



Alain Bosquet et l'art contemporain

COMMUNICATION DE PHILIPPE JONES

A LA SEANCE MENSUELLE DU 9 MARS 2002

Alain Bosquet est poète, on le sait, on l'admire. Prosateur, on connaît ses romans, ses nouvelles, ses aphorismes. Critique et essayiste littéraire, certains le lisaient avec appréhension ! Mais critique d'art ? Si la question se pose, sans doute est-elle fondée. Il pratiqua le genre en parfaite connaissance de cause et non pour arrondir les fins de mois d'un homme entièrement voué à l'écriture.

Dès la fin de la guerre 40-45, Bosquet s'intéresse aux arts plastiques, avec une préférence marquée pour le surréalisme, je crois. Sous le nom d'Anatole Bisque n'écrivait-il pas en mars 1940 : « il nous a ouvert toutes grandes les portes de l'audace¹ ? » Il s'agissait alors de poésie, mais sans réelle exclusive pour autant. C'est beaucoup plus tard qu'il envisage l'histoire de l'art pour dire de celui qui en fait usage : « un monsieur qui, sachant trop de choses, préfère se montrer neutre devant elles, et se contente de nous inculquer sa culture par le menu². » Une attitude quelque peu caricaturale, mais pas plus vive que celle d'accuser la philosophie de se servir de l'art pour « démontrer mille choses, alors que l'art ne démontre rien, sinon qu'il est beau et par conséquent irremplaçable³ ». Pour autant que le terme « beau » soit pris dans son contexte exceptionnel, en dehors de tout jugement esthétique à priori, on peut comprendre qu'Alain Bosquet, soucieux de garder son libre arbitre à l'égard de la philosophie et de l'histoire, revendique l'état de « chroniqueur » ou de « critique d'art⁴ ».

¹ A. Bisque, *Anthologie de Poèmes Inédits de Belgique*, Bruxelles, Pylône, 1940, p. 17.

² A. Bosquet, *Engel Pak. Les bonheurs de l'abstrait*, Paris, éditions de la Différence, 1978, p. 7.

³ *Ibid.*, p. 10.

⁴ *Ibid.*, p. 14.

La sensibilité poétique sera le seul moyen réel d'appropriation du pictural, mais il requiert intelligence et connaissance. Il s'agit de contrôler, de guider, de savoir. Alain Bosquet en fournit la preuve lorsque, pour dresser la monographie du peintre Engel Pak, il procède à une mise à plat de l'histoire de la peinture de 1885 à 1965, qui sont les dates de son héros, sans en omettre la spécificité de l'art en Belgique. Tenant compte de cette toile de fond nécessaire, il ne s'agit pas d'y insérer simplement un acteur oublié ou méconnu, « je prétends que parler d'un peintre aimé, nous dit Bosquet, c'est s'insinuer dans son être⁵ ». Il s'agit de rendre sensible, lorsque l'artiste aura découvert la voie personnelle de son abstraction, hors du temps, hors du lieu « la jouissance saine et pleine de la matière réduite à sa masse et à sa pigmentation⁶ ».

La volonté de situer une œuvre dans son contexte, d'en définir les arguments novateurs, d'en critiquer parfois les faiblesses qui peuvent l'asservir à la mode du jour, d'interroger l'évolution même de la recherche artistique et de son questionnement, et cela avec d'autant plus d'intensité et de perspicacité qu'il n'est pas un simple spectateur mais un intervenant de la création, donne dès lors un double poids au témoignage de ce chroniqueur.

Ainsi le premier chapitre de la monumentale étude sur le peintre contemporain Dado est-elle une sorte de synthèse brillante, en quelques pages, de Cimabue à Balthus ou de Van Eyck à Bacon et qui lui permet d'affirmer : « Il n'est point exagéré de prétendre qu'après un demi millénaire de lois esthétiques, sur lesquelles un accord s'était établi, dans les grandes lignes, seul émerge le besoin de la redéfinition. Un art est devenu ainsi un champ de bataille de ses propres composantes, où la remise en cause est moins suspecte que les réussites⁷. » Texte écrit durant l'hiver 1990-1991, et lorsque l'on visite dix ans plus tard les expositions, les galeries, ou tout lieu de soi-disant avant-garde, le constat demeure.

Si, dans un ouvrage sur Dado, Bosquet est davantage porté à souligner l'émotion sensorielle expressive, baroque, de l'artiste monténégrin et si cela participe certainement de son monde intérieur, ce choix, ce goût, n'est pas exclusif. Il est tout aussi capable d'apprécier et je le cite : « Toute œuvre cubiste, sous la

⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁶ *Ibid.*, p. 109.

⁷ A. Bosquet, *Dado. Un univers sans repos*, Paris, éditions de la Différence, 1991, p. 13.

main de ces deux génies [à savoir Picasso et Braque], est comme un théorème : serein, dominateur et sans réplique, pourvu qu'aucun didactisme explicite ne vienne ternir l'implacable sérénité⁸. » L'authenticité de l'œuvre, son absolue nécessité sont les seuls critères, on le sait, de réussite en art.

Il éprouvait pour Braque, qui lui avait dit un jour « Trop de richesse occulte⁹ », une admiration que le temps n'estompe pas. Rencontré vers 1961, lorsque Jean Paulhan l'entraîne dans l'atelier de ce « beau peintre du bonheur » comme il le nommera, il écrit, à l'occasion d'une exposition de l'artiste en juin 1982 :

J'aime Braque : il me rassure et m'oblige à garder quelque distance avec moi-même, esthétique à mi-chemin de l'émotion et de l'intellect ; mais satisfait-elle tout à la fois le sentiment et l'esprit ? Dans *Connaissance des Arts*, sous le titre : *Braque comme on dit Racine ou Rameau*, j'écris entre autres : « Il est (au vingtième siècle), au sens plein du terme, notre peintre le plus civilisé et partant le plus exigeant ». Lorsque, au bout de cinq — ou cinquante — minutes, la toile est enfin entrée dans l'âme ou l'esprit du spectateur, elle y exerce un effet qui ne se définit pas seulement comme une préhension propre à la peinture ! Elle est aussi de verbe et de musique... Un compotier n'est pas un compotier comme les autres : Braque nous invite à le saisir, à en faire plusieurs fois le tour, à le reconnaître avant que nous ne l'acceptons définitivement. De même, sur la fin de sa vie, ses oiseaux — Saint-John Perse écrira sur eux des pages admirables — ne sont ni des répliques conformes d'oiseaux ni des idées abstraites d'oiseaux ; en eux passent des symboles et des stylisations qui en font des objets à part : il convient de s'en imprégner assez longtemps, pour enfin reconnaître leur caractère entre le vraisemblable et l'invraisemblable ; ils deviennent alors des propositions sur la possibilité de créer des oiseaux inconnus au sein de l'espèce¹⁰.

Cette notation, extraite de *La Mémoire ou l'Oubli*, un livre de souvenirs comme son titre l'indique, saisit, avec une intelligence et une sensibilité du langage pictural, l'exacte position de Georges Braque dans l'aventure plastique du vingtième siècle.

⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁹ A. Bosquet, *La Mémoire ou l'Oubli*, Paris, Grasset, 1990, p. 15.

¹⁰ *Ibid.*

La monographie engage à décrire, l'interview par contre pousse à l'aveu et le poème invite à créer. Alain Bosquet est l'auteur *d'Entretiens avec Salvador Dali*. L'ouvrage, publié en 1966, a connu une réédition en 2000. Bosquet y mène le jeu. Il connaît parfaitement le terrain, le surréalisme lui est familier. Il est à la fois inquisiteur et confesseur et, puisque le contexte de Dali éveille l'Espagne, nous pouvons nous imaginer une arène où le toréador, le picador ne cessent de relancer l'adversaire, sans mise à mort certes, mais afin d'en éprouver l'agilité, la suffisance et les talents. Ainsi à la question de Bosquet « Où est la limite du génie et de la folie ? », Dali répond-il : « Ce grand problème n'a jamais été résolu. Les plus célèbres psycho pathologistes ne savent pas où commence la folie, où cesse le génie. Mon cas à moi est encore plus difficile. Je suis non seulement un agent provocateur, mais un agent simulateur. Je ne sais jamais quand je commence à simuler ou quand je dis la vérité. Cela est caractéristique de mon être profond », et il ajoutait : « Je suis dans la constante interrogation : où commence le Dali profond et philosophiquement valable, et où cesse le Dali loufoque et saugrenu¹¹ ? » Fausse modestie ou superbe ? Toute l'ambiguïté dalinienne se dénonce ici. Sans parti pris, Bosquet stimule pour amener son interlocuteur à se découvrir dans la vivacité du dialogue, pour se situer lui-même.

Ainsi, vis-à-vis de Jérôme Bosch auquel certains le comparent, il lui fait dire :

C'est l'une des plus terribles équivoques autour de ma personnalité. Les apparences monstrueuses et l'imagination délirante de Jérôme Bosch ont fait qu'on le compare à moi. C'est une erreur très grave et que l'on répète sans cesse. Les monstres de Jérôme Bosch sont le produit des forêts nordiques baignées dans le brouillard, et des terribles indigestions du Moyen Âge. Il en est résulté des personnages symboliques, et la satire a tiré parti de cette gigantesque diarrhée. C'est un univers qui ne me concerne pas. Il est exactement à l'opposé des monstres qui ne sont pas nés de la même façon, et qui, au contraire, dérivent de l'excès de lumière méditerranéenne. Les grottes de la Méditerranée, et les miroirs de leurs eaux, comme les surfaces rugueuses des huîtres, se retrouvent dans la tradition de la peinture classique, et dans les climats d'Espagne et d'Italie. Ces motifs-là sont souvent reproduits à Pompéi, et on en trouve d'autres exemples très poussés dans les œuvres de Raphaël conservées au Vatican : êtres hybrides, sphinx transformés en poissons, etc. D'un côté,

¹¹ A. Bosquet, *Entretiens avec Salvador Dali*, Monaco, éditions du Rocher, 2000, p. III-12.

Jérôme Bosch pensait et peignait de manière mythique, en pleine brume musicale du nord et, d'un autre côté, on avait besoin, face à la lumière trop crue de la Méditerranée, d'hallucinations en harmonie avec les idées concises et romaines de ce que nous apporte l'équilibre classique. Les créatures de Jérôme Bosch symbolisent l'ardeur plébéienne des chevaliers partant aux Croisades : c'est un défi opposé à l'humanisme ; c'est aussi la caricature de l'intelligence et une satire qui s'introduit jusque dans les intestins et les boyaux pour saper cette intelligence. Cependant, l'imagination d'un Raphaël, issue en ligne directe de la Grèce antique, n'a pas du tout ce côté ravageur et impitoyable. Pourquoi voulez-vous que Dali, en pleine lumière harmonieuse, à Cadaquès, fasse du Jérôme Bosch¹² ?

Les *Entretiens avec Salvador Dali* d'Alain Bosquet furent et restent le meilleur témoignage sur le maître de la *Persistance de la mémoire* et l'inventeur de « la méthode paranoïaque critique. » Cet intérêt pour Dali n'implique pas que ce peintre soit, à ses yeux, le premier parmi les surréalistes. Bosquet lui préfère Max Ernst ou Yves Tanguy. Ce dernier est pour lui « un profond excitateur : un donneur de mondes invisibles. J'ai souvent pensé — et dit — qu'il était le Vermeer du surréalisme », écrit-il en 1982¹³. Il précise :

De quel surréalisme relève-t-il ? Est-il le traducteur ou le photographe de l'invisible ? C'est bien ainsi qu'aujourd'hui j'aimerais le définir : le témoin de l'invisible qui a supplanté le visible et s'installe dans le confort. S'il fallait trouver au surréalisme de l'explosion fixe et de la mémoire perpétuelle un illustrateur, ce n'est pas Tanguy qui conviendrait, mais Dali. Je me souviens d'un moment intime chez Tanguy, qui me disait : « Je suis comme Péret, je ne réfléchis pas. C'est Breton qui réfléchit, et Dali qui tempête. Moi, je peins toujours le Mont-Saint-Michel, et je remplace les pierres et la plage par des osselets, des objets un peu dingues, des jouets. Je sais que je possède une seule invention, à moi tout seul : j'ai supprimé la ligne qui sépare l'eau du ciel. » Paysagiste d'un monde où l'homme ne se présente pas, il est de ces peintres, peu nombreux, qui font les fanatiques, comme Desiderio, Guardi, Seurat. Dans leur limite acceptée est leur génie, ou leur tranquille extase. Le même soir, j'apprends que les amateurs de football, au nombre d'un milliard et demi, verront le Mondial sur leur

¹² *Ibid.*, p. 64-66.

¹³ A. Bosquet, *La Mémoire ou l'Oubli*, *op. cit.*, p. 16.

écran. Et Tanguy comptera combien de visiteurs ? Dix mille, si tout va bien¹⁴.

Lisant cette citation, je revois Alain Bosquet, rue de Laborde, dans son salon. J'étais assis dans le divan, lui dans un fauteuil en face de moi, une table basse nous séparant, au-dessus de sa tête, un superbe et subtil Tanguy de format moyen, précis d'écriture, ouvert sur le rêve.

Cet intérêt qu'il témoigne pour l'art moderne n'est en rien une monomanie, sa connaissance de l'art classique est parfaite. Ne déclare-t-il pas, par exemple, au sujet de Bruegel l'Ancien : « L'homme de Bruegel est celui de toutes les solidarités et de toutes les solitudes¹⁵. » À Florence ou à Bâle, il visite les musées. En Italie dans les années 1980, il écrit :

31 DÉCEMBRE 1982. Je viens de passer six jours à Florence ; je n'y avais pas fait de halte sérieuse depuis 1953 et, à l'époque, peu d'œuvres d'art ne m'y agaçaient pas. De Michel-Ange à Ghirlandaio et de Giotto à Raphaël, j'y découvrais une affirmation de l'homme qui convenait mal aux multiples atteintes à la certitude et à la raison dont la guerre et l'immédiat après-guerre m'avaient abreuvé. Il y avait chez ces titans, pour mon esprit fraîchement cicatrisé, une sorte d'indécence à se proclamer maîtres d'eux-mêmes. Je distinguais à peine la pose de la sérénité, et l'optimisme au service de la foi me créait le plus profond malaise. Je n'aimais pas ces extases sur mesure, ces révélations sur commande, ces dépassements publics, ce mépris du mystère ou, plus exactement, ce dosage de savoir-faire et de maniérisme au sein du mystère. La nuit me manquait, et le doute, et le fantastique. Ces hommes-là n'étaient pas cruels et n'admettaient pas le déchirement intérieur¹⁶.

De Suisse, il rapporte en septembre 1985 :

Au retour de Lucerne, comme à chaque voyage dans cette région de l'Europe, je me suis incliné devant les Conrad Witz du musée de Bâle. Ces figures nouées dans la mystique, ces corps tordus par la foi, sans pour autant aller jusqu'à la déliquescence d'un Matthias Grünewald, cette pesanteur de la délivrance de l'âme, cette béatitude qui exige du corps une

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ A. Bosquet, cité dans : Ph. Roberts-Jones, *Bruegel, démons et merveilles*, dans : *Muséart*, n° 82, mai 1998.

¹⁶ A. Bosquet, *La Mémoire ou l'Oubli*, *op. cit.*, p. 85-86.

rançon douloureuse, ces fantoches célestes, criblés de rhumatismes : quel sommet de l'art !
Et puis, si peu de nos contemporains veulent voir en ce peintre un génie sans temps et sans espace¹⁷.

Et dans ses rêves, l'intemporel et l'éclectisme règnent :

Or, mes murs étaient couverts de chefs-d'œuvre de peinture : un Léonard de Vinci, quatre Rubens, trois Seurat, quatre ou cinq Mondrian, quelques Picasso et, au-dessus de la cheminée, un Piero della Francesca¹⁸.

Et le poème ? Je ne parle pas ici de l'image, car les poèmes de Bosquet seraient également des peintures puisque tant d'images y fleurissent. Je pense au poème qui parle d'un peintre nommé. Il est un vers que je souhaite néanmoins citer, car il évoque pour moi le climat d'un peintre précis : « Dans chaque oiseau dormait une montagne. » Il est extrait de *Quel royaume oublié* (1955) et trouve sa réponse dans un tableau de Magritte, *Le domaine d'Arnheim* dont une version de 1962 se trouve au Musée de Bruxelles et que je connaissais chez l'artiste avant que sa veuve n'en fasse don au Musée. Magritte lui-même le décrit en ces termes : « *Le domaine d'Arnheim* réalise une vision qu'Edgar Poe eût beaucoup aimée : c'est une immense montagne qui trouve sa forme exacte dans celle d'un oiseau les ailes déployées¹⁹. » Magritte se réfère à Poe ; Bosquet et Magritte sont en proximité mais inverse : chez Bosquet la montagne dort, chez Magritte l'oiseau déploie ses ailes.

Lorsque l'on offre quelque chose à quelqu'un, c'est que l'on pense à lui. Si Bosquet dédie au peintre chilien, surréaliste et insolite, Matta un *Écrit en marge du poème*, c'est que l'œuvre de cet artiste aux tonalités fluorescentes et aux espaces agités par on ne sait quel mouvement, éveille peut-être en lui ces vers dont voici un fragment :

J'ai deux métiers :
je découpe des fleurs

¹⁷ *Ibid.*, p. 230.

¹⁸ *Ibid.*, p. 24.

¹⁹ Ph. Roberts-Jones, *Magritte poète visible*, Bruxelles, Laconti, p. 38.

— les futures épouses —
dans la peau des étoiles,
et je ramène à leurs parents
les îles filles mères
qui ont suivi le fleuve, ce voyou. Le dimanche, parfois, je réchauffe
entre mes draps, je veux dire mes fables, les rêves
de mes voisins reconnaissants²⁰

À la même époque, vers 1959, il offre à un autre peintre surréaliste, grand maître de la première génération, Max Ernst, un long poème en vers libres, un long cri lyrique qui s'intitule *Danse mon sang* où le poète et le peintre sont unis dans le chant, où leur dialogue ne forme qu'un :

et le ciel même était ce grand tableau ô peintre ô peintre
vas-tu rougir ce corps qui est ton aquarelle
et mon poème s'est caché dans ton pinceau²¹

et le rythme et la vivacité dans l'échange se poursuivent ainsi pendant près de trois cent vers.

La fougue du surréalisme animait ce poème, en réponse aussi à la vitalité de Max Ernst ; d'autres rapprochements, d'autres parentés, d'autres voisinages pourraient être faits, car Alain Bosquet écrivit de nombreux textes, études et articles, d'Alechinsky à César, de Cremonini à Ferrer, d'Ipousteguy à Lam, à Music ou à Velicovic, artistes qu'il aimait, soutenait, parfois même découvrait.

À un journaliste qui lui posait la question « Le poète Alain Bosquet n'est-il jamais en conflit avec le romancier ? », Bosquet répond :

La prose, c'est une entreprise que l'on peut construire, comme un bâtiment, en travaillant deux, quatre, six ou huit heures par jour, puis arrêter et reprendre parce qu'on a une base précise. Pour cela, il suffit d'avoir du style — c'est un outil comme un autre —, du temps libre, et, disons, des idées très claires et un peu d'inspiration. Le poème, lui, ne vient jamais

²⁰ A. Bosquet, *Je ne suis pas un poète d'eau douce. Poésies complètes (1945-1994)*, Gallimard, 1996, p. 93.

²¹ *Ibid.*, p. 102.

quand on a envie qu'il soit là. Il vient ou ne vient pas. La seule chose dont on soit responsable, c'est la correction, qui se fait à froid puisque la matière est derrière. Pour moi, la prose est un règlement de comptes avec mon siècle, tous mes romans se passent au présent, ou à peu près, tandis que la poésie est durable, intemporelle²².

Ce qu'il exprimait plus succinctement encore en cette formule : « Le poème vous prend ; mais on prend la prose²³. »

Une autre opposition se formule, celle de l'abstraction et de la figuration ; ces orientations antagonistes auront, elles, tendance sinon à fusionner, tout au moins à s'interpénétrer. Étudiant l'évolution stylistique du peintre Georges Collignon — et je tenais à rendre hommage à cet ami disparu il y a quelques semaines — Bosquet écrivait : « le passage à la figuration est annoncé, avec ses risques, ses audaces et ses nécessités. Les triangles, les courbes, les couleurs, les formes auront bientôt des témoins : nos semblables. Nous allons violer leur solitude car tel est notre destin²⁴. »

Il faut attendre 1990 pour que se révèlent *33 poèmes pour Francis Bacon*. Le surréalisme n'est pas mort, mais l'expressionnisme tient le haut du pavé. La distorsion, l'agression de l'homme, « nous vivons l'ère des muqueuses²⁵ » dira-t-il, ce perpétuel écartèlement entre le réel et le cauchemar, le confinement, la cruauté, ce conditionnement humain pourrait-on dire :

Il baille

Il frotte sa dernière étoile.

Il défèque, il se mouche.

Il écarte la nuit comme un vieux pyjama. Il remet à sa place un bout de sexe. Il empaille un oiseau

qu'il n'a pas épousé.

²² A. Bosquet, entretien avec Gilberte Favre, dans : *Journal de Genève*, 11 août 1990.

²³ A. Bosquet, *La Mémoire ou l'Oubli*, *op. cit.*, p. 188.

²⁴ A. Bosquet, *Les trois abstractions de Collignon*, dans : F. Bonneure, *Georges Collignon. Peintures abstraites 1946-1966*, Tielt, Lannoo, 1990, p. 8.

²⁵ A. Bosquet, *Je ne suis pas...*, *op. cit.*, p. 733.

Deux ou trois fois il boxe
sa lampe de chevet.
Il rase quelques mots trop poilus. Il ira au bureau
ranger ses crépuscules.
*L'ennemi, ce travail manuel*²⁶.

Dans ces trente-trois textes, Alain Bosquet a su trouver une équivalence verbale et poétique à l'œuvre déchirante, au constat que Francis Bacon a laissé du vingtième siècle. Se sont-ils rencontrés et quand ? Je ne sais. Ils se sont compris en s'étant regardés. Ils ont vu la poésie, ils ont vu une exigence poétique d'aujourd'hui.

En 1984, Bosquet poursuit avec Francis Bacon, « pour qui j'ai écrit des poèmes sur le dégoût de soi²⁷ », une correspondance qu'il qualifie de laconique, mais ne semble pas l'avoir rencontré. Sa connaissance de l'œuvre n'en est pas moins certaine. Voici quelques extraits qui en fournissent la preuve :

Il a inventé un bizarre transfert : l'angoisse moderne déforme l'anatomie et bestialise le visage. [...] Le visage de Bacon — et l'ensemble du corps — est en perpétuelle métamorphose et ne saurait être statique. Il n'obéit pas à une loi architecturale ni à des principes esthétiques... Il est animé par les bouleversements psychiques et psychanalytiques les plus divers car il est le siège de mille réactions intérieures qui soudain se trouvent amenées à la surface de la toile, donc de la peau. Personne, dans le passé, n'a eu cure de soumettre ainsi la face humaine à ses terreurs et à ses variétés innombrables, sinon, pendant une très courte période, quelques peintres expressionnistes ou assimilés, par exemple George Grosz ou Edvard Munch. [...] Il va au-delà de ces possibilités et crée pour le visage des attitudes où celui-ci se dissout, se désosse, fait place à des volumes en perpétuelle mutation, comme si le pouvoir du peintre était d'imposer à son modèle une dynamique du changement en rapport direct avec les affres de l'âme et de la mémoire, de manière que plus aucun trait originel ne subsiste... À cette innovation plastique s'en ajoute une autre. S'il est vrai qu'il arrive à Bacon de peindre ses hommes dans une ambiance convenue, il préfère leur donner pour prison extérieure leur habit typique du vingtième siècle. Ses personnages sont pris devant leur miroir en train de se raser ; ils se tendent et se détendent contre leur évier ; ils

²⁶ *Ibid.*, p. 741.

²⁷ A. Bosquet, *La Mémoire ou l'Oubli*, *op. cit.*, p. 174.

s'agitent jusqu'à en perdre leurs vertèbres dans leur fauteuil de bureau, leur machine à écrire participant à leurs luttes de conscience. [...] Bacon est le premier à nous parler de notre solitude. Notre intégrité physique à disparu : notre souci majeur est de nous rassembler, éparpillés que nous sommes entre les débris de nos *moi* contradictoires. Nous sommes à l'affût de ce qui nous déséquilibre. Hommes nus ou P.D.G., nous savons que notre vérité passe par une torture physique [...] Peintre de l'impossibilité d'être, jusqu'à la révolte, Francis Bacon est celui qui, dans le grandiose ou le simiesque, nous permet de ne jamais nous accepter. Il symbolise la légende ou le mythe du refus²⁸.

Il y a chez Bosquet une curiosité et une compréhension du langage plastique que peu de critiques ou d'écrivains partagent. Dans une œuvre abondante comme la sienne, cette présence de l'art pourrait passer, sinon inaperçue, du moins apparaître comme un simple décor. Or, elle faisait partie, j'en témoigne, de ses préoccupations premières. Ne s'inscrit-il pas dans cette lignée des poètes français qui remonte à Baudelaire et aux *Phares* que ce dernier glorifiait ?

À la même époque que les poèmes à Francis Bacon, parlant du peintre, mais d'un autre individu, Dado en l'occurrence, Alain Bosquet conjugue : « Je suis sel, tu es myosotis, il est ombre d'une ombre, nous sommes de vent et de tempête, vous êtes de n'être plus, ils sont le contraire de tout ce qu'ils peuvent être : on peut à l'infini varier les postulats à déduire de l'image offerte par le peintre devenu, bien entendu, et c'est la moindre des choses, poète²⁹. »

Copyright © 2002 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Référence bibliographique à reproduire :

Philippe Jones, *Alain Bosquet et l'art contemporain [en ligne]*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2008. Disponible sur :

<<http://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/jones090302.pdf>>

²⁸ *Ibid.*, p. 150-52.

²⁹ A. Bosquet, *Dado...*, *op. cit.*, p. 31