



N° 12, 2018

RILUNE — Revue des littératures européennes

“Dormir, transcrire, créer : le rêve littéraire à travers les genres, les domaines et les époques”

BORIS MONNEAU

(UNIVERSITÉ PARIS EST MARNE-LA-VALLÉE)

## Joë Bousquet – L’œuvre du rêve

### Pour citer cet article

Boris Monneau, « Joë Bousquet – L’œuvre du rêve »,  
in *RILUNE — Revue des littératures européennes*, n° 12, *Dormir, transcrire, créer : le rêve littéraire à travers les genres, les domaines et les époques*, p. 138-151  
(Mirta Cimmino, Maria Teresa De Palma, Isabella Del Monte, éd.), 2018  
(version en ligne, [www.rilune.org](http://www.rilune.org)).

### Résumé | Abstract

**FR** Le rêve occupe dans l’œuvre de Joë Bousquet, retranché de la vie par sa blessure, une place prépondérante. L’expérience du rêve se développe dans tous ses livres, sous ses multiples formes, du récit de rêve à la description d’états hypnagogiques. Dans ses ouvrages les plus romanesques, le récit est caractérisé par le passage du rêve au réel, par la communication constante entre les deux plans à travers la figure du double. Par ailleurs, le rêve est plus directement transposé dans des livres à caractère autobiographique ou autofictionnel. L’œuvre bousquetienne tend ainsi à franchir la frontière entre l’art et la vie. Dans sa critique de la littérature et de l’art qui se nourrit de son expérience du rêve, c’est la notion même d’œuvre qui est remise en question. Le rêve est une œuvre en soi et le principe de l’œuvre, ce qui anime l’écriture autant que ce dont elle cherche à se ressaisir.

**Mots-clés:** Onirisme, Joë Bousquet, Autobiographie, Littérature française, Récit de rêve.

**EN** Dreams occupy a central place in the works of Joë Bousquet. In all his books, the oneiric experience is developed and presented in multiple forms, from complex dream narratives to simple descriptions of hypnagogic states. In his most novelistic works, the narrative discourse is often characterised by the transition from dream to reality, and by a constant communication between these two levels through the figure of the double. In his autobiographical or autofictional works, dreams are transposed in a more direct way, reflecting the complex dynamic which ties together art and life in Joë Bousquet’s poetics and politics of representing the “self”. In his critical discourse about literature and life-writing, dreams appear to be the basis on which the “work of art” is constructed and called into question at the same time. Finally, in these texts, dreams form a work of art by themselves, becoming the very guiding principle of the narration.

**Keywords:** Oneirism, Joë Bousquet, Autobiography, French Literature, Dream Narrative.

## Joë Bousquet : l'œuvre du rêve

### 1. Le rêve dans l'œuvre

Le rêve occupe dans l'œuvre de Joe Bousquet, retranché de la vie par sa blessure<sup>1</sup>, une place centrale. Il définit lui-même dans un de ses derniers ouvrages sa situation singulière dans le monde comme étant indissociable du rêve, en faisant du mouvement le critère différentiel de la veille et du sommeil : « moi, qui ne me meus pas davantage éveillé qu'endormi, comment adopterais-je vos façons, mes amis, de distinguer ces deux états<sup>2</sup> ». Cette indistinction liée à la paralysie va favoriser le recours au rêve comme élément de mobilité poétique<sup>3</sup>, rompant les barrières entre les genres littéraires, et entre l'art et la vie. Le rêve est l'expérience du transitoire, du passage, qui rejoint le projet d'écriture bousquetien et le sens même de l'acte poétique.

L'expérience du rêve se développe dans tous ses livres et carnets, sous ses multiples formes, du récit de rêve à la description et analyse d'états liés au sommeil<sup>4</sup>. Ses premiers livres se caractérisent par une écriture rêveuse<sup>5</sup>, privilégiant une atmosphère onirique et introspective qui empêche de les ancrer de façon certaine dans le roman, favorisant les images et les impressions par rapport aux faits et aux actions. *Il ne fait pas assez noir* (1932) et *Une passante bleue et blonde* (1934) présentent une succession de notes poétiques issues des cahiers de l'écrivain<sup>6</sup>, liées par un

---

<sup>1</sup> En 1918, le jeune officier reçoit une balle dans la colonne vertébrale qui paralyse ses membres inférieurs, et marque le début de sa vie d'écrivain.

<sup>2</sup> JOË BOUSQUET, *La Neige d'un autre âge* [1952], in ID., *Œuvre romanesque complète 2*, Paris, Albin Michel, 1979, p. 398.

<sup>3</sup> Notons également que Bousquet a dans ses rêves, sauf à de très rares exceptions, l'usage de ses jambes.

<sup>4</sup> Pour un examen précis des motifs oniriques chez Bousquet, nous renvoyons à l'ouvrage de CHARLES BACHAT, *L'imaginaire de Joë Bousquet*, Paris, Lettres modernes, 1993.

<sup>5</sup> Dans une lettre à Christiane Burucoa en 1943, Bousquet parle de ses livres en ces termes : « Je suis très humble devant ce qu'ils représentent et qui s'est formé hors de moi comme un rêve parlé où j'avais acquis le privilège de tenir mes yeux ouverts », JOË BOUSQUET, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1969, p. 257.

<sup>6</sup> Voici comment René Nelli décrit ces ouvrages : « Les notations discontinues du *Cahier noir* y sont mises bout à bout, appelées par la seule "musique" du hasard. [...] C'est un "collage" dont tous

squelette de fiction de nature amoureuse. Dans ses livres suivants, il s'attachera à bâtir un monde plus objectif, plus proche de celui d'une réalité romanesque : le rêve sera véritablement présenté et nommé comme tel, se détachant sur le fond des événements quotidiens. *La Tisane de sarments* (1936) ressemble encore beaucoup à un journal. Dans une lettre à Edmond Jaloux datée de 1936, Bousquet lui-même se reprochera le caractère à ses yeux trop informe de l'œuvre<sup>7</sup>. La distance entre la création fictionnelle et l'autobiographie est comme souvent chez notre auteur ténue, la démarche de Bousquet se rapproche en cela de l'autofiction. Ses romans sont narrés à la première personne par un personnage sans nom, souvent très semblable à l'auteur : un écrivain infirme ou tout du moins malade aussi bien dans *La Tisane de sarments* que dans *Le Passeur s'est endormi* (1939), ou *Le Mal d'enfance* (1939). On relève par ailleurs de nombreux passages de *Traduit du silence*, livre composé par Jean Paulhan à partir des carnets de Bousquet rédigés aux alentours de 1935-36, qui sont transposés dans *Le Passeur s'est endormi*, tout comme d'autres matériaux ou anecdotes<sup>8</sup>. Le rêve participe de la même dynamique d'intégration de l'art et de la vie comme le souligne Charles Bachat dans son article « Le roman familial de Joë Bousquet<sup>9</sup> », qui expose « la fonction du récit de rêve dans la construction autobiographique de l'auteur ».

C'est tout particulièrement dans *Le Passeur s'est endormi* que le récit est caractérisé par la fluidité du passage du rêve au réel, par la communication constante entre les deux plans à travers la figure du double, véritable leitmotiv et élément structurel du roman. Le rêve participe à une construction romanesque singulière fondée sur la mise en abyme – ainsi le narrateur est en train d'écrire un livre qui est vraisemblablement celui que nous sommes en train de lire – et le dédoublement<sup>10</sup>. Le livre ne narre pas seulement des rêves, mais se situe à la frontière entre la veille et le sommeil, plaçant au cœur de son écriture

---

les éléments sont purs : fragments de lettres, rêves cueillis au réveil, paroles inoubliables, et surtout entretiens sous les grands arbres avec la femme aimée », RENE NELLI, *Préface* à JOË BOUSQUET, *Une passante bleue et blonde*, in ID., *Œuvre romanesque complète 1*, Paris, Albin Michel, 1979, p. 231.

<sup>7</sup> « J'ai pensé, tout ce mois écoulé, qu'il était malhonnête d'avoir publié la *Tisane de sarments* et que ces trois cents pages représentaient des matériaux où j'avais précisément à puiser les éléments d'un livre. Mais, si je suis le lieu de chute de ces données poétiques faites pour constituer un livre, je ne suis pas l'homme de ce livre », JOË BOUSQUET, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 86.

<sup>8</sup> Ainsi, comme le souligne René Nelli en citant une lettre de Bousquet à Ginette Augier, qui est le modèle d'Elsie (Cf. JOË BOUSQUET, *Œuvre romanesque 2*, *op. cit.*, p. 12-13), l'on y trouve des fragments de correspondance et la reprise d'événements réels.

<sup>9</sup> CHARLES BACHAT, « Le roman familial de Joë Bousquet », in *Mélusine*, n° 3, *Marges Non-frontières*, 1982.

<sup>10</sup> « Pas une phrase de moi qui ne fût un écrit à deux voix, comme si l'élaboration de mon livre, pour m'aider à sortir de la contradiction entre mon silence et mes paroles, m'offrait les moyens d'être plusieurs », JOË BOUSQUET, *Œuvre romanesque 2*, *op. cit.*, p. 119.

« l'illusion qu'il n'y avait qu'un monde pour la vision et pour le songe<sup>11</sup> ». Le récit de rêve est articulé à la révélation du double et aux moments clé de l'intrigue : le surnom de Mygale attribué au narrateur après avoir été celui de Myriam, vient d'un rêve raconté par celle-ci – elle-même étant le double de sa cousine Elsie, l'amante décédée du narrateur<sup>12</sup>. De même, la révélation du double nom d'Aimé/Sébastien est accompagnée par le récit d'un rêve illustrant la dualité<sup>13</sup>. La rencontre avec Myriam est doublée du récit d'un songe accompli la veille par le narrateur<sup>14</sup>. La logique du rêve investit et structure le récit marqué par l'intemporalité (« Pour ce qui échappe à la conscience, il n'est pas d'avant, ni d'après<sup>15</sup> ») et la répétition. Le récit de l'enterrement d'Elsie<sup>16</sup> est anticipé par la mention de coléoptères rouges aperçus par le narrateur dans un jardin<sup>17</sup> qui referont leur apparition dans ledit récit, comme l'épisode relatant l'incendie des tableaux est mis en miroir avec un rêve ou une vision<sup>18</sup> et un tableau ayant le même motif. Les différents moments de ce dernier épisode sont répartis en plusieurs points de la dernière partie du livre<sup>19</sup> créant un jeu d'échos et de miroirs, de même pour le motif de la statue décapitée d'abord apparu dans un dialogue avec Myriam/Mygale<sup>20</sup> puis mentionné dans une vision fugitive<sup>21</sup> qui est développée plus loin comme un souvenir d'enfance<sup>22</sup>. Le livre fait lui-même l'objet d'un redoublement littéral, alors que les amis du narrateur ouvrent ses cahiers, répétant les phrases que nous avons lues au début de l'ouvrage<sup>23</sup>.

Cela s'accompagne d'une critique du genre romanesque constante dans l'œuvre de Bousquet : « J'aurais voulu n'écrire que pour libérer l'homme du désir absurde de lire des histoires<sup>24</sup> », déclare son personnage. Au lieu de cela, il s'agit de « faire servir la matière à intégrer du rêve à la vie de la pensée », de « voir, de faire concourir tout [son] être physique à l'acte de voir, de [s]'absorber tout entier dans cet acte<sup>25</sup> », refusant ainsi

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 47. Il écrit ailleurs : « A chaque instant comme dans le songe, mon souffle vivait dans une apparition qui rejetait le temps », *Ibid.*, p. 111.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 148-149.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 121, 137, 150.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>25</sup> *Ibid.*

« tout droit à la fiction<sup>26</sup> ». Dans les notes de ses carnets, tout comme dans certains ouvrages, Bousquet exprime une méfiance fondamentale envers le récit et la forme romanesque. Il va jusqu'à écrire dans *Traduit du silence* : « ma nature m'interdit de raconter des histoires<sup>27</sup> ». Dans le récit, l'homme cherche à « rendre aux faits le mouvement qu'ils ont perdu », il se trompe en les ranimant « avec de la pensée au lieu de leur rendre à eux-mêmes le souffle ». Cette démarche rationnelle est contraire à celle de Bousquet, pour qui « tout événement doit parler au cœur en même temps qu'à la pensée. En même temps que nos sens le reçoivent, il doit tenir en nous toute la place du songe<sup>28</sup> ». Cette prégnance du rêve au sein du récit le place à rebours de la temporalité romanesque traditionnelle, à travers elle l'auteur cherche plutôt à consacrer « l'union de l'être et de l'instant<sup>29</sup> », à « rendre aux hommes le sens de l'instant<sup>30</sup> », lié à la finitude et au passage.

Ses livres postérieurs abandonnent pour la plupart le genre romanesque. Ce sont des ouvrages hybrides, à caractère plus directement autobiographique, où le rêve trouve de nouveau une place de premier plan. Dans *Le Meneur de lune* (1947), il affirme : « Je ne crois pas assez aux événements pour écrire des récits<sup>31</sup> ». Mais c'est dans *La Neige d'un autre âge* (1952) qu'il formulera plus précisément son opposition au roman, notamment par un rejet de la métaphysique de l'identité individuelle (identité individuelle entendue comme fiction métaphysique) dont le personnage romanesque participe<sup>32</sup> :

[...] pas question de voir la vie sous l'angle du roman qui prête à l'individu une identité, le donne pour modèle d'entrée sur lui-même, ou, cela revient au même, se modelant sur un type dont il a l'idée. Cela revient à une élucidation de l'individu par sa pensée, ou réciproquement. Ces conventions absurdes sous-entendent le préjugé que l'homme ne change pas profondément, qu'il ne sait que couvrir, par l'apparence de ce changement, les rapports immuables de sa conscience et de son esprit, de son corps et de son âme, comme on le dit

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>27</sup> JOË BOUSQUET, *Traduit du silence*, Paris, Gallimard, 1968, p. 105.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>31</sup> JOË BOUSQUET, *Œuvre romanesque 2*, *op. cit.*, p. 246.

<sup>32</sup> Voici un fragment de lettre qui éclaire l'ontologie bousquetienne : « Je sens qu'un homme est, non un fragment de l'existence, mais le tout, un peu. La réalité germe dans ses ténèbres, elle finit dans ses yeux : il n'est qu'un chemin, entre un commencement qu'il est un peu et une fin qu'il est à peine. Pour penser à soi-même, pour se saisir si peu que ce soit, il se pénètre de l'immensité qui n'est en lui que rêvée. C'est que, né, il ne l'a jamais été qu'à moitié : nous ne sommes que l'ombre de ce qui a été mis au monde avec nous, l'ombre d'un homme, dans l'ombre plus ténébreuse de la femme que nous ne sommes pas ; et qui existe quelque part, fidèle à la solitude et au déchirement dont nous sommes l'asile-fantôme », JOË BOUSQUET, « Lettre à Christiane Burucoa », 1<sup>er</sup> mars 1943, in ID., *Correspondance*, *op. cit.*, p. 258.

encore couramment en supposant que le lien de l'un à l'autre est premier et garantit l'identité du Monsieur. Si l'on tient à garder les mêmes mots, que d'abord on voie le corps dans l'âme comme l'âme est dans le corps et que l'on sache les deux aspects de la même personne continuellement en mesure de se supplanter mutuellement<sup>33</sup>.

Si Bousquet écrit de la fiction, c'est selon la définition élargie qu'il donne de ce terme dans *D'un regard l'autre* :

Si ta vie est fiction, elle ne doit rien contenir de factice, et l'imaginaire doit y entrer jusqu'à toi. Le rêve ne rêve pas : il est l'au-delà des états où l'on rêve. [...] La fiction m'apparaît comme la faculté de faire retentir ma présence dans toute la profondeur physique et physiologique de mon être vécu. [...] Me sentir l'œuvre d'une conscience à accroître. Et que cela soit fiction. Oui, mais cette fiction me donne l'existence. Elle n'est pas réelle mais m'aide à authentifier le réel<sup>34</sup>.

Ici, Joë Bousquet n'utilise plus de masque vaguement fictionnel pour parler à la première personne. Le rêve s'imbrique au souvenir<sup>35</sup>, consacrant l'unité de l'imaginaire et du réel et le mélange ou l'abolition des genres : ainsi *Le Meneur* comporte aussi des poèmes en vers, des notes autobiographiques, que des récits de rêve. Il prône une « révision des genres<sup>36</sup> » à partir de l'intuition que « l'expérience du langage enferme toutes les autres » : ainsi « celui qui l'aura menée le plus loin dans le monde des choses sera aussi le grand écrivain du sommeil<sup>37</sup> ».

Rompant avec la fiction et la fixité du modèle rationnel, le rêve apparaît ici comme la figure même du passage, de la métamorphose<sup>38</sup>, condition de l'écriture poétique : le « dynamisme poétique<sup>39</sup> » s'oppose à la « conscience statique<sup>40</sup> ». La notion de passage articule la mobilité onirique<sup>41</sup> et la finitude humaine : « Nous n'écrivons pas pour rester, mais

<sup>33</sup> JOË BOUSQUET, *Œuvre romanesque 2, op. cit.*, p. 410-411.

<sup>34</sup> ID., *D'un regard l'autre*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 30-2.

<sup>35</sup> Qui peuvent aussi bien être des « souvenirs imaginaires » comme le dit Bousquet dans *La Neige d'un autre âge* (Cf. JOË BOUSQUET, *Œuvre romanesque 2, op. cit.*, p. 366), mêlant mémoire et invention poétique.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 323.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> « Bouleverse cette notion d'homme que l'époque présente n'a pas su arracher à la plastique grecque, et qui reste associée à l'image close d'un Dieu créateur. [...] il faut dégeler notre apparence », JOË BOUSQUET, *D'un regard l'autre, op. cit.*, p. 33.

<sup>39</sup> ID., *Traduit du silence, op. cit.*, p. 166.

<sup>40</sup> « La conscience meurt et naît... Les mots ne sont pas en elle, elle est en eux. Non, la phrase n'est pas en elle, elle est dans la phrase, laquelle ne contient que des mots, mais elle est contenue dans l'explosion du mot et de son image », JOË BOUSQUET, *D'un regard l'autre, op. cit.*, p. 24.

<sup>41</sup> « Mobilité perpétuelle. [...] La même substitution d'apparences que dans le rêve », JOË BOUSQUET, *Traduit du silence, op. cit.*, p. 133. « Le mouvement des faits est plus réel que les faits mêmes », écrit-il aussi dans *La Marguerite de l'eau courante*, in ID., *Œuvre romanesque complète 3*, Paris, Albin Michel, 1982, p. 192.

pour passer<sup>42</sup> », affirme-t-il dans *Le Passeur*, et dans *Le Meneur de lune* : « Je veux habiter la partie périssable de mon individu : donner à chaque fait des limites pareilles à celles du rêve<sup>43</sup> ». La poésie doit « lutter contre l’illusion de la vie future, empêcher l’homme de dévaloriser ce qu’il a dans l’espoir qu’il aura plus<sup>44</sup> ». Bousquet veut « que la vie d’un homme comble entièrement son imagination, *qu’elle soit comme son rêve* où ne se dégage pas le principe d’une rêverie. UN RÊVE EST UNE VIE SANS RÊVE. Une vie pleine et qui ne soit l’image que d’elle-même<sup>45</sup> ».

## 2. L’œuvre à l’épreuve du rêve

L’œuvre bousquetienne tend ainsi à franchir la frontière entre l’art et la vie : « Il ne s’agit ni de poèmes ni de proses mais de présences<sup>46</sup> ».

De fait, Bousquet exprime souvent du mépris pour ses écrits, aussi bien dans sa correspondance<sup>47</sup> que dans ses ouvrages<sup>48</sup> ou ses cahiers. Au-delà de l’insatisfaction personnelle, cela relève d’une critique de la séparation de l’art et de la vie. Ce désir de « délocaliser l’art<sup>49</sup> », s’exprime à de nombreux endroits. Dès *Il ne fait pas assez noir*, Bousquet affirme : « Je ne veux pas écrire, mais consacrer le pouvoir que j’ai de m’exprimer à l’opération de ma délivrance spirituelle<sup>50</sup> ». Dans le *Meneur de lune*, il écrit : « On n’a pas à cristalliser la beauté dans le vase clos d’une œuvre, nous portons en nous la poésie de tout ce qui est manifesté, nous devons aider la beauté des choses à nous faire une conscience poétique<sup>51</sup> ». L’enjeu d’écrire dépasse pour Bousquet la littérature : « Je cherche à être. Non pas avec éclat, ni extérieurement, mais humblement, je veux accéder à ce rare privilège d’exister dans des sentiments et un langage de mon choix<sup>52</sup> » ; il

<sup>42</sup> JOË BOUSQUET, *Le Passeur s’est endormi*, in ID., *Œuvre romanesque 2, op. cit.*, p. 139.

<sup>43</sup> ID., *Le Meneur de lune, Ibid.*, p. 258.

<sup>44</sup> ID., *La Marguerite de l’eau courante*, in ID., *Œuvre romanesque 3, op. cit.*, p. 252.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> JOË BOUSQUET, *Langage entier*, Limoges, Rougerie, 1981, p. 114.

<sup>47</sup> Il écrit par exemple à Christiane Burucoa le 16 mai 1946 : « Rien de ce que j’ai écrit ne compte à mes yeux. Je ne suis qu’un conteur un peu poète, comptable en outre d’une expérience spirituelle qu’il doit communiquer sous peine de faillite », JOË BOUSQUET, *Correspondance, op. cit.*, p. 275. Il expliquera deux ans plus tard, dans une autre lettre à l’écrivaine, comment sa vision de l’art implique une remise en question de la littérature sous son aspect figé : « imaginez ce dépit qui me vient quand je retrouve l’idée que je m’étais faite de l’art. Cette chanson continuelle, le lien entre ce qui passe et ce qui dure, entre ce qui s’écrit et ce qui s’écoule. Or, que faisons-nous ? Des livres à lire [...] », *Ibid.*, p. 277.

<sup>48</sup> « Je n’ai pas une grande considération pour ce que j’écris », note-t-il par exemple dans *D’un regard l’autre (op. cit., p. 12)*, rédigé dans les dernières années de sa vie, entre 1948 et 1949.

<sup>49</sup> JOË BOUSQUET, *La Marguerite de l’eau courante*, in ID., *Œuvre romanesque 3, op. cit.*, p. 242.

<sup>50</sup> ID., *Œuvre romanesque 1, op. cit.*, p. 85.

<sup>51</sup> ID., *Œuvre romanesque 2, op. cit.*, p. 251.

<sup>52</sup> *Ibid.*

est hissé au rang de fonction vitale : « Écrire, pas plus que respirer n'est un art. Le langage se forme en vous, comme la bile, comme le sang, mais à un stade plus élevé de votre existence<sup>53</sup> ». Quelques mois avant sa mort, le 3 avril 1950, il formule ce souhait : « Vivre, vivre ces textes que je voudrais avoir le temps d'écrire<sup>54</sup> ».

Malgré cette affirmation vitale, l'on ne saurait ignorer le caractère négateur, destructeur de son écriture, exprimé paradoxalement : « Si j'écris une œuvre valable, elle fera la preuve que l'acte littéraire est sans valeur<sup>55</sup> ». Il écrit « contre l'art, contre la littérature<sup>56</sup> ». Il faut donc « contre-écrire », c'est-à-dire : « dégager toujours, sous la forme d'une vérité très simple, ce qui va consacrer l'inutilité du plus grand nombre de paroles<sup>57</sup> ». La création apparaît sous un jour négatif, le rôle de l'écrivain « n'est pas d'ajouter à ce qui est écrit, mais de le rendre caduc<sup>58</sup> ». L'œuvre n'est plus associée au faire, à la mise en œuvre de moyens et d'aptitudes vouées à la production d'un objet : l'écriture bascule du côté du désœuvrement<sup>59</sup>. L'art d'écrire est « le seul qui ait pour but la destruction de sa méthode<sup>60</sup> », c'est-à-dire l'avènement d'une « parole qui précède la pensée », paradoxe qui n'est pas étranger à la tentative d'écrire le rêve.

Cette négativité de l'œuvre trouve ainsi son pendant dans la dimension insaisissable du rêve. La question de l'incommunicabilité de son expérience singulière est déjà posée dans *Il ne fait pas assez noir* :

Mon illusion revient à croire que je me trouve dans une solitude absolue où chacune de mes découvertes ne rayonne vraiment que pour moi ; et pour achever de me perdre. Et ce n'est pas assez de dire de ces dérisoires découvertes qu'elles me paraissent indicibles : elles ne se mesurent qu'au poids des choses dont elles rendent vaine en moi l'expression<sup>61</sup>.

En se rapprochant du récit réel de l'expérience du rêve, du « documentaire<sup>62</sup> », Bousquet se rapproche également de

---

<sup>53</sup> JOË BOUSQUET, *Langage entier*, op. cit., p. 159.

<sup>54</sup> ID., *Notes d'inconnaissance*, Limoges, Rougerie, 1982, p. 130.

<sup>55</sup> ID., *Notes d'inconnaissance*, op. cit., p. 20.

<sup>56</sup> ID., *Traduit du silence*, op. cit., p. 146.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>58</sup> JOË BOUSQUET, *Traduit du silence*, op. cit., p. 146.

<sup>59</sup> Nous renvoyons ici à la pensée de Maurice Blanchot qui a largement exploré cette dimension négative de l'œuvre : « Mais cette exigence qui fait de l'œuvre ce qui déclare l'être au moment unique de la rupture, « ce mot même : *c'est* », ce point qu'elle fait briller tandis qu'elle en reçoit l'éclat qui la consume, nous devons aussi saisir, éprouver qu'il rend l'œuvre impossible, parce qu'il est ce qui ne permet jamais d'arriver à l'œuvre, l'en deçà où, de l'être il n'est rien fait, en quoi rien ne s'accomplit, la profondeur du désœuvrement de l'être », MAURICE BLANCHOT, *L'Espace littéraire* [1955], Paris, Gallimard, 1993, p. 49.

<sup>60</sup> JOË BOUSQUET, *La Marguerite de l'eau courante*, in ID., *Œuvre romanesque 3*, op. cit., p. 219.

<sup>61</sup> ID., *Œuvre romanesque 1*, op. cit., p. 85.

<sup>62</sup> « Les lettres sont mortes, elles qui ne peuvent mourir, nous le savons, mais il nous faut apprendre



l'incommunicable et de la négation même de l'œuvre :

Voici peu d'années, tout m'était donné. Mes rêves allaient au fond de la perspective poétique et amoureuse. Je les ai écrits, dans un état voisin de la folie, me soutenant avec de terribles drogues qui me mettaient au seuil de l'agonie. Mille pages environ, pleines de vérité, j'en suis sûr, presque illisibles tant elles étaient hachées sont, un jour, allées au feu<sup>63</sup>.

Quelques années plus tard, il envoie une lettre à Jean Mistler, qui fait suite à une missive datée vraisemblablement de 1945 qui faisait état de différents projets de textes, dont un se rapportant à une « expérience schizophrénique ». Il évoque ici de « stupéfiants dédoublements nocturnes », des « expériences somnambuliques capables de rendre fou (ou croyant)<sup>64</sup> » :

En résumé, ma tête sort du sommeil quand mon corps y reste baigné et le rêve le ramasse sur moi sous la forme d'un corps vivant qui n'est plus le mien, mais semble en être le vampire, car tout le temps (une minute environ) que dure la transe, j'habite au contact du vivant ou de la vivante qui me longe. Non plus mon corps, mais l'envers, mais la boue de mon corps ; j'habite mon cadavre : c'est immonde. Comme si la personne psychique ayant réintégré dans le sommeil son germe indivisible ne réintégrait pas dans mon cas, son corps de chair, mais dévié par une moelle tordue, se reconstituait un peu à côté, comme la forme-épave dont je ne demeurasse à côté de l'ornière et le contenu en charpie<sup>65</sup>.

Le demi-sommeil représente cette limite insaisissable et inexprimable, qui ne pourrait finalement être traduite que par un recours au langage corporel :

Au fond de ces accidents qui l'attrapent à la frontière de la veille et du sommeil, une angoisse bizarre l'attend et elle est faite de la certitude que ces bizarres aventures n'arrivent qu'à lui. Tandis que tout éveillé il se débat contre un de ces monstres du sommeil qui lui est resté attaché, il souffre, il a peur, anéanti sous la pensée que le fait n'a pas, ne peut pas avoir de témoin même dans sa propre conscience qui ne se reprendra qu'en annulant l'horreur ressentie. C'est une épreuve hors nature, extérieure à tout, et où il paraît atroce que l'on puisse encore se sentir vivant : un peu ce qu'éprouverait un homme anéanti sous l'écorce d'un poirier, ou dans le timbre d'un réveille-matin, et qui s'écrierait avec des frémissements : « C'est là où personne ne s'aviserait de me chercher » ou qui gardant la conscience que la vie n'est pas terminée, se demanderait comment la retourner désormais contre la chance

---

encore ce qui est à balayer. Pour demeurer vrais et vivants, il nous faut oser recourir à ce que des termes provisoires déshonorent, ainsi changerons-nous le nom de ce qu'on a jusqu'à présent appelé "documentaire" », JOË BOUSQUET, *Lettres à Jean et Stéphane*, Paris, Albin Michel, 1975, p. 149.

<sup>63</sup> ID., « Lettre à Christiane Burucoa », *op. cit.*, p. 258.

<sup>64</sup> ID., *Lettres à Jean et Stéphane*, *op. cit.*, p. 158.

<sup>65</sup> ID., « Lettre à Jean Mistler », 5 décembre 1947, *Ibid.*, p. 159.

de ces instants terribles, et se promettrait de la rendre forte et lourde comme une citadelle. Tirer une parole communicative de ces épreuves, il ne faut pas qu'il s'y essaie. Elles n'ont d'équivalent que dans le rôle, à condition qu'il se complète d'une atroce convulsion de tout le visage et d'une crispation des membres. La révélation humaine de cette torture n'accepte pas d'autre truchement que la défiguration de toute la personne<sup>66</sup>.

### 3. Allégories du langage oniricopoétique

Si le rêve et notamment l'état hypnagogique constituent un écueil pour l'écriture, il s'agit de basculer de l'autre côté de la parole, dans cette dimension où le rêve équivaut au langage. Pour Bousquet, écriture et rêve sont interchangeables au sein d'une poésie vivante : « avoir un peu le souffle d'un enfant dans un conte, un poème vivant, tantôt accompli sur le papier et tantôt dans un songe<sup>67</sup> ». L'incommunicabilité du rêve passe malgré tout par la parole, elle engage de nouvelles formes d'expression et une autre conception du langage : « assigner son véritable rôle au langage » c'est le révéler « comme une forme de vie à lui seul<sup>68</sup> ». Par-delà ou en deçà de l'œuvre réalisée, il y a une œuvre latente dans le sommeil qui se révèle à travers le langage onirique : « Des bouts de phrases conçues en dehors de moi illuminent mon sommeil. Elles sont les épaves d'un œuvre que je ne reconstituerais pas, mais dont la possibilité viendra toujours gâter mes actes d'écrivain<sup>69</sup> ». Dans une lettre à Max Ernst datant de 1945, il affirme l'importance supérieure à ses yeux, par rapport à ses œuvres publiées, des paroles cueillies dans le sommeil ou « frayrolles » :

J'ai sorti comme livres *Traduit du Silence* [...], un recueil de poèmes *La Connaissance du Soir* et un livre de portraits carcassonnais ; mais cela n'est rien. Ce qui compte, c'est ce qui grandit en moi, les évidences nocturnes, les cheminements, enfin repérés, à travers ma vie inconsciente, dont j'ai souhaité chaque jour te parler : les frayrolles qui sont pour moi les paroles dont le rêve émerge – car je sais enfin que le songe est langage. Ex. ces mots que m'a dits en rêve l'image de Pierre Sire (Sire est mort). J'ai mis le chandelier sur la cheminée, et qui étaient « J'ai mille chants de liesse... » ou « J'ai mille champs d'œillels... » car la faille s'élargit pour moi entre les multiples langages que notre voix contient en épiluchant notre personne physique, laquelle se transforme intérieurement de la "fumerolle" ou "ovoïde" au "diamant" ailé<sup>70</sup>.

---

<sup>66</sup> JOË BOUSQUET, *Langage entier*, op. cit., p. 84-85.

<sup>67</sup> ID., *Correspondance*, op. cit., p. 265.

<sup>68</sup> ID., *Traduit du silence*, op. cit., p. 142.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>70</sup> JOË BOUSQUET, *Correspondance*, op. cit., p. 177.

Cette idée est reprise dans une autre lettre, la même année, à Hans Bellmer, où il expose « comment [il] adhère au surréalisme par une autre voie que celle de Breton », prétendant que le retour à l'inspiration n'exclut pas la conscience claire : « le sommeil est un phénomène purement verbal, le climat où toute parole est la pensée de ce dont elle est la conscience. Plutôt, les mots sont toute la pensée de la réalité qu'ils contiennent, on dirait qu'ils ont eux-mêmes pris conscience<sup>71</sup> ». Ainsi le rêve est une œuvre en soi et le principe de l'œuvre, ce qui anime l'écriture autant que ce dont elle cherche à se ressaisir : « le langage de la poésie est issu du sommeil », et y retourne par la conscience et la réflexivité<sup>72</sup>.

Ce principe poétique, cette philosophie du rêve, feront à leur tour l'objet d'une mise en fiction dans l'une des dernières formes essayées par Bousquet, le conte. Il s'agit ici davantage d'une allégorie du rêve que de récits de rêves. Moins lié au réalisme que le roman, quoique reprenant l'usage du rêve comme instrument réflexif, le conte permet de définir une poétique de l'événement : « Cherchez les faits intacts et clos, merveilleux depuis tous les points : l'immensité entre en eux pour ne nous en laisser que l'illusion<sup>73</sup> ».

Le conte « Sylvain » publié en 1939 dans les *Cahiers du Journal des poètes*, a pour protagoniste un enfant dont la mère meurt après l'avoir mis au monde. Suite à un premier chapitre introductif narrant cet événement initial, le reste du conte se concentre en grande partie sur les nuits de Sylvain, et sur son expérience onirique du langage : « C'était pareil tous les soirs, un rayon brillait quelque part, il y avait des paroles dans l'air, une lumière et une voix qui redevenaient silence et ténèbres parce qu'une enfant ne pouvait que marcher dans cette voix, que grandir dans cette lumière<sup>74</sup> ». Le rêve est ici présenté comme un concert de voix ambiguës (à propos des figures présentes dans le rêve, « il ne savait pas si c'étaient elles qui parlaient ou bien si elles écoutaient ces voix avec lui<sup>75</sup> », et déroutantes : « Il entendait sans étonnement les propos les plus étranges. C'étaient des paroles détachées de leur intention et comme mortes au monde, mais elles étaient claires par elles-mêmes et formaient ensemble une lumière où chacune poursuivait sa route dans un oubli différent<sup>76</sup> »).

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>72</sup> Qui était le propre de la fonction poétique selon Jakobson : « L'accent mis sur le message pour son propre compte est ce qui caractérise la fonction poétique du langage », elle « met en évidence le côté palpable des signes », qui correspond bien à la combinatoire phonétique dont Bousquet illustre ses propos, ROMAN JAKOBSON, « Linguistique et poétique », in ID., *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 218.

<sup>73</sup> JOË BOUSQUET, *Langage entier*, op. cit., p. 143.

<sup>74</sup> ID., *Œuvre romanesque 2*, op. cit., p. 161.

<sup>75</sup> *Ibid.*

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 162.

Hanté par le souvenir d'une de ces voix (« il y en avait une d'indistincte, mais dont le timbre l'avait frappé et que les accents [*sic*] en étaient si tristes qu'ils avaient éveillé son cœur<sup>77</sup> »), son rapport au réel se transforme, il « voyait les choses avec d'autres yeux », voyance qui est en même temps l'écoute du langage pour lui-même :

Il regardait la plus belle rose du jardin, prononçait mentalement un nom qu'il lui appliquait, par les harmonies de ce nom se faisait séparer de tout ce que cette fleur savait d'elle-même et de lui. [...] Il écoutait chaque parole pour ce qu'elle avait dit sans le vouloir. Tout le long d'une phrase, il y avait la pensée d'un être invisible qui la traversait. Il pénétrait, à travers cette phrase, dans une battante obscurité pareille à celle de son cœur<sup>78</sup>.

Sylvain à sa façon est poète, il est voué à la parole comme recherche : « La voix qu'il avait perdue, il lui semblait qu'il n'y avait que la sienne pour la retrouver<sup>79</sup> ». Découvrant dans les mots une autre dimension que celle de l'usage pratique et dénotatif, le langage s'ouvre pour lui sur le vivant, et en même temps cette parole qu'il a vocation à prononcer (« Une nuit viendra où je prononcerai moi-même cette phrase ») est mystérieusement liée à sa sœur disparue avant sa naissance : « Il croyait n'être en quête que d'une parole, c'est quelqu'un de vivant qu'il cherchait ».

Le second conte où la parole poéticoonirique trouve une expression allégorique appartient au cycle de Lapalme que Bousquet composa à la fin de sa vie. Il s'agit d'un conte inachevé et resté sans titre, auquel l'éditeur a attribué celui de « Frayrolles<sup>80</sup> ». Il se retrouve en deux versions, dans le cahier Lapalme (1943-46) et de façon plus développée dans le cahier Rabane II (1946-49), qui avec le premier cahier Rabane contient la quasi-totalité des contes écrits à partir de 43. La trame du conte est la suivante : « C'est l'histoire d'un homme à qui un sorcier avait promis la richesse et qui ne trouva que le désespoir ; et périt noyé dans un puits que l'on voit encore, et dont l'eau se couvre de feuilles mortes à la Saint-Jean, sans que le voisinage d'un seul arbre explique d'où elles sont venues<sup>81</sup> ». Le puits en question est le « trou aux Frayrolles ». Les Frayrolles, qui dans la lettre à Ernst sont les paroles du sommeil, apparaissent ici comme des créatures surnaturelles : « une vie innombrable et menaçante [...]. Si tu tombais en leur pouvoir, tu ne ferais

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> Terme dont René Nelli dit ignorer l'origine : invention de Bousquet ou patois local ? Dans le récit Bousquet lui-même écrit que « tout le monde ignorait le sens de ce mot ». JOË BOUSQUET, *Œuvre romanesque 3, op. cit.*, p. 128.

<sup>81</sup> *Ibid.*

plus de différence entre la nuit et le jour<sup>82</sup> ». Elles sont « une lueur dans l'eau noire<sup>83</sup> », qui est aussi parole ou du moins murmure<sup>84</sup>. Le jour, personnifié sous les traits d'une femme, dort sous leur garde : « il pensa avec le même effroi qui éveille et glace le dormeur qu'une femme dormait dans la profondeur et qu'il ne l'éveillerait pas sans se glacer à sa place dans le sommeil<sup>85</sup> ».

Le gueux croit qu'au fond du puits se trouve un trésor, qui selon le sorcier serait le jour lui-même. Pour le mettre sur la voie du trésor, le sorcier le met en garde contre ses illusions, la première étant de « penser que le songe se dissipe aussitôt que tu vois le jour. Tu deviens le songe dont tu t'éveilles et le songe, c'est de la nuit<sup>86</sup> ». Son deuxième conseil est : « rêve d'un autre homme et il s'éveillera de la nuit que tu es ». Le gueux se rêve roi, visitant son royaume il rencontre un mendiant auquel il refuse l'aumône. Le temps de retourner à son palais, il prend progressivement un aspect misérable, et découvre en arrivant qu'un autre règne à sa place. Comme celle de Sylvain, sa veille est hantée par le rêve : « de jour comme de nuit, [...] sombre et éloigné de tout, il lui semblait que [...] le rêve était l'oubliette d'une voix ». Il devient « incapable de faire une différence entre le demi-jour du matin et le demi-jour du soir<sup>87</sup> ». Un jour, il rencontre un mendiant auquel il refuse l'aumône, geste qui lui rappelle celui qu'il avait accompli des années auparavant, lorsqu'il tomba dans la ruine : « il regardait ses souvenirs comme s'il y avait vu le jour s'éveiller d'un songe<sup>88</sup> ». Finalement, le gueux revient vers le trou aux Frayrolles espérant entendre leur voix, s'assoupit à côté du puits et rêve qu'il y plonge, « reconnaissait... qu'il s'enfonçait au-dessous de la terre à la volée des phrases qui montaient vers lui : des phrases que l'imagination devait longer pour en enseigner la signification à ses pensées<sup>89</sup> ». Le conte se termine par le témoignage d'un pêcheur qui rencontre le gueux, et auquel celui-ci raconte son rêve au bord du puits. Cet épilogue met en question la possibilité même du récit de l'événement qui ne se distingue plus du rêve : « Comme au faite de l'existence, l'événement dont il ne se distinguait plus ne faisait plus de différence entre ce qu'il aurait pu être et ce qu'il était ». Le pêcheur, « témoin d'un fait inépuisable », parle du gueux comme s'il s'était éloigné avec lui du puits, alors qu'il s'y est ensuite jeté et y a trouvé la mort. Son image est figée et son acte suspendu : « Sans

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 135-136.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>84</sup> « Chaque reflet prit un de ses regards et il lui sembla qu'il en tirait une voix », *Ibid.*, p. 144.

<sup>85</sup> *Ibid.*

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 145.

doute le voyait-il toujours au seuil de son suicide, attentif à l'effacement des étoiles, il ne le dépeignait jamais autrement<sup>90</sup> ».

La « morale » de ce conte, de ce « récit confus<sup>91</sup> » est dans cette expression qui se cherche au gré des variantes, à la limite du réel et du virtuel, où Bousquet tente de saisir sa propre condition à travers l'écriture, l'expression et le dépassement d'une existence mutilée :

Qu'importe un malheur et que tu en sois la victime. Il te faut savoir quel événement il est pour quelque chose que tu n'y vois pas. En devenant non plus la parole mais l'innocence des paroles que le rêve a été... c'est-à-dire en accomplissant un acte où tu ne te distingues pas de celui qui « rêve » de l'accomplir (douteux), un événement parfait auquel rien ne soit extérieur et qui ne se distingue d'aucun autre<sup>92</sup>.

La vie comme devenir se fond dans l'œuvre comme virtualité : « L'homme doit être vie, non tel qu'il est, mais dans sa gestation : il faut considérer *ce que pour son propre compte, il devient*<sup>93</sup> ». Virtualité qui prolonge le « mystère de l'existence pré-natale et le mystère de la venue au monde qui a son château dans toute la profondeur réelle d'une vie qui dure<sup>94</sup> ». Le poète rejoue l'événement de la naissance à travers ses moyens d'expression, pour cela il faut « changer sa vie, la purifier de tout ce que nous lui avons ajouté, lui restituer sa fraîcheur d'avant le jour, comme pour n'y sentir que la grâce et le don, et, rendus ainsi à une espèce d'innocence, communiquer notre bonheur et montrer qu'il ressemble à celui du rêve<sup>95</sup> ».

Le rêve excède l'œuvre écrite de Bousquet, il en est l'envers, ou plutôt le dehors. Il porte l'écriture à sa limite : la situant à la frontière du sommeil et de la veille, de l'art et de la vie, c'est la notion même d'œuvre qui est remise en question, assumée dans sa contradiction essentielle, dans son impossible possibilité<sup>96</sup>. L'œuvre du rêve se produit comme un événement absolument singulier et pourtant impersonnel, mais dépasse son statut incommunicable par une écoute du langage pour lui-même, qui

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>91</sup> *Ibid.*

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>93</sup> JOË BOUSQUET, *La Neige d'un autre âge*, in ID., *Œuvre romanesque 2, op. cit.*, p. 410.

<sup>94</sup> ID., *Lumière, infranchissable pourriture et autres essais sur Jouve*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1988, p. 37

<sup>95</sup> ID., *Lettres à Poisson d'or, op. cit.*, p. 215.

<sup>96</sup> Bousquet, affirmant que l'œuvre doit « affilier directement notre vie intérieure à la genèse du monde » (*Ibid.*) entreprend comme Maurice Blanchot une approche de l'œuvre comme origine : « Le point central de l'œuvre est l'œuvre comme origine, celui que l'on ne peut atteindre, le seul pourtant qu'il vaille la peine d'atteindre. [...] Qui ne se soucie que de brillantes réussites est pourtant à la recherche de ce point où rien ne peut réussir », MAURICE BLANCHOT, *L'Espace littéraire, op. cit.*, p. 60.

redéfinit la condition de l'homme comme essentiellement précaire et mouvante, bien que communicant avec un tout dépourvu d'intention<sup>97</sup>. Le rêve est à la fois une présence dans l'œuvre, comme élément de construction de formes romanesques, documentaires ou allégoriques, mais aussi comme virtualisation et transgression des formes, en tant que totalité dont l'œuvre intentionnelle n'est que le reflet : il est l'œuvre pure, où la possibilité et la réalité se mêlent, dont l'écriture recueille et informe le fragment, la trace<sup>98</sup>. A l'égal du rêve, l'œuvre vivante de Bousquet est comme suspendue entre sa virtualité et sa réalisation, son déni et sa reprise, par les passages du livre au journal, de l'événement au récit, l'œuvre se prolongeant dans la vie et inversement, n'étant jamais fermée ni accomplie pleinement hors de son projet et de son incessante écriture.

---

<sup>97</sup> Il faudrait « rendre l'acte poétique aussi grand que la vie en le purifiant de toute *intention* » JOË BOUSQUET, *Lettres à Poisson d'or*, *op. cit.*, p. 79.

<sup>98</sup> « L'œuvre n'est qu'une vie assez neuve et assez forte pour laisser sa trace », ID., *Notes d'inconnissance*, *op. cit.*, p. 27.