le Cahier rabanne II*, in *ŒRC*, III.
CN *Le Cahier noir*. Paris, Albin Michel, 1989.
Corr. *Correspondance*. Paris, Gallimard, 1969.
CS *La Connaissance du soir*. Paris, Gallimard, 1947.
GN « Le Galant de neige », *Confluences*, 1942.
H *L'Homme dont je mourrai*. Limoges, Rougerie, 1974.
I *Iris et Petite fumée*. Paris, G.L.M., 1939.
JD *Le Journal dirigé*, in *ŒRC*, III.
JL *Le Journal littéraire*, in *ŒRC*, IV.
lCS *Lettres à Carlo Suarès*. Limoges, Rougerie, 1970.
lG *Lettres à Ginette*. Paris, Albin Michel, 1980.
lJC *Lettres à Jean Cassou*. Limoges, Rougerie, 1970.
lM *Lettres à Marthe*. Paris, Gallimard, 1978.
lPO *Lettres à Poisson d'or*. Paris, Gallimard, 1967.
lSJM *Lettres à Stéphane et à Jean (Mistler)*. Paris, Albin Michel, 1975.
L *Langage entier*. Limoges, Rougerie, 1966.
Lap. Contes du cycle de *Lapalme*, in *ŒRC*, III.
LH *Le Livre heureux* in *ŒRC*, IV.
LIP *Lumière, infranchissable pourriture*. Milhau, La Fenêtre Ardente, 1964.
M *Mystique*. Paris, Gallimard, 1973.
MB *Le Médisant par bonté*. Paris, Gallimard, 1945.
ME *Le Mal d'enfance*. Paris, Denoël, 1939.
MEC *La Marguerite de l'eau courante*, in *ŒRC*, III.
ML *Le Meneur de lune*. Mayenne, Jean-B. Janin, 1946.
NAA *La Neige d'un autre âge*. Paris, Le Cercle du Livre, 1952.
NI *Notes d'inconnaissance*. Limoges, Rougerie, 1967.
Noir *Il ne fait pas assez noir*. Paris, Debresse, 1932.
PAR *Le Pays des armes rouillées*. Limoges, Rougerie, 1969.
PBB *Une Passante bleue et blonde*. Paris, Debresse, 1934.
PN *Papillon de neige*. Lagrasse, Verdier, 1980.
PSE *Le Passeur s'est endormi*. Paris, Denoël, 1939.
RA *D'un regard l'autre*. Lagrasse, Verdier, 1982.
Roi *Le Roi du sel*. Paris, Albin Michel, 1977.
RS *La Romance du seuil*. Limoges, Rougerie, 1976.
RV *Le Rendez-vous d'un soir d'hiver*. Paris, René Debresse, 1933.
SC *Le Sème-chemins*. Limoges, Rougerie, 1968.
Tr. *Traduit du silence*. Paris, Gallimard, 1967.
TS *La Tisane de sarments*. Paris, Denoël, 1936.

INTRODUCTION

> « *L'homme n'est grand et fort que dans ce qu'il imagine : à la condition que son imagination ne le détourne pas du réel.* »
> (*MEC*, 261)

JOË BOUSQUET, en se rêvant homme-nébuleuse, souhaitait affranchir sa personne de la réalité : « *Qu'est-ce qu'un individu ? Une image soutenant d'autres images* », affirme-t-il dans son *Journal dirigé* (*JD*, 517). Sans doute avait-il l'intuition « *que le cosmos vit en chacun de nous* » (*MEC*, 256) et que les rapports entre son *être* et son *existence* se modelaient sur ceux « *qui font l'unité organique d'une nébuleuse et de son noyau* » (*JD*, 515).

Le présent essai se veut une enquête sur l'imaginaire bousquetien. Il a pour ambition d'en décrire les schémas essentiels et d'en dégager les rythmes et comme la *métrique*.

Sur le plan méthodologique, une approche thématique dans le droit fil des travaux de Jean-Pierre Richard saura dessiner l'architecture de l'espace imaginaire de Bousquet — espace qui se déploie à travers le *regard*, les *objets* à fort potentiel symbolique, et les *chambres rêvées*.

Plus d'une fois et notamment lorsqu'il s'agira d'observer, en évoquant les mythes existentiels du poète, la part de l'imaginaire socialisé emprunté aux mythes collectifs, on aura recours à l'archétypologie des « *structures anthropologiques* »[1] de Gilbert Durand. Mais s'agissant de l'autobiographie, de l'érotique et, évidemment, de l'onirisme tels qu'ils apparaissent dans l'œuvre de Bousquet, la psychanalyse textuelle[2] sera mise à contribution.

Dans un premier temps, l'imaginaire chez Bousquet se

1. DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (*op. cit.*).
2. Telle qu'elle est définie par Jean Bellemin-Noël dans *Vers l'inconscient du texte* (*op. cit.*), « Problèmes, propositions, perspectives » (pp. 191–202).

borne à hypnotiser « *les objets de nos perceptions* » (*MEC*, 256). Les stupéfiants se chargent de défigurer et décupler les images perceptives et acquièrent, de ce fait, une fonction imaginative indéniable. Chambres imaginaires, paysages minéralisés, objets surréalisés sont autant de manifestations de l'espace imaginaire propre à Bousquet.

C'est tout naturellement l'inconscient bousquetien qui fournira la topographie exacte de son mode personnel. Les constellations fantasmatiques : meurtre de la Femme, cheval noir, inhumation prématurée, dessinent l'atlas symbolique de son affectivité secrète, sculptent la matière première de ses obsessions. Chez un écrivain qui s'est réclamé de la mouvance surréaliste et qui avait pour habitude de recenser les produits de sa vie nocturne, on ne s'étonnera guère de constater le rôle éminemment créatif qu'il accordait à son onirisme. Étudier ses grandes tendances, interpréter le corpus de ses rêves nocturnes fera entrer plus avant dans la machinerie de son inconscient créateur où s'élabore aussi le substrat de ses fantasmes diurnes. À cet égard, sera privilégiée la rhétorique du récit onirique, son fonctionnement comme texte poétique.

À mi-chemin entre la vie vécue et la vie rêvée, l'érotique de Joë Bousquet met en forme le paysage extasié de ses émois, de ses pulsions les plus organiques comme de ses visions les plus sublimées, donne accès à une sensibilité multiforme où, face à son corps démuni, cet Abélard surréaliste prolonge les « démons » de son ivresse sensuelle par la compensation d'un corps féminin contemplé, rêvé, et fait miroiter son désir au creux d'une satisfaction narcissique.

La mythologie bousquetienne permettra d'envisager le mythe comme lieu de signification polyvalente : événement primordial qui s'alimente à l'épaisseur fantasmatique et onirique, le mythe n'épuise son sens qu'en devenant récit et catalyseur d'une spéculation métaphysique : « *Le mythe est une vérité contradictoire qui soutient sa contradiction sur une image de la vie.* » (*PN*, 35).

L'imaginaire lacanien qui pointe l'expérience intrasubjective d'un sujet à son moi à travers l'autre de soi-même, aidera à voir comment Bousquet se rend maître de son autobiographie, soucieux de solliciter son *roman familial*, ses figures symboliques et, au-delà, l'extraordinaire réinvestissement affectif et philosophique qu'a exigé la fracture de la blessure organique

« naturalisée » et héroïsée en Blessure symbolique. L'autobiographie bousquetienne dit l'urgence du Double, fondateur de la Mort capturée dans la survie d'une « naissance rétrospective ».

Aussi serons-nous conduits à éclairer les arcanes les plus subtils de l'Imaginaire de Bousquet : « *Quand mon imagination est le chemin de moi-même et non une route pour en sortir.* »[3].

3. BOUSQUET, « Le Cahier gris », p. 135.

PREMIÈRE PARTIE

LES CADRES DE L'IMAGINAIRE

CHAPITRE PREMIER

LE SORCIER NOIR
LES EXCITANTS DE L'IMAGINATION

> « *Tous les jours, à heure fixe, je mâchais une herbe qui activait le travail de mes pensées.* » (*JD*, 458)

QU'ONT représenté au juste drogues et stupéfiants pour Joë Bousquet ? Serait-il exagéré de dire qu'elles lui furent autant d'instruments de *survie*, les aliments irremplaçables de sa vie psychique et organique, et le ferment de son imagination ? Ses confidences, à cet égard, vont droit au fait : « *J'ai été l'homme qui devait* ACHETER *sa vie ; payer de plus en plus cher le* LAIT NOIR *indispensable à son repos.* » (*LH*, 126). Payer de la fumée devait lui paraître comme le comble du *luxe* et du *gaspillage*. Sans compter que ses libéralités le conduisaient à signifier son mépris pour le comportement mesquin de sa parentèle face à l'argent : « payer sa vie » le faisait délibérément entrer dans un contrat économique singulier qui entretenait à l'égard du « sorcier noir », chinois pourvoyeur d'opium, une *dépendance* absolue — autre forme du statut « victimaire » où le reléguait sa blessure en le maintenant sous la dépendance des soins et du « maternage » de ses infirmières. L'analyse des « substituts métaphoriques » des « chinoiseries » nous met sur la voie d'un autre pacte que Bousquet réassume à sa manière. La « merveilleuse liqueur » emprunte tour à tour les appellations de : *pain noir*, *lait noir*, *liquide noirâtre*, *pain à brûler*. Leur identification aux aliments ou liquides les plus quotidiens correspond à la réalité la plus contingente : Bousquet inhale l'opium journellement.

L'usage de stupéfiants, Bousquet le justifie comme médication analgésique admise par son médecin de père : « *Toutefois*

j'ai dû recourir [*à l'opium*] *pour éviter des contractures musculaires qui relevaient de la* MORPHINE, *trop onéreuse pour un organisme de malade. Un très sage médecin, qui était mon père, approuvait cette médication, comptant sur ce que j'appellerai mes passions morales pour en compenser l'excès.* » (*Corr.*, 260-1), confie-t-il à Christiane Burucoa en mars 1944. L'opium était donc considéré par lui-même et surtout par sa famille comme un moindre mal. La période d'opiomanie peut donc être datée avec une quasi-certitude — depuis les années 1937 — et dans cette même lettre, Bousquet révèle qu'il en fume depuis cinq ou six ans — jusqu'à sa mort en septembre 1950[1]. Quant à la cocaïne, il en prisait, bien avant la blessure, au temps de ses « *dérèglements de fils à papa* » (*IJC*, 39) de même que pendant les périodes de gestation d'*Une Passante bleue et blonde* en 1930–1932 et de *La Tisane de sarments* en 1934-1935[2]. Pendant la Seconde Guerre mondiale, souffrant de la disette d'opium due à la guerre d'Asie[3], il retrouve par moments la morphine ou, faute de mieux, des produits morphiniques : « *Je vivais avec deux centigrammes de morphine par jour, puis deux injections de Pantopon, ce qui a été un commencement de salut.* » (*IG*, 192-3).

Affirmer, comme on l'a dit souvent, que les drogues n'eurent pour Bousquet qu'un rôle analgésique[4], n'explique guère sa vocation profonde pour les substances végétales. Une lettre à Jean Cassou d'août 1930 est, à cet égard, on ne peut plus claire : le jeune Joë Bousquet s'adonnait à la morphine mais préférait utiliser la cocaïne pour éviter la vigilance paternelle : « *Morphine, difficultés pratiques. Pour médecin, un père un peu trop attentif à des dilatations de pupille.* » (*IJC*, 40). Qu'une rage d'explorer « les limites de [*ses*] *désirs physiques* [*en*] *reconnaiss*[*ant*] *les frontières de* [*sa*] *perversité* » (*Corr.*, 152) — comme il en assure Bellmer — ait pu jouer dans cette

1. Selon R. Nelli, c'est Henry de Montfreid qui a été son initiateur : « *C'est lui qui avait appris à Bousquet à fumer sagement l'opium dans une mauvaise pipe improvisée, la seule, qui convînt à un homme de goût.* » (*Joë Bousquet...*, p. 70).

2. Dates de rédaction indiquées par les *Lettres à Carlo Suarès*, et les Lettres à Fanny.

3. *LH*, 85 et *MEC*, 190 : « *Je vais me séparer du grand sorcier noir qui me servait fidèlement depuis dix ans.* [...] *La guerre d'Asie lui a coupé les vivres.* »

4. Toutefois, dans les années 1940 : « *La drogue* [l'opium] *conservée brute à mon côté ne m'était plus qu'un* REMÈDE *contre l'insomnie ou la douleur* [...]. » (*LH*, 296).

« défonce » n'a fait que renforcer son comportement de « dandy » et de « joueur ». D'autres causes, ancrées dans sa psychologie profonde, ont sans aucun doute prédéterminé le goût précoce qui l'attachait aux drogues. Le fonds narcissique de sa *psyché* le pousse à s'éprendre très tôt de son propre moi en se mettant à l'écoute de ses revendications les plus instinctives. Manière aussi de domestiquer en l'intériorisant, une violence qui, étant adolescent, se déchaînait contre des objets ou personnes de son entourage : agressions de l'Homme-Chien, ou se retournait contre son moi en des tentatives suicidaires bientôt endiguées dans les explosions intraverties de ses « voyages ».

Toutefois, une raison semble surdéterminer toutes celles que l'on vient d'énumérer : une tendance très forte à la jouissance égoïque, à un *orgasme du moi* préféré parce qu'artificieusement créé à partir d'un désir narcissique qui, jusque dans l'âge mûr, l'a toujours sollicité, et qui manifeste peut-être l'attitude dégrisée d'un jeune noceur rassasié par la « chair triste » des plaisirs sensuels normaux. Écoutons-le rapporter à Jean Cassou les ivresses et les extases non convenues de ses « orgasmes pharmacologiques » : « *La profondeur du corps retournée comme une terre labourée, m'enivrant de bien-être, n'éveillant mon esprit que sous forme d'une* ROSÉE TOUTE DE JOIE PHYSIQUE. *Adieu à la morphine. Cocaïne.* C'ÉTAIT ÇA. » (*IJC*, 40).

Comment ne pas voir que l'orgasme quasiment auto-érotique que procure la jouissance de la drogue vient compenser son impotence sexuelle ? Il existe dans tous les textes où Bousquet se réfère à son « vice » un pansensualisme qui retient l'haleine de l'écriture : « *Souvent, dans la* FORCE *et la folie de la jeunesse, j'avais eu recours à des poisons* [...]. » (*JD*, 435). Moments extatiques convoités qui apportent dans une vie morne l'envoûtante déflagration du *potlach* : « *Je savais qu'en très peu de minutes, ils* [les poisons] *m'arracheraient à* L'ENNUI *et me précipiteraient dans une existence plus fiévreuse et où il n'y aurait pas de place en moi pour un décevant idéal.* » Son de cloche identique dans les confidences à Cassou : l'aveu que les drogues « *mirent un* CIEL SPIRITUEL *dans une vie* [*qu'il voulai*[*t*] *bestiale* » (*IJC*, 38). Aveu qui va à l'essentiel : l'excitant donne accès à une région de l'esprit qui équilibre les illusions de la chair. Ici le jeune et immaturé poète se mettrait

volontiers sous la protection baudelairienne pour revivre les antagonismes du *Spleen* et de l'*Idéal*. Même si une culture affichée se lit dans ces intentions, rien n'autorise à refuser au jeune poète, dans sa quête des « paradis artificiels », la fuite d'un destin contraignant : celui qui devait s'accommoder de la défroque de « voyageur de commerce » s'abîme dans des voyages plus conséquemment en rapport avec sa nature intime. Sur cette crête, comment ne pas imaginer que le combattant risque-tout de Vailly *transporte* dans ses exploits guerriers les coups de théâtre de ses émois de « camé »? Claude Olievenstein fait à juste titre remarquer que chez l'intoxiqué se rejoignent plaisir et pulsion de mort[5]. Dans le désir inconscient de se détruire, Bousquet retrouve la jouissance de provoquer la mort tout comme si son comportement de toxicomane traduisait en lui un sourd et ardent vœu de transgresser la loi familiale et sociale. Et toutes les fois qu'il joue à qui perd gagne avec la Mort en s'injectant une dose plus ou moins massive de morphine, n'est-ce pas, par une compulsion de répétition, pour retrouver l'instant *panique* de peur et de jouissance qui le fit se dresser face aux balles ennemies? *Traduit du silence* révèle, dans un passage d'une lucidité étonnante, une fascination profonde pour « l'instrument de la mort » qu'est la seringue hypodermique : « *Si Mygale avait jeté sa provision d'opium, il avait eu la prévoyance de garder près de lui quelques ampoules de morphine et une seringue. Contre la tentation d'en user à la légère il était prémuni par un avertissement sérieux de son père. Et d'autres docteurs lui avaient confirmé qu'il courait, en se piquant, le* RISQUE D'UNE MORT SUBITE. » (*Tr.*, 118).

« Cette drogue me tuera » laisse échapper le narrateur de *La Tisane de sarments* alors même qu'il se sent de plus en plus enfoncé dans une dépendance à laquelle il ne peut échapper; désir d'autodestruction tellement manifesté dans ce roman qu'il devient quasiment le but que l'on s'assigne, en toute raison, par-delà toute déraison : « *Je prendrai de nouveau de la tisane de sarments. Mais je saurai maintenant* POURQUOI *je me drogue. Avec tout le soin, toute la sollicitude qu'il faut, je me* DÉTRUIRAI. » (*TS*, 213).

Les drogues ont bien été pour Joë Bousquet autant d'atouts

5. *La Drogue* (*op. cit.*), « Les névroses toxico-maniaques » (p. 99).

pour compenser par les prodiges de l'esprit les impondérables de son corps. Cet homme immobile n'avait d'autres recours qu'elles pour rendre son esprit mobile dans l'espace et le temps. Comment voyager dans sa chambre-prison sinon en édifiant cette chambre-citadelle, subterfuge aux longs parcours imaginaires? La géographie souterraine de Bousquet, emprunte les dédales d'un labyrinthe artificiel. Les paysages du veilleur de Carcassonne, en dehors de ceux qui miroitent sur les aplats des toiles accrochées aux murs de sa résidence, ne possèdent d'autre origine que les substances oniriques qui stupéfient sa raison en traçant les voies d'accès à « l'autre monde » :

> Sur les facettes de cristal [du flacon que l'on m'avait donné] la lumière peignait tous les paysages du jour auquel la couleur jaune du breuvage ajoutait une beauté supplémentaire comme on en voit aux horizons qui bercent le soleil couchant. Il savait qu'avec cette substance on pouvait faire de L'OR et se rendre assez riche pour visiter les pays auxquels un homme d'imagination moyenne peut penser. (*Tr.*, 162)

Serait-il audacieux d'avancer que les drogues ont permis à Bousquet d'arpenter sa vie, de « marcher »?

On sait que chacune des différentes variétés de stupéfiants provoque des effets spécifiques. Claude-Louis Estève, en spectateur avisé des féeries visuelles ou acoustiques de son ami, savait, sur ce point, à quoi s'en tenir : « *Les produits, en apparence exotiques, varient avec chaque poison, comme varient, ainsi que le remarque Proust, les rêves des différentes narcoses. Chaque nuit chimique, chaque drogue végétale spécialise le dormeur dans un certain genre d'*IVRESSE *et de* MYTHOLOGIE. »[6]. Retenons ce témoignage qui nous servira à mieux comprendre, en temps voulu, le large clavier dont disposent les mythologies bousquetiennes. Remarquons, pour le moment, qu'opium et cocaïne donnent, chacune dans son domaine particulier, une vision et une appréhension antithétiques du temps. Ainsi, selon Bousquet, l'opium rendrait le fumeur esclave du temps par les rythmes temporels d'absorption, de besoin et de résorption qu'il suppose et auquel il astreint :

6. ESTÈVE, *Études philosophiques sur l'expression littéraire* (*op. cit.*), « Aperçus sémantiques » (p. 191).

Le plus désastreux effet de l'opium, c'est qu'en ne constituant qu'un ALIMENT MATÉRIEL, il usurpe la plus haute place que l'esprit puisse donner à une ambition morale ; tous les instants du jour, vidés de la pensée qui les dirigeait, ne valent qu'en fonction des MOMENTS PRIVILÉGIÉS où le fumeur ouvre à l'esprit un repos dans la chair. L'opiomane réintègre dans sa chair la PRISON qu'est le temps pour toute chose matérielle. (*Tr.*, 184)

Il faut avoir à l'esprit ce jugement sévère venant de l'usager lui-même lorsque nous sommes surpris par le rythme étrangement heurté de *La Tisane de sarments*, rythme allant du beau-fixe de l'illumination extasiée à l'orage exténué de l'accablement dépressif qui tour à tour ravit et assaille le narrateur aux prises avec une introspection en dent-de-scie. À l'opposé, la cocaïne prédispose à un en deçà du temps, coulée végétative, durée biologique où le rêveur semble se prélasser dans une sorte de bain d'oubli : « [*La vérité...*] *ne prenait pas dans le mouvement de mes sens le caractère de l'évidence : au contraire, elle enlevait à la vie réelle de son* POIDS, *y rendait plus dominant, le* REFLET DU MONDE CACHÉ [...] *: le silence tiède, alors rougeoyait, il était contenu d'une attente profondément absorbée* OÙ LE TEMPS N'AVAIT PAS D'ÉCHO. » (*LH*, 76). Si l'opium apporte une provision de *visions* hautement spéculatives, la cocaïne favorise un épanchement charnel où Bousquet moissonne ses plus précieuses *divagations* : Bousquet lui doit les anamorphoses de l'amour viscéral qu'il développera longuement à Bellmer, du temps où « l'expérience mystique de la volupté », à travers sa vie onirique, tendait à revitaliser l'androgyne cosmique.

Un texte comme « Les Veines du jour »[7] est redevable à l'humus vivifiant du *noir vivant* : « *Le fonds de cette inspiration est dans* l'entrée *dans le noir vivant que permet l'opium ; un autre monde qui n'est que l'agrandissement de celui-ci : le renforcement plutôt. Comme si tout, soudain, apparaissait depuis un jour plus haut, depuis une nuit souterraine.* » (*IG*, 228).

L'opium, plus particulièrement, doit être considéré comme un *conducteur* de rêves. Bousquet insiste sur cet aspect dans un article consacré à « Alphonse Rabbe l'opiomane ». « *L'opium ne donne pas de rêves : il anéantit les forces oppressives qui*

7. Voir *La Table ronde*, juil.–déc. 1950, pp. 137–43.

les refoulaient »[8]. Il ne fait que privilégier la levée de la censure qui accorde à l'onirisme une topographie la plus exacte possible des sédiments du moi profond et qui en fait lever les séïsmes. Ainsi le rêve du « *loup* [...] *qui allait et venait sur un tapis de feuilles mortes et bruissantes* » (*LH*, 297) concrétise-t-il le reproche de désamour que fait au rêveur l'une de ses amies.

Si la drogue propulse le rêve, en déploie le tissu, elle tisse également avec l'écriture des liens extrêmement ténus et difficiles à démêler. Réduisant le champ de conscience, elle accuse les sensations, participe à leur filtrage et soumet l'association des idées au peigne-fin d'une « cybernétique » appropriée : créant alors « *de ces images* LOURDES *que l'inertie végétale retire de sous l'horizon et impose au langage, qui s'y* RARÉFIE *et s'y* RÉGÉNÈRE *en se dépouillant des similitudes de circonstance* »[9], écrit encore Bousquet à propos de la poétique d'Alphonse Rabbe. C'est ce « dégraissage » de l'écriture aux aguets qui préserve l'action intensificatrice du stupéfiant et assouplit le langage dans la tension créatrice : « *Au début, la tisane de sarments m'a aidé à trouver mes mots, après, c'est le besoin que j'avais de ce breuvage qui me talonnait.* » (*TS*, 38). *La Tisane de sarments*, roman de l'expérience de la cocaïne, restitue la part éminente que celle-ci a prise dans la création, le rapport de passion/répulsion qu'elle fait naître et qui s'y trame : le besoin de la tisane de sarments se transforme aussi en besoin d'écriture, celui-là même qui tente d'éclairer leur « gémellité » : l'écriture s'épuise à énoncer l'impossible arrachement à cet impérieux besoin, de même que son fatal asservissement : « *C'était un philtre qui donnait tout ce qu'on n'avait pas, mais avec une magnificence si épuisante qu'il n'était pas possible de rien obtenir par la suite d'une façon* NATURELLE. » (*TS*, 29)[10]. L'écriture, tout comme la drogue qui en scande le parcours, parfois jusque dans le relevé calligraphique, fait partie du domaine de l'artifice. Bousquet n'est d'ailleurs pas dupe de la vertu *alchimique* qu'il prête au tra-

8. BOUSQUET, « Alphonse Rabbe l'opiomane », p. 179.
9. *Ibid.*, p. 178.
10. Sur l'euphorie intellectuelle que procure la drogue et la déception du « manque » : « *Je te donnerai un flacon de lait noir. Tout le temps qu'il te restera des goutelettes à griller de ce liquide, tu auras des moyens intellectuels. Mais la drogue épuisée tu retomberas dans un état affreux.* » (*LH*, 25).

vail de l'écriture épousant la transformation que le fumeur fait subir au produit brut : il oppose, toujours dans son « Alphonse Rabbe » les comportements différents du « clairvoyant » et de « l'enfumé » par rapport à la vision que procure le phonème *eau*. L'alchimiste sait faire résonner le langage poétique de la même façon que, lors du rituel de la préparation de l'opium, Monsieur Sureau donne l'impression de participer à la lente et patiente élaboration d'un fruit de la terre : « [...] *on aurait dit que sa hâte parachevait à travers le* TRAVAIL *de la flamme qui avait préparé le produit odorant.* » (*I*, 122). Processus d'alchimie du langage, parfaite entente entre le tremplin de la cocaïne et la combustion des mots dans une atmosphère de création facilitée, telle se présente la fabrication d'*Une Passante bleue et blonde* : « *Mon livre, alors,* S'ÉCRIVAIT *naturellement tout seul. Tous mes instants chantaient.* » (*Tr.*, 177).

Ce côté « artificiel » du stupéfiant qui favorise les tensions de l'écriture débouche sur une altération de l'homme et de l'écrivain qui s'en font la proie, les acculant à un désert de l'âme où la création elle-même perd tout lien avec l'humaine condition : « [...] *et celui qui a fait un pacte avec le* SORCIER NOIR *n'est plus un homme au sens social et comestible de ce mot. Comme s'il retournait en enfance, il devient étranger à tout ce qui s'était introduit en lui d'inhumanité.* »[11]. Une remarque de la *Tisane* renforce, s'il était nécessaire, cette analyse lucide du pouvoir ségrégateur de la drogue et plus particulièrement de l'opium : « *La drogue qu'il me faut, le poison enveloppant et tenace, capable de* TUER LE VIVANT *dans le cœur que je suis.* » (*TS*, 121). À ce stade, la drogue ne fait que justifier en l'authentifiant la « déchéance », et la séparation qui prévalent dans la conscience blessée du poète. L'élément anti-naturel de l'univers dont cette conscience est porteuse, trouve en elle son plus sûr soutien. La « merveilleuse liqueur » contribue au réajustement psychologique que suppose une vie tronquée mais, en retour, l'aliment spécieux envahit de fond en comble cette vie, lui donnant une coloration définitive au point de trancher les dernières attaches avec une vie « normale » : « *Suis-je de ceux* [s'interroge Bousquet] — *qui ont fait de la vie un poison?* » (*LH*, 103). À tel point que le poète,

11. BOUSQUET, « Alphonse Rabbe l'opiomane », p. 179.

totalement intégré à son monde de stupéfactions et d'extases, ne reconnaît plus les frontières entre le rêve et la réalité : « *Est-ce que je rêve quand j'ai fumé? Est-ce que je rêve lorsque je fume?* » (*JL*, 343). Cette distance mise entre lui et l'humanité par la blessure, Bousquet la voit consacrée par le « *privilège* [...] *de se retrancher* [...] *derrière un* ISOLANT »[12]. Épais rideau, parfois matérialisé par la masse de fumée déposée sur ce qui l'entoure, Bousquet nous communique par un exemple saisissant l'autojustification de son intoxication : sa vision du monde ne serait plus la même s'il abandonnait un seul instant l'usage de la drogue : « *Et si un seul instant elles cessaient* [ces vapeurs de l'opium] *de l'enivrer, la vue des toiles qui l'entourent ne lui serait pas restituée. Car elles ont peu à peu noirci sous les émanations épaisses qui les recouvrent maintenant comme un enduit.* » (339). Cet *isolant* d'une survoyance incompréhensible au « clairvoyant » s'illustre dans la distance qui s'établit entre Monsieur Sureau en état de transe et le médecin qui, en spectateur curieux et médusé, tente d'en suivre la montée : « *À travers la fumée verdâtre qui remplissait la pièce, il me sembla soudain que les yeux de mon malade s'étaient agrandis;* [...]. *Car la voix de Monsieur Sureau devenait plus* LOINTAINE *à mesure que je le regardais, et sifflante comme un chuintement d'oiseau dont la hauteur foisonnante d'un arbre m'aurait séparé.* » (*I*, 128).

Bousquet a très souvent mis en relief, soit dans ses lettres à Jean Cassou, soit dans ses journaliers, l'extraordinaire valeur documentaire qu'il accordait aux comptes rendus de « *pages écrites dans cet état voisin de la folie* » (*JD*, 375). Le fait « *qu'il* [*n'ait*] *pas osé les garder,* [*car*] *il* [*lui*] *était insupportablement douloureux de les relire* » ne provient pas, l'on s'en doute, d'un remords de « bienséance » mais de ce que ses visions brutes risquaient de ne pas rencontrer le lecteur suffisamment avisé et compréhensif : « *Si j'essayais d'évoquer mes imaginations, mon interlocuteur m'examinait avec inquiétude. Estève, seul m'interrogeait avec passion. Il est mort trop tôt pour me contraindre à rendre une espèce de* COHÉRENCE *à mes aperçus.* » (*LH*, 77). Seules, les visions du « regard viscéral » ou de la nuit « utérine » rencontrèrent, bien plus tard, en 1942, en la personne de Hans Bellmer, un témoin tout

12. BOUSQUET, « Alphonse Rabbe l'opiomane », p. 177.

aussi attentif et « à la hauteur » puisque ses dessins essayèrent d'immortaliser par la magie du trait l'effervescent potentiel visionnaire recélé dans une « divagation » à la fois « reçue » et maîtrisée.

Quand nous étudierons l'espace imaginaire que privilégie Bousquet, l'attention spontanée qu'il prête aux objets comme vierges et désitués de leur décor naturel, il faudra nous rappeler que notamment, « l'espace du minuscule » si ingénieusement valorisé par Gaston Bachelard, est à tout le moins redevable de l'expérimentation de la cocaïne. « *C'est que ces poisons avaient la vertu* [...] *de donner tant d'importance à l'objet de mon choix que le monde entier, autour de lui, paraissait faire silence. Bientôt, cet objet avait autant* DE RÉALITÉ QUE MOI-MÊME, *il était toute ma réalité.* » (*JD*, 435). De même sa théorie de la vision rétinienne, regard qui retourne à sa source dans « l'événement physiologique », est-elle redevable de l'émoi provoqué par l'état second cocaïnal. Retenons que Bousquet entend « contrôler et suivre » le déroulement de son expérience intérieure, car « l'homme positif et quotidien » conserve la « *faculté de* KILOMÉTRER *le chemin parcouru* » (*Corr.*, 153) afin de « *creuser et mesurer la jouissance* » (154). Comme Michaux avec le cannabis et le peyotl, Bousquet refuse, en connaisseur, de se laisser submerger par l'extase ; son but reste de faire servir sa vision expérimentale à l'édification de sa théorie de la vision et à l'illustration de ses mythes essentiels : « *Après avoir trop prisé, un homme qui va s'évanouir s'avise que toutes ses visions, réelles ou imaginaires, retournent soudain aux* DIMENSIONS LILLIPUTIENNES *que leur impose le format réduit de la rétine.* » *Le Mal d'enfance* reprend pour l'essentiel la relation faite à Bellmer du recours à un « espace lilliputien » : « *J'ai vu distinctement que pour se réduire aux dimensions qu'elle a sur la rétine, l'image ne se* RAPETISSAIT *qu'à travers l'invention de* NOUVEAUX DÉTAILS. » (*ME*, 25). La drogue ne marque plus tout à fait l'enclenchement d'un délire même apprivoisé, elle offre la possibilité — par une sorte de jeu d'accordéon — de réduire l'espace puis de le renvoyer à sa dimension coutumière, celle de la perspective : « *L'extrême petitesse avait été un corps, la faveur pour un objet d'être lui dans le sang, non sa vision. Mais les tableaux retrouvaient leurs dimensions et les vases, les meubles* [...]. » (25-6). Mais Joë Bousquet, même

s'il fut « prisonnier » des stupéfiants, n'a pas manqué de prendre conscience des dangers de son assuétude : « *L'opium est une drogue stupide, abêtissante, qui ne donne un peu d'esprit qu'à force d'anéantir le cœur, le misérable paradis de ceux qui n'ont pas d'âme* » (*Corr.*, 260) écrit-il à Christiane Burucoa.

Aussi tente-t-il, mais toujours vainement, de se désintoxiquer. Une lettre à Fanny de mars 1939 en fait foi :

> Voici où j'en suis : sept à huit pipes prises coup sur coup, chaque jour vers minuit. Le premier effet de cette intoxication aiguë est de me tenir éveillé toute la nuit [...]. Comme conséquences sensibles, douleurs d'estomac, anéantissement de la volonté, incapacité d'entreprendre un travail. Pas de fièvre, mais le froid terrible qui les accompagnait autrefois comme si l'absence de crise provenait d'une impossibilité pour mes reins de réagir normalement.
>
> Voulez-vous, Ma chère Fanny, demander à Monsieur votre mari s'il connaît un moyen commode de se désintoxiquer lentement, sans lutte.[13] (*A*, 113)

La drogue fut, à n'en point douter, comme l'oxygène, capable d'aérer sa vie de reclus. Les motivations qui l'ont entraîné à sacrifier au culte de l'*idole noire*, il les faut indéniablement chercher (comme le révélera l'examen de son roman familial) dans une prédisposition, dès son adolescence, à se vouloir « autre » et à attendre des « poisons » un régime intense de sensations et de visions. Plus que le suicide réel auquel il a pensé bien souvent recourir, les stupéfiants lui tenaient lieu d'un lent « suicide » contrôlé, vécu dans l'ardeur ou l'accablement. Le narrateur de *La Tisane de sarments* se voit, dans l'épilogue du roman, tenté par le désir de rejoindre dans la mort l'un de ses doubles, le contrebandier Sabbas exacte réplique du *sorcier noir* qui « *savait des charmes pour me faire aimer ce que j'avais* » (*LH*, 85), la mort de l'écriture s'achevant par un « empoisonnement » définitif.

Un des aspects positifs de la drogue a consisté dans l'adéquat instrument d'exploration de son moi, le fait aussi qu'il fournissait un excitant à l'onirisme le plus libre, épiphéno-

13. Voir aussi la lettre à Jeanne Ducellier du 2 avril 1938 : « *Dites à James, dès qu'il sera rentré de son voyage, qu'avant même de passer me voir il hâte le plus qu'il pourra les dispositions qu'il a prises pour me procurer des* PILULES ANTI-OPIUM [...]. *Elles m'étaient utiles, elles me deviennent indispensables* [...]. »

mène de sa mythologie individuelle. On pourrait reprendre à propos de Joë Bousquet, ce que Claude Estève écrivait au sujet des paradis artificiels baudelairiens : « *Comment se pourrait-il qu'un Baudelaire, réincarné et comme réemmailloté dans son opacité corporelle au sortir des transparences et des limpidités de "l'autre monde", ait ensuite parlé de la chair, des larmes de l'amour autrement qu'à travers les illuminations qu'il en rapportait ?* »[14].

14. ESTÈVE, *Études philosophiques sur l'expression littéraire* (*op. cit.*), « Aperçus sémantiques » (pp. 191-2).

CHAPITRE II

« LE FANTASTIQUE QUOTIDIEN » L'ESPACE IMAGINAIRE

« J'habite un monde sans abeilles »
(*LH*, 42)

QUE Joë Bousquet se soit créé un espace imaginaire à sa mesure, à la mesure de l'impérieux repli physique et psychique que lui imposait sa blessure, qu'il se soit creusé une « tannière » comme la taupe du héros kafkaïen de *La Muraille de Chine*, quoi de plus légitime? Cet espace qui le fait se mouvoir par la *médiation* des objets et des êtres qui l'entourent, par l'intermédiaire des stupéfiants ou des tableaux qui réfléchissent jusque dans l'évasion momentanée ses regards surmultipliés, ne faut-il pas le considérer en fait comme la surcompensation dans l'imaginaire de son rapport au réel mutilé? Bousquet a pratiquement remplacé le réel hostile par l'imaginaire qui est devenu sa *réalité* fondamentale. Il s'en nourrit comme de l'air ambiant; il ne peut survivre qu'en en créant continûment comme la bulle protectrice qui protège le nouveau-né fragile des bactéries de l'atmosphère. Échappant aux lois de la normalité, il est bien forcé de leur substituer les lois de son imaginaire. Roi découronné, Bousquet ne règne en définitive que sur le néant et seule l'écriture pouvait garantir l'entreprise unique qu'il se proposait d'une transfusion constante de la réalité des autres dans le monde de ses visions et rêveries. Certes la réalité vue, sentie, vécue par autrui existe et il ne le sait que trop; il y participe parfois, mais en « étranger », reconstituant ainsi un « sas » où se filtrent les bruits de la vie quotidienne, s'adonnant à l'inconfortable exercice de « traduction simultanée » du langage « blessé » de ses perceptions dans la langue symbolique de son existence « d'à côté ».

Comment lire autrement cette obscure devise de son « vivre » d'écrivain : « *Mon royaume est de ce monde, mais je ne suis pas de mon royaume.* » (*ML*, 113). C'est ce prométhéen effort de *réajustement* perpétuel à quoi le condamne sa diminution physique qu'il évoque par ces mots : « *Le lieu physique lui a imposé ses lois : il créera un* LIEU SPIRITUEL *dont les lois seront son œuvre.* » (*NI*, 79). *La figuration* de cet espace imaginaire s'opère à travers des médiateurs dont le rôle détermine un parcours de symbolisation où, le regard, les êtres, l'objet, le paysage, les lieux, la chambre, une fois transfigurés, rayonnent des mille feux d'un « rêve cristallisé » d'où le magicien-Bousquet se fascine et nous fascine. « *L'homme est l'œuvre de l'espace : sa vie sera de* FIGURER *un espace qui soit son œuvre.* » (78).

Le romancier de *La Tisane de sarments* n'hésite pas quelquefois à se lancer dans d'arides méditations d'ordre phénoménologique d'où il ressort que l'espace géométrique à trois dimensions se moule dans « un espace sans dimension » à propos duquel il excipe l'expérience de la vision du *croiseur-grain de sucre* : « *Je voyais distinctement, dans ses moindres détails, le pont d'un croiseur qui était en même temps la surface accidentée et rugueuse d'un grain de sucre.* [...] *Le grain de sucre était aussi grand que le croiseur puisque mon esprit, sans avoir à modifier son angle d'incidence, les substituait l'un à l'autre.* » (*TS*, 124).

Une intuition identique lui faisait déjà rapprocher, dans *Une Passante bleue et blonde*, au-delà des espaces différenciés dans lesquels chacun d'eux trouve son *étalon*, une mouche d'un singe en avançant cet étonnant paradoxe : « *Une mouche n'est pas plus petite qu'un singe et ne nous paraît telle* QU'EN RAISON DE SON ÉLOIGNEMENT. [...] *L'insecte est à ma portée, mais il reste loin de moi parce qu'il participe d'un autre espace.* » (*PBB*, 145). D'où l'idée, précieuse pour appréhender la notion d'espace imaginaire, que « *l'univers est un faisceau de vies où toute géométrie est reniée.* »

Comment Bousquet définit-il ce « troisième espace » à mi-chemin entre l'étendue concrète et l'espace fictif de l'étendue abstraite ?

Chacun de ces deux objets est le père 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. (*TS*, 125)

1. LE REGARD.

Le regard n'est jamais simplement, chez Bousquet, le siège de la seule vision ; il est aussi et surtout le lieu d'épanouissement de l'imagination. Rarement simple constat visuel du spectacle du monde, il suppose presque toujours un au-delà du regard, que Bousquet 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.* » (*SC*, 13).

Un étrange mini-conte de *La Romance du seuil* raconte comment le poète extasié devant la corolle d'une fleur violette est « puni » du péché de trop voir, de s'abîmer devant la beauté du monde : « *Le poète a contemplé tout le jour une fleur violette qui dressait sa corolle sur une motte de terre arrachée au sillon. Un enfant passe, ramasse cette motte de terre que la sécheresse a durcie et, en voulant atteindre une mésange, frappe au front le poète qui s'évanouit. Morale : les yeux sont les* FOUS DU CŒUR. » (*RS*, 75). On aura compris ce que veut laisser entendre le conteur : le regard dégage une affectivité qui marie le voyant au spectacle qu'il voit : le cœur regarde.

Le regard, passion de l'écrivain, se prolongera dans l'écriture : « *L'artiste est un* ŒIL, *un œil privé de cœur. Il donne des yeux à la lumière. Il trouve nécessairement dans l'activité des hommes le prolongement des grands spectacles naturels.* » (*RS*, 65).

Ni l'écrivain, ni le peintre ne doivent se contenter de reproduire le monde ; le regard est révolte, façon de voir le monde avec ses propres yeux, le regard que l'artiste pose sur l'univers le reconstruisant dans une création nouvelle : « *Une révolte qui est révolte parce que le monde est monde et peinture faute de mieux, qui s'adresse aux yeux comme si c'était aider le regard à devenir tout l'homme — c'est-à-dire regard. La peinture heureuse surréalise le regard.* » (*B*, 301).

Il existe une véritable ontologie du regard chez Bousquet dans

« BIBLIOTHÈQUE DES LETTRES MODERNES »
thèses et travaux de critique et d'histoire littéraire

---

derniers titres parus
(liste complète sur demande)

15. RYBALKA, Michel. *Boris Vian — essai d'interprétation et de documentation.* 1969.
16. R. COUFFIGNAL. *« Aux premiers jours du monde... » — La Paraphrase poétique de la Genèse, de Hugo à Supervielle.* 1970.
17. CHEVALIER, Jean-Claude. *"Alcools" d'Apollinaire — essai d'analyse des formes poétiques.* 1970.
18. MORHANGE-BUÉGUÉ, Claude. *"La Chanson du mal-aimé" d'Apollinaire — essai d'analyse structurale et stylistique.* 1970.
19. R. OUELLET. *Les Relations humaines dans l'œuvre de Saint-Exupéry.* 1971.
20. R. MAHIEU. *Paul Léautaud — la recherche de l'identité (1872–1914).* 1974.
21. Y. RIVARD. *L'Imaginaire et le quotidien — essai sur les romans de Georges Bernanos.* 1978.
22. J.-C. MORISOT. *Claudel et Rimbaud — étude de transformations.* 1976.
24. K. MACFARLANE. *Tristan Corbière dans "Les Amours jaunes".* 1974.
25. R. A. JOUANNY. *Jean Moréas, écrivain grec.* 1975 [Institut Français d'Athènes].
26. S. YESCHUA. *Valéry, le roman et l'œuvre à faire.* 1977.
27. J. B. SANDERS. *André Antoine, directeur à l'Odéon — dernière étape d'une odyssée.* 1978.
28. B. DUCHATELET. *La Genèse de "Jean-Christophe" de Romain Rolland.* [Tome 1er, Livre 1er] 1978–.
29. S. M. KUSHNIR. *Mauriac journaliste.* 1979.
30. P. CAIZERGUES. *Apollinaire journaliste, les débuts et la formation du journaliste (1900–1909).* Textes retrouvés d'Apollinaire. I : *1900–1906.* 1981.
31. C. DEBON. *Guillaume Apollinaire après "Alcools". I : "Calligrammes" — le poète et la guerre.* 1981.
32. R. PIETRA. *Valéry — directions spatiales et parcours verbal.* 1981.
33. P. A. FORTIER. *"Voyage au bout de la nuit" — étude du fonctionnement des structures thématiques : le « métro émotif » de L.-F. Céline.* 1981.
34. K. SCHÄRER. *Thématique et poétique du mal dans l'œuvre de Pierre Jean Jouve.* 1984.
35. A. GOULET. *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide.* 1985.
36. P. TRANOUEZ. *Fascination et narration dans l'œuvre de Barbey d'Aurevilly — la scène capitale.* 1987.
37. F. DE LUSSY. *"Charmes" d'après les manuscrits de Paul Valéry — histoire d'une métamorphose.* I, 1990.
38. M.-C. HUET-BRICHARD. *Maurice de Guérin — imaginaire et écriture.* 1993.
39. C. BACHAT. *L'Imaginaire de Joë Bousquet — « l'homme nébuleuse ».* 1993.