

Raymonde Carasco
LA PUPILLE
OU
L'OPTIQUE DE JOE BOUSQUET

(Texte établi par Régis Hébraud à partir des notes manuscrites et de l'enregistrement sur magnétophone de la conférence donnée le 27 novembre 1981 à Toulouse, au Centre Culturel de la Daurade. Cette conférence a été suivie par une lecture-vocalises du poème de Joë Bousquet "La Pupille" (*La Connaissance du soir*, Gallimard) et de fragments de la correspondance à Bellmer montrant la genèse du poème ; performance réalisée à la "Cave-Poésie" par Raymonde Carasco et le groupe "Compagnie").

Je voudrais approcher avec vous ce soir ce qu'on appelle l'érotique de Joë Bousquet, c'est-à-dire, *poser la question des rapports de l'érotique, de la mystique et de la poétique*, car il est évident que les trois termes sont ici indivisibles : on peut parler également et tout aussi légitimement, sans préséance ou hiérarchie, d'une érotique mystique (d'une mystique érotique), d'une poétique mystique, d'une poétique érotique, comme on voudra... Ces variations des catégories usuelles poseraient donc *la question de l'agencement des trois lignes* (qui sont chacune à la fois ligne de vie et ligne de l'œuvre, ligne de vie et ligne d'expression) : *ligne mystique, ligne érotique, ligne proprement poétique*, donc.

Accordez-moi cette hypothèse, et cette définition de départ : ligne érotique, ligne mystique et ligne poétique *construisent un seul et même plan* (l'œuvre et la vie de Joë Bousquet). Convenons d'appeler ce plan L'OPTIQUE DE JOE BOUSQUET. Expression à entendre dans sa pluralité de sens :

1- *le point de vue irréductiblement singulier de l'auteur qui est comme le regard, la vision unique, individuée, qui porte, comme une signature, le prénom et le nom de Joë Bousquet* : l'événement à la fois nécessaire et daté dont Joë Bousquet constitue à la fois la date et la signature.

2 - *l'optique au sens des sciences exactes* l'étude des mécanismes et du fonctionnement de l'œil dans l'acte de voir, *son anatomie et sa physiologie*. Sauf à se douter ici qu'il s'agira d'une AUTRE OPTIQUE que celle des oculistes, ou que celle de l'optique physiologique du savant Helmholtz, lorsqu'il étudiait au siècle dernier remarquablement, puisque ses études sont pour l'essentiel actuelles - les

mécanismes de l'accommodation visuelle.

Une optique poétique, dira-t-on. Ou érotique. Ou mystique. Nous voici au plein milieu de notre questionnement.

Aussi, je poserai la question de l'OPTIQUE POETIQUE de Joë Bousquet entre deux autres arts : la peinture et le cinéma, dans un choix de point de vue qui, cette fois, vous apparaîtra peut-être comme le mien. « Tout point de vue est faux » disait Joë Bousquet à propos de Paulhan. Oui. Et pourtant nécessaire cette "vue latérale de l'oeuvre" sans laquelle il n'y a pas de vue d'une oeuvre, de vue tout court (donc théorie, si θεωρειν en grec, c'est d'abord voir).

poétique

L'optique mystique de Joë Bousquet

érotique

serait donc entre une optique picturale et une optique cinématographique.

C'est le cheminement des questions qui m'a conduite à cette vue de l'érotique de Joë Bousquet que je voudrais refaire avec vous, de façon brève.

Chercher la formule de l'optique de Joë Bousquet tel pourrait être notre propos, la formule du fait poétique prénommé, daté, Joë Bousquet, la formule de cette oeuvre-événement.

I - "CREER UNE MYSTIQUE DE LA LUMIERE" (FORMULE PICTURALE DE L'OPTIQUE).

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

Une formule-coléoptère.

A voir une belle formule, où la géométrie a sa part, et peindre, REALISER, disait Cézanne « Il faut être un bon ouvrier. N'être qu'un peintre. Avoir une formule. Réaliser. L'idéal du bonheur terrestre ». Trouver "une formule d'art parfaite", ce fut toute l'obstination de Cézanne, l'attachement des dernières années à rendre-picturalement-réelles ses sensations : il faut une optique et une logique,

¹ - Joë Bousquet, « La Tisane de sarments », *Oeuvres romanesques complètes*, Albin Michel, Paris, 1979, tome I, p. 307.

une collaboration de l'oeil et du cerveau, mais par-delà l'optique, trouverai *logique des sensations organisées* la loi des contrastes, des oppositions de ton, des rapports de couleur, qui constitue le fait pictural lui-même. *Moduler la couleur*, telle pourrait être la formule de la découverte de Cézanne.

« Il faut moduler, peindre, dramatiser, danser les transformations de l'existence », écrit Joë Bousquet - qui avait donc lu Cézanne (On connaît les formules mêmes de Cézanne « On ne devrait pas dire modeler, on devrait dire *moduler* », « Peindre, c'est moduler. »). *Moduler l'événement*.

Entre peindre et écrire, la différence ici n'est pas si grande : l'acte pictural et l'acte poétique sont pensés par Cézanne et Bousquet à partir *d'une attitude originelle* : la nécessité d'une vision à la lettre innocente, hors savoir : « Voir comme celui qui vient de naître », « Donner l'image de ce que nous voyons en oubliant tout ce qui est avant nous », dit Cézanne. « Regarder les choses en oubliant ce qu'on en sait, actualiser en nous l'épreuve la plus haute, jusqu'à la rejeter entièrement dans l'oubli »², Le poème de l'Innocent dans *La Marguerite de l'eau courante* est le manifeste même de la poésie « Regarder les choses en oubliant ce qu'on sait... Les fleuves sont le miroir des lieux dont ils se séparent. »

« Le poète est naissance. »

Cette vision innocente, en dehors de tout savoir, est le premier moment de l'expression : le fait pré-pictural et pré-poétique qui est néanmoins la condition de toute possibilité de création. En lui le poète et le peintre affrontent *le chaos*, prennent la mesure de la hauteur d'un abîme qui ne saurait jamais être ni dominé ni comblé. Toute invention porte *la profonde empreinte d'un sursaut devant l'abîme*, d'un saut *sans intermédiaire* entre la vision d'un *chaos-catastrophe* où les plans tombent les uns *par-dessus* les autres, où les couleurs *se brouillent* dans la grisaille, et *ce chaos-germe, ce chaos-irisé* comme dit Cézanne, où, de la vibration même des couleurs, les plans s'organisent³.

Là où Joë Bousquet, à propos de Paulhan⁴, parle de cette hauteur arbitraire d'un doute vaincu, Merleau-Ponty écrit « Le Doute de Cézanne ». Joë Bousquet, critique de Paulhan, pan de ce risque de la pensée, de la question difficile de cette pauvreté, de cette ascèse de l'oubli du savoir où se conquiert le devenir-sobre de l'oeuvre (la force de l'oeuvre qui capte l'esprit d'une époque, est capable d'aller au-delà de son temps).

Effacer *le cliché*, dit Cézanne. Lutter contre *l'habitude*, échapper au *lieu commun*, dit Bousquet dans les *Cahiers du Sud*, où, puisqu'il est de toute façon inévitable, en extraire les sels, le transformer en forces. Pour cela, quitter la littérature, la figuration (l'illustration et la narration) dit Cézanne. Changer sa

² - Joë Bousquet, *Papillon de neige*, Verdier, Lagrasse, 1982, p.52.

³ - *Conversation avec Cézanne*, Macula, Paris, 1978, p.112.

⁴ - « *Cahiers du Sud* » Joë Bousquet, Rivages, Marseille, 1981, p.154.

manière de voir, dit Bousquet. « Dans le monde où la beauté seule m'apparaissait autrefois, le vrai m'apparaît enfin, voilé par sa splendeur. Je ne sais pas si je suis le sujet ou le jouet de cette transformation. Elle est plus évidente depuis que je sais me servir de mes yeux : j'ai laissé mon regard creuser son lit autour des objets dont il fixe l'ombre et non plus les reliefs. » (*Cahier du Sud*, op. cité, p. 22). Ainsi le poète parle-t-il en peintre, en peintre de la lumière : de l'éclat des couleurs remonter à cette nuit souterraine dont toute la lumière est issue, apprendre à voir l'ombre, c'est-à-dire "cette faculté de rayonner que l'on voit aux transparences doublées de ténèbres" ; à partir de cette ombre rayonnante remonter au *noir de source* originel : actualiser l'acte même de naître. « Créer une mystique de la lumière. »

Telle pourrait être la formule "picturale" de Joë Bousquet.

« Vous savez comment on décrit scientifiquement la couleur. Cet aperçu algébrique ne peut contenter un artiste, lequel cherche le rapport concret *de la couleur avec l'unité concrète de ce que ses sens peuvent savoir*. Qu'est-ce qu'une couleur, anatomiquement ? *C'est de la lumière souterraine*, de la clarté endodermique. Représentez-vous ces fleurs que l'on enracine à une terre mêlée d'ardoise pilée pour changer leur couleur. L'hortensia rose s'il doit percer de ses racines des profondeurs plus denses ou altérées devient hortensia bleu. » (A Bellmer. 4 juillet 1945).

Pour dire sa manière de lire la nature, Cézanne use de la même image du voile, mais c'est pour *arracher à l'ombre et à la lumière leur secret fondamental : la couleur, les taches colorées*. « Lire la nature, c'est la voir sous le voile de l'interprétation par taches colorées se succédant selon une loi d'harmonie. Ces grandes taches s'analysent ainsi par les modulations. Peindre, c'est enregistrer ses sensations colorées. (*Conversations avec Cézanne*, op. cit., p. 36). De l'ombre et de la lumière, remonter aux sensations colorées originelles, dit Cézanne : « La lumière n'existe donc pas pour le peintre », écrit-il. L'ombre est une couleur comme la lumière, mais elle est moins brillante ; lumière et ombre ne sont qu'un rapport de deux tons. » (ib., p. 36). « Il n'y a pas de ligne, il n'y a pas de modelé, il n'y a que des contrastes ». Des contrastes de couleur, s'entend.

Créer une mystique de la lumière, dit Bousquet.

Trouver une logique des sensations colorées, dit Cézanne.

Bousquet peintre de la lumière ? Cézanne serait le peintre des peintres de la couleur. Intersection, rencontre où se croisent l'acte de peindre et l'acte d'écrire, opération picturale et opération poétique, fait pictural et fait poétique. Cependant, par un étrange paradoxe les accents se déplacent : *c'est le poète qui pose la question du voir* comme question essentielle, tandis que *le peintre pose celle d'une logique fondamentale*. Singulière leçon de Cézanne : entre l'optique et la logique, c'est finalement la logique qui commande, et l'optique est secondaire : « Je ne réa-

lise pas assez, l'optique n'y est pour rien », ce sont presque les derniers mots de Cézanne. Tandis que la poétique de Joë Bousquet insiste de plus en plus sur la nécessité d'une théorie du voir : « Attacher une idée à une vision », dit *La Marguerite de l'eau courante*.

La question la plus importante d'une rhétorique ne concerne pas le dire, mais le voir. (Serait-ce ici l'optique qui est fondamentale, et la logique secondaire ?). « Il est absurde de définir l'art d'écrire par les problèmes d'exécution qui se posent à celui qui écrit. / L'écriture prend notre place dans le monde que notre inspiration nous fait quitter. / Ecrire pour tous : créer une mystique de la lumière. / La connaissance suprême entraîne-t-elle une analyse du langage ? / L'amour n'est qu'un chapitre de cette étude. / Que de mots à bannir, de notions à tuer. / Mais à consacrer ces mots qui ne sont rien tant qu'ils n'ont pas toute une vie pour les porter. / Agrandir la vie et l'éclairer, purifier la parole.. » (*Papillon de neige*) L'ascèse du langage se fait donc par cette mystique de la vision où l'amour a sa part - une part seulement. Trouver la formule de la réalisation poétique de Joë Bousquet, de son OPLIQUE, ce serait donc trouver une formule où l'amour a sa part. Cette formule-coléoptère, courante, que cherchait Dom Bassa.

Après le détour par l'analogie avec la recherche de la formule cézannienne (Moduler la couleur), la question de la formule de l'optique de Bousquet (Créer une mystique de la lumière) paraît devoir passer par une formule plus courante, où l'amour a sa part, celle que cherchait l'hérétique Dom Bassa.

Repartons donc, en quelque sorte, au degré zéro de notre questionnement, de l'érotique de Bousquet. Partir des notions communes, en extraire les sels, les transformer en forces.

II - TOUTE FEMME A AIMER EST UNE MINEURE (FORMULE COURANTE DE L'EROTIQUE).

Comment dire ce que, par commodité, en usant des catégories habituelles, on appelle l'érotique de Joë Bousquet ? Une érotique et une mystique à la fois : mais ici, d'un coup, la publication des *Lettres à Ginette* vient défaire les empaillages de la légende. On y entend le rire de Joë Bousquet. Moments de pure gaieté où, à propos de la fessée qu'Abailard aurait donnée à Héloïse, Joë Bousquet avance l'expression « Inventer du visage ». « ... il n'y a qu'une volupté quasi divine. C'est de faire échapper le corps aimé à l'anonymat de la jouissance. A dix-sept ans, déjà, j'avais compris, (...). J'aurais voulu obtenir que toute l'âme de la femme aimée personnifiât l'endroit obscur de sa chair par où j'eusse voulu me l'attacher; (...) Héloïse et Abailard ont connu cela. (...) Abailard apprenait le latin à Héloïse et il la fouettait quand elle avait commis des fautes. Or, cette enfant de seize ans aimait

cet homme de quarante ans. (...) Cette petite, déjà femme par la beauté, qu'éprouvait-elle, dans la honte d'être déculottée par le cuistre quand elle le sentait troublé, quand, subissant les coups et sentant l'indécence des contorsions qu'ils lui coûtaient, elle y fouillait cependant les regards de son maître, les séparait jusqu'en leur nid de chair : ne sentait-elle pas sa croupe martyrisée s'épanouir comme une rose douloureuse qui devenait le regard même d'Abailard et s'y brûlait. N'était-ce pas là, pour elle, et pour lui, qui devait s'abîmer tout entier dans la folie de ses gestes et de ses yeux, ce que je te suggérais tout à l'heure, le privilège de soumettre l'âme à la passion de la chair et pour Abailard, faire que cette âme, à travers une expression innocente de la chair, le regardât. Inventer du visage. (...) » (*Lettres à Ginette*, pp. 216-217). Humour et drôleries mystiques : jeunesse de Joë Bousquet, tout simplement. Car c'est à la jeunesse que l'oeuvre est fondamentalement adressée : « *Un seul souci. Résumer mon expérience mystique, la légèrer...* Satisfaire aux devoirs que j'ai inventés ». Quelque chose d'inouï passe par cette expérience : inventer ce que Joë Bousquet appelle LA VOLUPTÉ : "une jouissance individualisée".

Erotique à venir (lettre à S. Venard) dont il faut passer le relais. Une érotique de la volupté. Car la question n'est pas tant de la transgression, pour Joë Bousquet. Bien trop hérétique, matérialiste et mystique, bien trop cathare pour cela. La question serait bien plutôt celle de ce qu'il appelle l'INNOCENCE, concept qui va de pair avec celui de volupté, dans une même exigence d'individuation « Toute femme à aimer est une mineure. Trouver à la mineure un nom pour chaque jour », « Tu aurais été dans mes bras comme la pensionnaire qui cherche seule le plaisir, y rencontre un fantôme et lui sert à se refaire une chair avec un désir inassouvi sans jamais sortir de l'innocence... » Allier la perversité polymorphe de l'enfance et l'expression poétique, tel pourrait être dit le projet érotique fondamental de Bousquet.

La jeune fille est alors essentielle à cette érotique, à la fois médiatrice d'enfance et *double* nécessaire dans cette quête d'individuation : « Toute femme à aimer est une mineure » écrit Joë Bousquet à Bellmer. Le projet de *formation* qui accompagne la relation de Joë Bousquet à la jeune fille aimée est donc plus proche de la question de *la femme-enfant comme double, dans une sororité de destin* plus encore que de celle de l'inceste avec la sœur (comme voudraient le faire croire les réductions psychanalytiques du fait poétique au fait familial). Plus proche donc d'une formation de la femme-enfant comme double que d'un dessein d'éducation à la Rousseau. « Une véritable opération poétique », « une folie poétique », écrit Joë Bousquet à Ginette. Seule la pupille, (à la faveur du double sens : jeune fille et pupille de l'oeil), seule la pupille peut donner sa lumière mystique, son noir de source, à des jeux tels que ceux de "la nuit à la culotte noire" où la fessée éclôt à la fois une chair et un esprit.

A travers la jeune fille, c'est *un devenir enfant* nécessaire à sa poétique que Joë Bousquet poursuit ; un devenir-adolescent même : « Mon bel enfant aux yeux de femme », selon l'intuition de cette phrase de Bousquet. «... Redevenir pour mieux le voir, l'enfant que je n'ai été qu'à peine... ». Processus d'involution vers l'enfance pluriellement sexuée (ou asexuée) nécessaire au projet d'expression fondamental. Ce n'est donc jamais la femme aimée comme personne, personnalité, moi ou sujet, pas même son intelligence qui intéresse Bousquet. Cela pourrait paraître cruel et misogyne si le moi intéressait Bousquet. Or c'est ce moi, précisément qu'il hait, auquel il tente d'échapper : « ... ne pas être quelqu'un ». Violence fondamentale par où il est banni, qui fait réellement de lui un déclassé, un voyou, un malfaiteur comme le personnage de Sabba dans *La Tisane de sarments* (contrebandier-passeur de drogue, le double inversé du troubadour Dom Bassa dont il fait apparaître le satanisme moyenâgeux sous la figure actuelle de la drogue). La jeune fille est donc une échappée sur cette ligne de fuite hors socialité, une perte de l'identité *adulte* (lettre à F. Alquié), tout comme l'usage de la drogue affirme la perte de l'identité bourgeoise (l'argent y part en fumée).

La femme mariée aurait une autre fonction poétique, d'expression lyrique, par la situation courtoise où elle place la parole : « L'amour courtois est la forme la plus exemplaire du lyrisme. Expression de l'amour contrarié qui traduit dans le langage de la conscience humaine l'idée de sa destinée. Il est dans l'exil, le langage de l'exil, la durée de la malédiction dans le langage du maudit, où le dire serre l'être de près. *Par lui, le sens des paroles est plus près du cœur que la parole même.* Par où le sens de la parole approche de mon cœur ce que la parole en éloigne. Au lieu de s'aimer selon la loi matérielle de la procréation, n'y a-t-il pas une façon physique de s'aimer qui oblige les amants de se pénétrer de leur unité spirituelle ? Et deux corps séparés éveillant la profondeur de la chair à l'illusion qu'ils sont un, n'y peuvent-ils en même temps bruiter la sensation ? » (*Papillon de neige*, pp. 36-37). Exil fondamental à la poésie. Situation maudite de l'éloignement de la parole (et de la séparation des corps) où une unité (spirituelle) est donc à sauver. « Il y a une façon de nommer l'amie qui crée sa présence, une façon plus tendre de l'appeler qui l'éloigne de l'amant, et le nom le plus doux invente un monde pour la connaître et pour la perdre à la fois. » (Ibid.)

Toute femme à aimer est une mineure : nous pouvons donc maintenant préciser la formule selon deux directions fondamentales : jeune fille presque enfant, au sens de la détermination sociale de l'âge ; femme mineure au sens de la situation d'exil de la parole que la séparation des corps impose aux amants (situation de toutes les minorités séparées, émigrées, déplacées, déportées...).

Pôle pupillaire et pôle courtois obligent également à ce que Joë Bousquet appelle LA CHASTETE. La chasteté, c'est, selon la stricte et peu orthodoxe définition de Joë Bousquet, l'amour physique en dehors de la procréation : «... cette

folie poétique, où je te demandais d'entrer en toute inconscience (ta folie alors aurait été la chasteté) ... », écrit-il à Ginette.

C'est entre ces deux pôles, dans la constellation des trois concepts VOLUPTE-INNOCENCE-CHASTETE, et dans ce projet poétique fondamental, qu'on peut poser les questions, telles celles de l'androgynie, d'une virtuelle homosexualité, ou d'un devenir-femme de Bousquet, à travers la question plus précise de la sodomisation. Question présentée d'abord, dans *La tisane de sarments*, de façon indirecte, par le détour du personnage de Dom. Bassa comme question du pacte diabolique, que seule l'innocence inattendue de la femme-enfant sauve de sa malédiction initiale. Plus tard, dans les textes de 46, les textes de la correspondance à Bellmer, Bousquet présente une « Justification de la sodomie » : titre qu'il donne à toute son expérimentation, toute sa réflexion. Voyez l'écart entre ce niveau que j'appelais niveau courant, descriptif, dans lequel on peut parler à la fois d'un pôle pupillaire et d'un pôle courtois de l'érotique mineure de Bousquet, où jouent les trois concepts fondamentaux de volupté, d'innocence et de chasteté, voyez le saut entre, d'un côté cette façon de présenter les choses sous les figures communes et sexualisées de l'érotique et, de l'autre, cette machine, extrêmement complexe, de l'ACCOMMODATION PUPILLAIRE, de la rephysiologisation de l'image à partir du regard de la nudité. Voyez l'écart entre ces deux manières d'aborder la question. Il y a un écart dans le temps d'abord ; on peut dire que Bousquet a abandonné l'écriture des romans vers les années 40, le besoin d'écrire une autobiographie sous une forme romanesque. A partir de 1939, Bousquet n'écrit plus que des journaux - qu'il appelle lui-même "Journal" -, des journaux qui ont une forme poétique. Dans les années 40, dans ce milieu de l'oeuvre, on a des textes tel le *Papillon de neige*, tel *La Marguerite de l'eau courante*, dans lesquels Joë Bousquet pense surtout le poétique comme question du voir, et, presque, théorie de la lumière « Attacher une idée à une vision ». Il y a alors, si vous voulez, une espèce de pôle, qu'on dirait spirituel ou mystique de la poétique de Bousquet : une sorte d'abandon, dans l'écriture, des questions proprement érotiques, au sens ordinaire du terme (peut-être cela correspond-il simplement, dans sa vie, à un certain retrait de ses relations amoureuses ; moins de correspondance avec les femmes aimées)... Et puis, à partir de 1945 - il n'est pas indifférent que ce soit dans sa correspondance avec Bellmer, dans sa rencontre avec un autre double, mais, cette fois, masculin et qui serait un peintre -, c'est à ce moment-là que ressurgit d'une tout autre façon la question érotique au sens précis du terme sous le thème, le titre, d'une « Justification de la sodomie ». La question maudite du pacte diabolique ressurgit dans cette machine à la fois complexe, fantastique et productrice de réel, qu'est le thème de l'ACCOMMODATION PUPILLAIRE.

III - LA FORMULE DEVELOPEE DE L'ACCOMMODATIGN PUPILLAIRE

Très consciemment, Bousquet pose la question de son propre devenir-femme. « Je ne suis pas un homosexuel ; si j'avais dû l'être, je l'aurais été. » Il a fait mille folies, il a pratiqué la drogue, il s'est mis dans toutes les situations scabreuses et scandaleuses qu'un jeune homme pouvait pratiquer avant la guerre de 14, lorsqu'il était valide. « Si j'avais dû être un homosexuel, je l'aurais été. Ce qui m'intéressait, c'était ma propre image féminine, et en particulier ces seins de gamine que j'avais à 18 ans. Mais j'ai toujours reculé devant l'homosexualité, et ce n'était pas pour des raisons morales ». Peut-être avait-il le pressentiment que son devenir-femme passait par autre chose que l'homosexualité courante, comme il le dit très clairement dans les *Lettres à Ginette*⁵.

Lorsqu'il aborde la question de la sodomisation, fondamentale dans cette innocence et cette chasteté, Bousquet parle d'un devenir-femme de l'homme. C'est à ce moment-là qu'il déploie cette gigantesque, fantastique et raffinée machine de l'accommodation pupillaire. Son projet est de créer une oeuvre, "aussi importante que celle de Sade". Ce n'est pas un hasard s'il y a aussi référence à Sade, là, dans ces lettres à Bellmer. Il faudrait faire une oeuvre aussi nouvelle que celle de Sade, et il attend de Bellmer, qui est un peintre, qu'il aille plus loin que lui n'a pu aller qu'il donne à son expérience une dimension de publicité, qu'il lui apporte "le plan métallique, scientifique et froid", qui lui manque. Je pense, en un sens, que la rencontre Bousquet-Bellmer a raté - c'est un point de vue ; c'est-à-dire que les dessins de Bellmer, dans lesquels tout ce processus, tout ce devenir-femme de l'homme, où l'homme intériorise l'image de la femme, en entoile ses viscères et rencontre dans cette rephysiologisation l'image interne de la femme qu'il porte en lui et qu'il est à partir du moment où il est issu et né d'une femme, eh bien, je crois que dans la manière dont Bellmer l'a visualisé, montré, fait voir, je crois qu'il y a une espèce de contresens fondamental. Si vous regardez ces très beaux dessins, il semble que Bellmer ait, en quelque sorte, masculinisé la femme, et que, finalement, il voit le corps de la femme, les viscères de la femme, et qu'il intériorise, en fait la forme phallique, la forme masculine, dans la forme féminine. Ce que Bellmer a conçu, c'est le devenir-homme de la femme comme une phallicisation. Et cela, je crois que c'est Bellmer et que ce n'est pas Bousquet. C'est pour cela que je disais que l'expérience initiale a raté, et Bousquet s'en est aperçu. Ce qui est intéressant, c'est ce projet fantastique et en un sens, inabouti. A partir d'août 46 la correspondance se raréfie ; Bousquet écrit plutôt à Magritte et Bellmer lui dit : vous vous refroidissez à mon égard, il n'y a plus la même tension dans vos

⁵ - Joë Bousquet, *Lettres à Ginette*, Albin Michel, Paris, 1980, pp. 165-166. Voir également *Correspondance*, Gallimard, Paris, 1969, p.152.

lettres. Bousquet, à ce moment-là devient assez dur avec Bellmer ; il lui dit cessez de faire vos dessins sur de mauvais papiers, prenez du bon papier, ne détruisez pas vos possibilités créatrices, si vous voulez faire une oeuvre, donnez-vous en les moyens. Il devient un peu didactique, et il y a, à partir de là, une sorte de rupture. Je crois que la rupture vient de ce que le projet de Bousquet qui était de créer dans une espèce de double rapport peintre-poète, le peintre écrivant aussi, une oeuvre qui aurait un double auteur mais qui porterait, dit-il, quand même le nom de Bellmer et où, dit Joë Bousquet, je serais cité, en exergue et comme un évêque qui donne un imprimatur et qui certifierait que les expériences dont nous parlons ont été réellement faites par moi, Joë Bousquet, ce projet d'une oeuvre qui aurait sa place aux côtés de celle de Sade et dont la forme serait inouïe, qui penserait d'une façon absolument révolutionnaire, à inventer, l'érotique, mais justement dans des dimensions qui échapperaient aux catégories communes, sexuelles, sexualisées (aux catégories de l'homosexualité, par exemple), je crois que ce projet a été ouvert par Joë Bousquet, et qu'il reste ouvert.

IV - "L'ALCHIMIE DU REFLET" (FORMULE CINEMATOCRAPHIQUE).

Toute cette théorie de l'accommodation pupillaire repose sur deux expériences fondamentales : l'une qui est l'expérience érotique la plus simple le regard de l'homme devant la nudité de la femme, l'autre, qui est plus rare (elle suppose l'usage de la drogue et une maîtrise rigoureuse) : prenant de fortes doses de cocaïne, au moment de tomber en syncope, l'expérimentateur "retient la syncope et analyse les faits.

Je vous ai appris que, sous l'effet de certaines substances, la cocaïne surtout, un homme pouvait contrôler et suivre dans leur évolution des événements physiologiques que la science n'aperçoit même pas. Pour l'homme gorgé du poison que j'ai dit, ces faits ne semblent ni étonnants ni même assez singuliers pour mériter une attention scrupuleuse. Ils lui apparaissent un peu de biais et comme à contre-jour de manifestations plus évidentes et plus essentielles qu'il poursuit en haletant, convaincu d'avance qu'elles ne l'entraîneront pas au *zénith commun de l'existence et de la conscience* sans se justifier devant sa raison. (...)

Le premier de ces événements physiologiques apparus dans le sillage de l'illumination sous-tend le phénomène visuel appelé accommodation par les oculistes. Sous l'effet du chlorhydrate de cocaïne, on anatomise ce fait aussi souvent qu'on le veut quand, une première fois, on l'a surpris. Il faut ajouter que cette chance initiale n'est pas régulièrement procurée à tous les

expérimentateurs. Elle est, comme vous allez le voir, l'aubaine d'une syncope, causée par l'emploi immodéré du toxique, et heureusement détournée par un allongement opportun du patient.

Prenons les faits dans leur ordre d'entrée : nous en tirerons ensuite une interprétation de surface qui pourrait bien, à elle seule, contenir de satisfaisantes données psychologiques. (...)

Après a voir 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.* Cet homme - vous dira un médecin - *n'accommode plus.*

Donc il y a, à ce moment-là, une espèce de rapetissement de l'image qui retourne à sa dimension physique, réelle, sur la rétine.

Du même coup, le mouvement large et lent des scènes imaginées se précipite, s'endiable, sans s'embrouiller toutefois.

Comme au cinéma, il y a changement de vitesse, accélération : en même temps que les images perdent leur ampleur et retournent à leurs dimensions lilliputiennes, il y a un mouvement de précipitation, sans perte de netteté.

Tout se passe comme dans une salle de cinéma où le faisceau lumineux rebrousserait chemin et projetterait sur une portion immobilisée du film l'image en miniature des ombres gigantesques jaillies de l'écran. A vouloir préciser encore, nous dirons : la projection consistant à extérioriser dans des ténèbres monumentales le contenu d'une chambre noire, supposons l'opération inverse qui pulvériserait les grandes images d'une salle dans une boîte placée à l'intérieur de cette salle.

D'un point de vue cinématographique, ce que Joë Bousquet est en train de dire, de retracer, c'est une opération de "refilmage".

Etendu sur le dos, l'expérimentateur sent bientôt que son coeur se calme. A mesure que son souffle se régularise, il voit les images grandir et ralentir leur cours, se développer en allégeant le corps revigoré qui les reconnaît, *les développe*, se baigne en elles, la clarté de ces images lui fait bien-tôt oublier ses yeux...

Après un premier processus de rétrécissement qui suppose une accélération de l'image, il y a donc le processus inverse dans lequel, retrouvant son souffle et une perception visuelle normale, l'homme couché sous l'effet de la cocaïne a la chance de voir en décomposé le mécanisme de l'accommodation pupillaire : ces images lilliputiennes, en mouvement rapide, frénétique, et fixées sur une portion très petite de la rétine, retrouvent leur dimension normale : il y a donc un processus d'agrandissement qui est en même temps, au niveau des vitesses, un processus de ralentissement.

A partir de là, Joë Bousquet dit : passionnons le débat, revenons au début,

imaginons que cette image c'est l'image de la femme aimée. Ce processus de rephysiologisation, cet agrandissement des images et ce retour à des rythmes normaux, suppose le corps tout entier et pas uniquement le mécanisme de l'oeil. Voir, ce qu'a déjà dit Bergson, auquel ce texte fait référence, ne relève pas simplement de l'anatomie et de la physiologie de l'oeil, mais implique le corps tout entier. Et le corps tout entier ce ne sont pas simplement les muscles, pas seulement une forme, mais aussi les viscères, le système sympathique, et pas seulement le système nerveux central. Et finalement, ce rayon lumineux que nous voyons, cette forme lumineuse, ce n'est peut-être pas l'objet extérieur qui nous l'envoie ; nous l'intériorisons ; mais pour voir il faut retrouver cette nuit souterraine originelle, et c'est à partir d'elle que le rayon est en quelque sorte renvoyé.

Volte catégorique dans la pensée du voir.

Raymonde Carasco