Document generated on 10/12/2024 1:22 a.m.

Inter
Art actuel

Hans Bellmer et Sade : le monde comme représentation du désir

Étienne de Laberge

Number 132, Spring 2019

La disparition de l'exception artistique

URI: https://id.erudit.org/iderudit/90971ac

See table of contents

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)
1923-2764 (digital)

Explore this journal

Cite this article

de Laberge, É. (2019). Hans Bellmer et Sade : le monde comme représentation du désir. *Inter*, (132), 22–25.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2019

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

> Hans Bellmer, *Dialogue entre un prêtre et un moribond*, eau-forte et aquatinte, 1968.

HANS BELLMER ET SADE : LE MONDE COMME REPRÉSENTATION DU DÉSIR

▶ ÉTIENNE DE LABERGE

Parmi tous les peintres affairés à « corporiser les rêveries »[1], pour reprendre la formule de Barbey d'Aurevilly, nul ne nous semble mieux illustrer l'aspect essentiellement tragique de l'homme en proie au désir que l'Allemand Hans Bellmer. Peintre, photographe, graveur, mais également écrivain, c'est dans son indispensable *Petite anatomie de l'image* qu'il met sur pied une théorie de la représentation érotique qui n'est pas sans rappeler certaines idées retrouvées chez le marquis de Sade, dont il a été l'avide lecteur tout au long de sa vie et dont il illustra également plusieurs des ouvrages avec ses inquiétantes gravures. Plus que toute autre, son œuvre plastique incarne le drame de la forme fuyante dictée par un désir impétueux, qu'il n'aura de cesse de vouloir objectiver par ses gravures et sa *Poupée*, réitération obsessive de l'artiste en proie à des fantasmes irréalisables. Il faut dire à ce sujet que nombre de sources biographiques considèrent la prise de conscience de l'attirance de Bellmer pour sa jeune cousine Ursula (17 ans) comme un événement qui a eu des répercussions considérables sur sa pratique. Au détriment de la morale, de la bienséance, mais surtout du réalisme physionomique, Bellmer fait de la jeune fille « au regard désintéressé »[2] le théâtre physique de la représentation érotique qu'il théorise dans sa *Petite anatomie de l'image*, obscur objet d'un désir interdit auquel il se voit confronté. C'est dans son activité artistique qu'il tentera, tout comme Sade avant lui, de penser le monde à partir de sa propre singularité sexuelle.

BELLMER ET L'ANATOMIE DE L'INCONSCIENT PHYSIQUE

Posant les bases de sa réflexion sur plusieurs lectures d'ouvrages psychanalytiques et d'études cliniques traitant de transferts de sensations, d'hyperesthésie et autres curiosités intéroceptives, Bellmer développe dans son ouvrage une véritable théorie de la perception mentale du corps, se figurant dans le vaste schéma réflexif du corps humain un transfert incessant entre foyers réels et virtuels, y décelant une foule d'analogies complexes entre différentes parties du corps qui viennent momentanément s'échanger leur fonction et projeter leur contenu physique – et psychique – dans ce qui résulte en une « bizarre fusion du réel et du virtuel, […] un amalgame ambigu de *perception pure* et de *représentation pure* »[3]. Ces cas cliniques lui permettent d'étayer une conception de l'image psychique du corps dans laquelle la question de la virtualité et de la réalité objective des parties de l'image pâlit dans la conscience ; ce n'est pas la réalité tangible et *positive* du phénomène qui est en jeu, mais son expérience subjective. C'est cette conscience de la complexité de l'appareil psychique que l'on retrouve chez Bellmer et qui lui permet de témoigner de la « présence d'une réalité incomplète à laquelle est opposée son image par l'intervention d'un élément moteur condensant le réel et le virtuel en une unité supérieure »[4], là où « excitation virtuelle et excitation réelle se confondent en se superposant »[5]. Il définit ce moteur de la représentation comme un « œil-articulation », instrument à travers lequel l'homme peut se représenter le monde environnant à partir de son *moi* propre, en projetant au-dehors la plus grande profondeur de son être.

Cette intervention de l'imagination dans la représentation du monde et de l'autre nous donne à voir dans les œuvres de Bellmer un fondement analogue au projet d'écriture chez Sade : la mise en ordre de la matière au gré du désir. On peut d'ailleurs déceler dans *Justine ou Les malheurs de la vertu* une définition de l'imagination qui n'est pas sans rappeler la *Petite anatomie de l'image* : « L'imagination de l'homme est une faculté de son esprit où vont, par l'organe des sens, se peindre, se modifier les objets, et se former ensuite ses pensées, en raison du premier aperçu de ces objets. Mais cette imagination, résultive elle-même de l'espèce d'organisation dont est doué l'homme, n'adopte les objets reçus que de telle ou telle manière, et ne crée ensuite les pensées que d'après les effets produits par le choc des objets aperçus[6]. » Tirant sa source du désir, l'imagination tient chez Sade comme chez Bellmer un rôle fondamental dans la représentation érotique, permettant d'opérer « la fusion pratique du naturel et de l'imagé »[7]. Il importe cependant de faire appel à certaines des idées mises de l'avant par Sade dans ses écrits, tant pour clarifier les raisons qui poussent l'un comme l'autre à s'en remettre à la violence du désir et à l'intervention de l'imaginaire afin de révéler le paradoxe du désir, que l'on voudrait trop souvent libérateur, alors qu'un certain tragique nous apparaît, à la lecture de Sade tout comme à la vue des œuvres de Bellmer, comme la vérité propre.

LA RÉCEPTION DE SADE, DU SCANDALE À LA NEUTRALISATION

Il ne fait nul doute que certains pourraient facilement se hâter de voir en la figure du marquis de Sade le simple représentant d'un relativisme moral et de l'entreprise d'apologie des comportements les plus immondes, à travers la ratiocinante rhétorique de ses libertins, de ses roués sans Dieu, pour qui la raison qu'exaltent les Lumières devient prétexte à excuser une cruauté sans nom. Néanmoins, vouloir considérer chaque pensée des personnages de Sade comme sa propre philosophie relèverait d'une assez courante négligence, ne serait-ce que parce qu'il n'y a pas de *philosophie* du marquis de Sade à proprement parler, mais plutôt une pensée, ou *des* pensées. Pensées qui, tout comme les maximes, aphorismes et autres réflexions des moralistes du XVIIe, ne sont non seulement à l'abri des antinomies les plus frappantes, mais dotées d'un aspect hétérogène qui relève du propos même de l'ensemble qu'elles composent. En effet, les pensées des personnages sadiens, ces édifices de la toute-puissante raison, s'affairent le plus souvent du temps à justifier *a posteriori* des comportements qui ne sauraient en être le résultat, nous dévoilant implicitement ce quelque chose d'irréductible qui se trouve derrière la raison. Et c'est précisément dans cette remise en doute de la maîtrise de l'homme par la raison que Sade conserve une grande part de sa radicalité.

Il est cependant aisé de se figurer les raisons qui motivent une certaine tendance de la critique à contenir Sade à l'intérieur d'un champ restreint (littérature, psychopathologie clinique…), et l'on ne saurait par ailleurs surestimer l'aspect vertigineux et irrecevable d'une pensée qui ne peut – et ne devrait – que faire frémir l'homme et qui appartient à celui qu'on se plaît à surnommer le Divin Marquis. Le désir nu, ce désir libéré des chaînes de la représentation sociale ou idéologique, Sade demeure le premier à nous le révéler comme le grand moteur de l'activité humaine, terré sous la surface de la pensée. Il demeure donc ardu de vouloir professer une admiration aveugle pour Sade dans la mesure où l'on observe les préceptes de la morale régnante, ne faisant que réduire l'aspect radical de sa pensée pour le neutraliser et l'intégrer d'une façon ou d'une autre au monde des valeurs qu'il s'est toute sa vie affairé à remettre en cause – qu'il y soit parvenu ou non. Ainsi, on fait sien l'affirmation de Georges Bataille qui dit que « ceux qui virent en Sade un scélérat répondirent mieux à ses intentions que ses modernes admirateurs »[8]. Et c'est justement dans ce qu'elles ont d'irrecevables que les boutades des héros sadiens nous éclairent sur notre propre condition. Vouloir intégrer ces réflexions de Sade, « ces propos qui sentent le foutre »[9], à un système de pensée quel qu'il soit ne pourrait avoir pour conséquence que de fixer sa pensée et d'en occulter un trait des plus fondamentaux : le mouvement de la matière.

LE DÉSIR COMME INDICE DU MOUVEMENT PERPÉTUEL DE LA MATIÈRE

Le mouvement perpétuel de la matière qui prend chez Sade l'aspect d'une conception métaphysique de l'univers semble tout d'abord s'élaborer par une suite de raisonnements que l'on retrouve également dans la philosophie matérialiste de l'époque[10]. Il n'en demeure pas moins qu'une fois remontée la chaîne des causes pour prouver l'inexistence de Dieu, Sade fait figure du seul esprit à ne pas se dérober devant les conséquences d'une telle prise de conscience du vide. Devant l'écueil moral résultant de leur athéisme, les autres philosophes affranchis de Dieu se hâtent de remplacer l'idée d'un Créateur omnipotent par celle de la Nature et la morale judéo-chrétienne, par une aussi servile morale de l'intérêt, subordonnant les passions individuelles aux intérêts de la collectivité. S'affairant tout comme Sade à penser le mouvement de la matière, ils positionnent néanmoins l'homme au centre de l'univers et tentent de donner au mouvement un sens définitif, n'ayant pour conséquence que de l'immobiliser. Prenant son élan souverain au moment critique où les autres s'arrêtent, c'est précisément devant cette pierre d'achoppement de la pensée matérialiste que Sade s'avance dans l'abîme que lui révèle la mort de Dieu.

Mais si la raison est à même de prouver à Sade l'absence d'un Dieu – et donc de toute limite –, elle ne devient utile pour lui que parce qu'il s'agit du moyen privilégié par l'homme pour convaincre ses semblables, puisque sa véritable connaissance du mouvement de la matière ne saurait résulter d'un système rationnel, comme l'allure discursive de certains de ses dialogues pourrait pourtant le laisser croire. C'est plutôt d'une « conscience physique de l'infini »[11] que Sade tient cette certitude qu'il participe aux tumultes d'un univers qui ne l'arrête pas et que rien ne freine, pas même la civilisation humaine qui s'enorgueillit alors de ses progrès. Puisqu'il éprouve physiquement une absence de limites, cette conscience lui vient de ce qu'il en rencontre les effets bizarres dans sa propre sexualité, le liant de l'intérieur à un mouvement bouillonnant et impétueux. Défaillante, vulnérable, inefficace, la raison ne peut qu'intervenir *a posteriori*, toujours subordonnée aux passions, ne pouvant que se dérober devant le corps ou l'irriter en développant ce que celui-ci inspire à la pensée : « On déclame contre les passions, nous dit Sade, sans songer que c'est à leur flambeau que la philosophie allume le sien[12.] » Mais si rien ne fonde la raison, rien ne saurait la limiter non plus, et c'est pourquoi la raison devient pour Sade « le seul mode de fonctionnement capable de rendre compte de l'agitation infinie d'une nature qui ne connaît aucune borne »[13].

La grande force de Sade ne reposerait donc pas dans la logique des arguments articulés par ses personnages, mais dans le fait que leur rhétorique est loin d'être inébranlable et qu'ils nous font ainsi découvrir un vertige érotique de la raison, à la mesure du désir, à la mesure du mouvement perpétuel de la matière qui ne s'organise que pour ensuite se désorganiser. La nécessité humaine de l'ordre, de la fixité, de la rationalité, enfin, n'en demeurerait dès lors pas moins liée à un mouvement universel dont les formes fixes ne sont que les diverses étapes. Et aujourd'hui, alors que l'on aimerait croire que notre époque porte en son sein les germes d'une liberté sans précédent, la lecture de Sade conserve ce qu'elle peut avoir d'insupportable, nous dévoilant les supercheries idéologiques, les « idées sans corps »[14] derrière lesquelles se terrent les passions particulières et le désir, seule valeur stable en chacun. « Son désir, c'est probablement tout ce qu'un homme possède, au moins tout ce qui lui sert à oublier qu'il ne possède rien[15] », disait Jacques Rigaut.

L'IMAGINATION ÉROTIQUE ET LE « PRINCIPE D'ÉCART » EN TANT QUE RÉACTION AU NÉANT

C'est ainsi que se présente le rude constat d'échec de l'entreprise des Lumières qui prend, dans toute l'œuvre du marquis de Sade, la forme d'une monumentale table rase morale, ou du moins d'une problématisation considérable de toute *morale*, mais également – et surtout – d'une révision de notre rapport à la représentation érotique, considéré dès lors par Sade, dans la solitude de la Bastille, hors de toutes considérations morales, sociales ou idéologiques. Il jette les bases d'un nouvel espace mental, celui où l'homme, devant l'infini que lui révèle son corps, s'affaire à fixer la matière au gré du désir qui l'agite.

C'est à Annie Le Brun que l'on doit la notion de « principe d'écart », qu'elle perçoit comme le moteur du nouveau mode de représentation érotique mis sur pied par Sade dans *Les 120 journées de Sodome*. Tout le projet de Sade consisterait en cette tentative d'objectivation du désir tumultueux, « grand investigateur des formes »[16], à travers le large éventail des passions auxquelles se livrent les quatre libertins du roman, des plus communes aux plus meurtrières. Dans une incessante surenchère entre corps et pensée, le nouvel espace mental qui s'ouvre avec Sade participe de cet écart qui représenterait un « détour du corps au corps par l'imaginaire »[17]. Et c'est ici que les écrits de Sade nous semblent non seulement préfigurer les théories de Hans Bellmer, mais pourraient également jeter une certaine lumière sur ce qu'ont d'inquiétantes les gravures et les sculptures de ce dernier. Un nouvel espace mental, certes, mais, à en juger par les œuvres de l'un comme de l'autre, il n'est pas certain que l'air y soit à peine respirable. Il n'est pas non plus certain qu'il s'agisse tant de la consécration d'un nouveau refuge érotique permettant de fixer le désir *libéré* de quoi que ce soit – la morale, par exemple – que d'une paradoxale tentative de s'engager dans l'impossible. N'est-ce d'ailleurs pas Hans Bellmer lui-même qui dit : « Devant une douleur sans remède ou un désir interdit, l'homme passe à une attitude particulière de défense, qui ne lui est pas dictée par la raison. Fiévreusement il appelle la solution, instinctivement il la cherche en mêlant l'impossible et le possible, le virtuel et le réel, le rire et la terreur[18] » ?

L'ampleur du mouvement qui précède et excède la forme concrétisée du désir donne conscience aux libertins de Sade de l'impuissance et de la perpétuelle insatisfaction que ce rapport non proportionnel entre imagination et réalité implique : « Pour moi, nous dit Durcet, j'avoue que mon imagination a toujours été sur

> Hans Bellmer, *Les Jeux de la poupée*, 1949.

cela au-delà de mes moyens ; j'ai toujours mille fois plus conçu que je n'ai fait et je me suis toujours plaint de la nature qui, en me donnant le désir de l'outrager, m'en ôtait toujours les moyens[19]. » Seulement, la violence de l'élan est telle que l'homme ne peut que faire fi de toute considération économique et participer malgré lui à une course incessante qui fait de l'imagination érotique un « principe excessif permettant à l'homme de s'opposer à la nature en la dépassant »[20]. Ne pouvant trouver issue dans la satisfaction d'un désir supérieur aux moyens, le héros sadien en vient à adopter un rapport excessif à la nature, cherchant à s'en écarter.

Mais si un tel affront face à la nature peut sembler relever d'un simple et puéril esprit de négation, qui serait de plus antinomique aux thèses précédentes, soit celles du désir comme imbrication en l'homme du mouvement de cette même nature qu'il désire désormais excéder, c'est que, pour Sade, « ce n'était réellement qu'en t'indiquant de l'insulter à l'excès qu'elle [la nature] eût l'art de te mieux réduire à ses lois »[21]. Étrange paradoxe qui fait du désir le tout-puissant organe d'une révolte métaphysique, la seule issue se trouvant dans un rapport excessif dont la finalité ne repose ni dans la volupté ni dans l'ataraxie, mais bien dans le mouvement en soi, dans la poursuite constante d'un désir qui nourrit les idées à même le corps ainsi que dans la surenchère de l'imagination, donnant forme concrète aux idées pour trouver sa forme instable et improbable, sa forme brute. C'est là tout ce que l'on peut voir à l'œuvre chez Bellmer, tant dans ses œuvres que dans son propos : « Je voulais construire une fille artificielle aux possibilités anatomiques capables de rephysiologiser les vertiges de la passion jusqu'à inventer des désirs[22]. »

On pourrait trouver risible et pathétique cette vision d'un Sisyphe en érection, à la mémoire courte, se donnant continuellement pour but d'excéder la finitude à laquelle il se sait pourtant consciemment livré, désireux d'inventer des désirs et ne parvenant qu'à laisser derrière lui les traces honteuses de sa quête éternellement inachevée, se vautrant ainsi *ad vitam aeternam* dans les miasmes de ses obsessions libidineuses… Mais ce serait là méconnaître le peu d'emprise que la raison exerce sur l'homme en pareil cas. C'est pourquoi l'absurde solipsisme et la dépense infructueuse du principe d'écart nous apparaissent comme le corolaire d'un mouvement étranger à toute finalité productive ou utile, livré à la violence du désir et, donc, à lui-même.

ENTRE NÉANT ET INFINI, IL N'Y A QU'UN PAS À FRANCHIR

Les œuvres de Hans Bellmer nous donnent à voir un instant figé de ce mouvement fiévreux de l'imagination qui tente de délivrer la matière de sa prison. Sa *Poupée* devient le théâtre expérimental du désir nous renseignant sur son fonctionnement réel, son créateur n'illustrant rien d'autre que l'élan du désir projeté au-dehors : « Un *génie* ardemment appliqué derrière le *moi* semble ajouter beaucoup du sien, afin que *je* perçoive et imagine[23]. » Ce génie n'est autre que le désir, épiphénomène d'un mouvement perpétuel de la nature qui anime toute activité humaine. Les œuvres de Bellmer représenteraient donc sur le plan des corps individuels la même subversion du modèle de représentation érotique inauguré par Sade dans ses *120 journées de Sodome*, à travers les 600 passions ressassées par ses libertins et dont les descriptions ne sont d'ailleurs pas plus fidèles au réalisme physionomique que les excroissances que présentent les corps féminins chez Bellmer. Ces formes grotesques annexées aux corps de jeunes filles prennent alors un aspect tragique, comme si elles n'étaient autres que les formes insaisissables d'un désir dont le mouvement initial ne peut que dépasser l'aspect que l'on tente de lui donner ; comme si cette tentative de le fixer ne pouvait avoir pour conséquence que de le voir se dérober sous les yeux de celui qui tente d'en observer le fonctionnement d'une manière restreinte et fixe.

Donnant « au fini l'apparence de l'infini »[24], comme le disait Novalis, Hans Bellmer représente le subjectivisme érotique dans toute sa radicalité, projetant sa singularité dans le monde extérieur, lui opposant les phosphènes de son *moi* profond, « comme si l'illogisme était un réconfort, comme si le rire était permis à la pensée »[25]. Moment privilégié de l'esprit qui cherche à respirer, la démarche de Bellmer, tout comme celle de Sade, n'en demeure pas moins celle de l'homme révolté, et c'est dans l'aspect obsessionnel et essentiellement réitératif de leur entreprise respective d'objectivation du désir qu'il est possible d'entrevoir tout le tragique : même échec à objectiver de manière définitive ce que le désir dicte au corps, même forme fuyante et, surtout, même réactualisation infructueuse d'une poursuite que l'on sait d'avance perdue. Encore que l'acte de création lui permette de braver l'abîme, l'homme indifférencié se sait menacé par un mouvement qui l'excède, présence constante d'un néant qui peut toutefois se revêtir d'infini, ne serait-ce que le temps d'un instant, et donner l'impression à l'homme de participer au bouillonnement de la matière, lui permettant de voir, momentanément, le moteur réel de l'univers.

Une telle conscience physique de l'infini ne représente en rien la connaissance d'un principe universel qui viendrait dès lors mettre l'homme aux ordres d'une nécessité extérieure et supérieure, perçue comme immuable. Il faut plutôt y voir un vertige souverain, la possibilité d'un état fiévreux et vulnérable qui menace l'ordre des choses, particulièrement celui qui régit toute activité humaine. Loin de tout état de lucidité permanente ou de vérité qui délivre, l'impression de l'abîme qui s'ouvre à l'homme, et à laquelle il ne pourrait se dérober, opère sur le même terrain que la poésie, révélant dans un instant de clarté fulgurante le sens éblouissant du fragment, l'analogie entre le *soleil* et le *cou coupé* ; une impression qui répond de l'être de l'homme, son sens brut ne sachant trouver écho qu'au sein de l'intériorité la plus fluide, de l'*expérience*, et non de la finitude et de la fixité auxquelles la raison voudrait le plus souvent tout réduire. ◀

Notes

1 Jules Barbey d'Aurevilly, *Les diaboliques*, Garnier, 1963, p. 170.
2 Céline Masson, *La fabrique de la Poupée chez Hans Bellmer*, L'Harmattan, 2000, p. 41.
3 Hans Bellmer, *Petite anatomie de l'inconscient physique ou L'anatomie de l'image*, Allia, 2016, p. 12.
4 *Ibid.*, p. 25.
5 *Ibid.*, p. 18.
6 Donatien Alphonse François de Sade, *Justine ou Les malheurs de la vertu* (1791), Jean-Jacques Pauvert, 1962, p. 213.
7 H. Bellmer, *op. cit*.
8 Georges Bataille (préf.), cité dans Sade, *Justine ou Les malheurs de la vertu*, *op. cit*., p. XI ; *id.*, « Sade et l'homme normal », *L'érotisme*, Minuit, 1957, p. 200.
9 D. A. F. de Sade, *Les 120 journées de Sodome* (1904), 10/18, 1975, p. 305.
10 C'est le cas des penseurs comme La Mettrie, le baron d'Holbach, Fréret ou encore Helvétius.
11 Annie Lebrun, *Sade : attaquer le soleil*, Musée d'Orsay et Gallimard, 2014, 4e de couverture et p. 81.
12 D. A. F. de Sade, « Histoire de Juliette » (1797), Œuvres complètes, Jean-Jacques Pauvert, vol. 19, 1967, p. 147.
13 A. Lebrun, *op. cit.*, p. 94.
14 *Ibid.*, p. 221.
15 Jacques Rigaut, Écrits, Gallimard, coll. « nrf », 1970, p. 58.
16 A. Lebrun, *op. cit*, p. 251.
17 *Ibid.*, p. 113.
18 *Ibid.*, p. 71.
19 D. A. F. de Sade, *Les 120 journées de Sodome*, *op. cit.*, p. 179-180.
20 A. Lebrun, *op. cit.*, p. 284.
21 D. A. F. de Sade, « Histoire de Juliette », *op. cit.*, p. 32.
22 H. Bellmer, cité dans Marielle Crété *et al.*, *Hans Bellmer, biographie* [catalogue d'exposition], C.N.A.C., 1971, p. 91.
23 H. Bellmer, *Petite anatomie de l'inconscient physique*, p. 68.
24 Novalis, *Le monde doit être romantisé*, Allia, 2008, p. 46.
25 H. Bellmer, *Petite anatomie de l'inconscient physique*, *op. cit.*, p. 68.

Étienne de Laberge, titulaire d'un baccalauréat en production cinématographique, est un réalisateur de court-métrages qui partage son temps entre Montréal et le Saguenay, dont il est originaire. Essayiste à ses heures, il s'intéresse également à l'histoire de l'érotisme et à la philosophie.