



HAL
open science

Hans Bellmer et l'inquiétante étrangeté

Fabrice Flahutez

► **To cite this version:**

Fabrice Flahutez. Hans Bellmer et l'inquiétante étrangeté. Cahier des thèmes transversaux ArScAn, 2012, X, pp.171-176. hal-02264550

HAL Id: hal-02264550

<https://hal.science/hal-02264550>

Submitted on 7 Aug 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

HANS BELLMER ET L'INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ

Fabrice FLAHUTEZ

Paris Ouest Nanterre La Défense

flahutez@gmail.fr

Les années 1930 se caractérisent, entre autre, par une production plastique où le sentiment d'inquiétante étrangeté théorisée par Sigmund Freud¹ trouve une certaine prégnance. Les mannequins et les poupées, les corps morcelés et les prothèses en tout genre sont des motifs picturaux qui se développent dans tous les champs de la représentation. De de Chirico à Heinrich Hoerle², de Magritte à Otto Dix, c'est un phénomène européen et général qui a postérieurement suggéré une sensibilité accrue aux troubles historiques et à la menace imminente (fig. 1). Le sentiment d'inquiétante étrangeté selon Freud est particulièrement présent lorsque l'image joue entre l'inanimé et l'animé, et où précisément il est difficile de déterminer si le motif appartient au vivant ou au non vivant. Les images qui en résultent expriment un malaise, une impression de dégoût, une certaine peur pour celui qui regarde et une fascination scopique³. Les exemples de Hans Bellmer (1902-1975) et de certaines productions populaires comme le célèbre *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922) de Murnau⁴ sont des exemples probants d'une période pendant laquelle l'image semble illustrer presque à la lettre le concept freudien (fig. 2). Le vampire, ni vivant ni mort, est effrayant parce qu'il évolue dans la maison, son ombre est omniprésente pour accentuer l'aspect mobile de son corps. *Nosferatu* sera, comme le héros de *Fantomas*, une des figures tutélaires du surréalisme dans les années de l'entre-deux-guerres. Le cas de Hans Bellmer n'est pas isolé dans le contexte artistique et historique qui nous concerne, les photographies de nombreux autres artistes des années 1930 travaillent sur le corps morcelé et sur l'indéterminé, entre l'animé et l'inanimé. L'exemple de Raoul Ubac et de ses brûlages, de Wols et ses photographies de cadavres, Nathan Lesner et de Jacques-André Boiffard ou d'Eli Lotar *aux Abattoirs de la Villette* dans les années 1930 et dont les images seront reproduites dans la revue *Documents*⁵ participent de cette mise en scène de la mort avec pour corollaire l'expression du sentiment d'inquiétante étrangeté.



Fig. 1 : Heinrich Hoerle, *Denkmal der unbekanntenen Prothesen* (Monument à la prothèse inconnue), 1930. Huile sur papier, 70 x 85 cm. Von der Heydt-Museum, Wuppertal (image dans le domaine public)

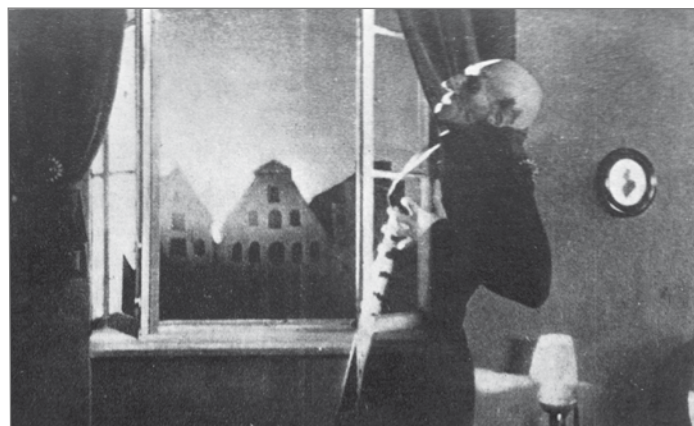


Fig. 2 : Image extraite du film *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922) de Murnau (image dans le domaine public)

1 Freud, 1988 : 211-263.

2 On se souviendra du Monument à la prothèse inconnue. Heinrich Hoerle.

3 Voir à ce sujet Krauss, 2002.

4 Une première reproduction d'une image du film *Nosferatu* apparaît dans *Minotaure* n° 11, printemps 1938 : 42.

5 Voir notamment *Documents*, vol. 1, n° 6, novembre 1929 : 328 et suivantes.

LE PAYSAGE BELLMERIEN COMME FACTEUR PRODUCTIF DE L'UNHEIMLICHE.

La littérature sur Hans Bellmer a souvent fait référence aux photographies de la *Poupée* et à ses dessins dont le prolongement se situe dans l'œuvre gravée⁶. Le corps comme le rappelle le psychanalyste Jean-François Rabain « devient une immense anagramme à déchiffrer selon la syntaxe du lecteur⁷ ». Cependant, la question de la composition de l'image chez Bellmer n'a point su attirer les exégètes, et pourtant c'est dans celle-ci que se situent les éléments qui induiront un sentiment inquiétant. Les compositions chez Bellmer sont donc protéiformes, tantôt centrées sur des intérieurs dévoilant la chambre obscure ou mal éclairée, tantôt focalisées sur des paysages qui produisent des affects suscitant le malaise. Ces paysages ne se posent pas seulement en termes de géographie, mais constituent un milieu dans lequel et à partir duquel se confectionne le travail même de Hans Bellmer.

Le paysage considéré comme lieu est donc des plus intéressants notamment lorsqu'on sait combien Bellmer s'attache à disséquer les écrits de Sigmund Freud, et particulièrement ce que Marie Bonaparte traduira par le sentiment d'*inquiétante étrangeté*. La filiation freudienne est aussi connue à travers son texte-traité, la *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*⁸, où l'artiste théoricien évoque l'importance des condensations et des déplacements dans la naissance du désir et la création de l'image. Le corps devient ici un lieu de métamorphoses d'où s'échappe « l'odeur de l'hermaphrodite⁹ » et qui promet une promenade poétique dans « un labyrinthe de couloirs intimes, rognés en rêve et confortables¹⁰ ». Le corps est alors un paysage merveilleux, le plus souvent souterrain, aux excavations sombres, à la profondeur abyssale. La *Poupée* de Hans Bellmer, admet elle aussi sa continuité dans l'environnement immédiat. La plante, le mur, la fenêtre, le lit, ne lui sont pas extérieurs, ils conditionnent le plus souvent son devenir, son prolongement, ils la nourrissent. La composition de l'image est un élément actif dans le sens où il induit un affect poétique, mais aussi métaphorique.

Tout d'abord, il paraît important de considérer le paysage chez Hans Bellmer comme zone périphérique autour du motif principal qui est le plus souvent *La Poupée*. Ce postulat de départ se justifie dans la série des photographies de *La Poupée* et dans la majorité des dessins. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que dans deux dessins où ce postulat ne s'applique pas, les titres ont un rapport direct avec le mot paysage. Dans ces dessins, il n'existe pas de motif principal ou central, bien au contraire, nous avons une sorte d'émulsion de formes diverses. Le paysage est donc chez Bellmer une zone autour de, où plus précisément quelque chose qui délimite un champ. Ensuite, il est important de rappeler que le format de l'œuvre est un paramètre essentiel pour aborder et comprendre le travail de l'artiste. En effet, c'est le plus petit format possible qui retient les faveurs de Hans Bellmer. Cela pour plusieurs raisons, notamment parce qu'il institue un rapport d'intimité avec le visuel, où les thèmes abordés côtoient l'érotisme, la fragilité, la féminité, l'enfance, le rêve etc. Hans Bellmer affectionnait le petit format aussi parce qu'il est susceptible de laisser l'observateur se rapprocher de l'œuvre au point de la toucher, ou de permettre de dissimuler l'objet sous le manteau et de se soustraire au spectaculaire ou à la censure. De même, les tirages originaux des photographies sont de très petites tailles, souvent n'excédant pas un rapport 1/2 pour un négatif de 6 x 6 cm de façon à privilégier le sentiment de proximité et d'intimité avec l'objet d'art. Par ailleurs, les gravures originales en taille-douce, comme les dessins dont elles sont issues, restent dans des formats très réduits. La notion de paysage est donc au cœur de notre recherche dans la mesure où la zone autour du motif est proportionnellement la même que si le format était grand mais les dimensions réduites offrent visuellement un rapprochement du motif central avec le reste de l'image. Ainsi le rapport claustrophobe qui s'instaure dans les images Bellmeriennes sert de terrain favorable au sentiment d'inquiétante étrangeté car il rapproche spatialement le paysage de *La Poupée*.

Rappelons brièvement la façon dont Freud définit l'inquiétante étrangeté. « On qualifie de un-heimlich tout ce qui devrait rester... dans le secret, dans l'ombre, et qui en est sorti¹¹ ». L'unheimliche est aussi « la situation où l'on "doute qu'un être apparemment vivant ait une âme, ou bien à l'inverse, si un objet non

6 Voir à ce sujet Fabrice Flahutez, *Catalogue raisonné de l'œuvre gravé de Hans Bellmer, 1938-1975*, Paris, Nouvelles Éditions Doubleff, 1999.

7 Rabain, 1975 : 26. Psychiatre et collectionneur de Hans Bellmer, Jean-François Rabain a soigné Unica Zürn pendant plusieurs années avant son suicide par défenestration en 1970.

8 Bellmer, 2000.

9 *Ibid.* : 31.

10 *Ibid.* : 44.

11 Freud, op.cit. : 221. Nous notons que Freud cite Shelling.

vivant n'aurait pas par hasard une âme" ¹²». Le sentiment d'inquiétante étrangeté est généré par quelque chose d'indéterminé, de non reconnaissable, qui surgit dans le familier, dans la maison. Dans ce lieu que l'on connaît pour l'avoir fréquenté de nombreuses fois, un élément, un je ne sais quoi d'imperceptible est là, à la frontière du vivant et du non vivant comme une présence indéfinissable. Cette situation crée littéralement une violence et le champ de perception est tout entier sur le qui-vive. Freud admet donc que le sentiment d'inquiétante étrangeté est produit par quelque chose qui se trouve là où il ne doit pas, où il ne doit plus. *La Poupée* photographiée¹³ (1935) a le plus souvent un regard intentionnel qui lui confère la particularité de se situer à la frontière du vivant et du non vivant (fig. 3). Si l'objet semble regarder, c'est que l'observateur peut être vu. Une relation s'établit immédiatement entre l'objet photographié et le regardeur qui induit un malaise, un *Unheimliche*.



Fig. 3 : Hans Bellmer, *La Poupée*, négatif 6 x 6 cm, tirage argentique, 1935. (Reproduite avec l'aimable autorisation des ayants droits)

L'environnement de la *Poupée* est toutefois déterminant dans la production de cet affect. Le paysage forestier ou l'intérieur de la chambre, l'escalier ou la remise, sont des lieux qui sont choisis par Hans Bellmer pour contextualiser la *Poupée*. Il y aura toujours un paysage que nous qualifions d'intime chez Bellmer, car c'est dans l'intimité que le sentiment d'étrangeté apparaît. Rien de plus banal en effet que le lit défait, la table non débarrassée¹⁴ (fig. 4), le buffet encombré¹⁵ (fig. 5). La forêt et la chambre sont des lieux communs que tout amateur reconnaît comme son propre lieu. Lorsque la *Poupée* est fragmentée, que ses membres absents ou



Fig. 4 : Hans Bellmer, *La Poupée*, 1935. (Reproduite avec l'aimable autorisation des ayants droits)



Fig. 5 : Hans Bellmer, *La Poupée*, 1935. (Reproduite avec l'aimable autorisation des ayants droits)

THÈME IV

12 Freud, op.cit. : 224.

13 Cette épreuve de *La Poupée* a été tirée et reproduite pour les besoins de l'exposition *Hans Bellmer photographe*, du 21 décembre au 21 février 1984, Paris, Musée National d'Art Moderne, Filipacchi, Centre Georges Pompidou, 1983, p. 30.

14 Reproduit dans *Hans Bellmer photographe*, Paris, Musée National d'Art Moderne, Filipacchi, Centre Georges Pompidou, 1983, p. 60.

15 Reproduit dans *Hans Bellmer photographe*, Paris, Musée National d'Art Moderne, Filipacchi, Centre Georges Pompidou, 1983, p. 71.

détachés sont photographiés, ils le sont toujours en présence d'un élément actif qui va à la fois participer à la naissance du sentiment d'inquiétante étrangeté et en même temps l'amplifier. Cet élément actif appartiendra systématiquement aux choses quotidiennes de la vie, à la maison de préférence. Plus cet objet nous sera intime, plus il aura de charge émotionnelle dont la proximité avec la *Poupée* démultipliera les effets d'inquiétante étrangeté. La composition de l'image selon Bellmer est considérée comme lieu productif du malaise. Le paysage intime, c'est-à-dire ni extérieur ni intérieur mais familier, anodin, commun, ordinaire, se révèle être un puissant révélateur d'affects poétiques celui qui nous confronte avec notre propre expérience de la vie et de la mort. Dans la première *Poupée* de 1934¹⁶, le mannequin se maintient dans un coin de la pièce, jette un œil derrière lui tandis que la lumière projette son ombre noire sur le mur blanc. La *Poupée* s'expose dans un lieu habité, et ce lieu devient son plus formidable réservoir de vie. L'artiste n'a point besoin de cacher les articulations de la « machine-poupée ». Au contraire, la confrontation des éléments d'architecture et du regard oblique associé avec l'ombre dans un intérieur, produit le sentiment qu'il s'agit d'un objet qui s'est accaparé la vie. Dans une autre photographie de 1935, le corps morcelé de la *Poupée* s'étend verticalement sur les marches de l'escalier¹⁷ (Fig. 6). Le choix

d'un tel motif sera récurrent dans l'œuvre de Bellmer, car non seulement il implique une montée et une descente de l'escalier¹⁸ avec un clin d'œil à Marcel Duchamp, mais il constitue une métaphore de la psyché avec inconscient et conscience à des étages différents. *La Poupée*¹⁹ appartient à l'inanimé par son essence, mais appartient aussi à l'animé par la manière dont Hans Bellmer la met en scène et la contextualise. Bellmer construit un territoire pour sa poupée. Ce territoire est familier et comprend systématiquement un passage. L'escalier ou la porte sont présents car ils sont des éléments qui indiquent une prolongation du champ sans pour autant qu'on puisse l'apercevoir dans son intégralité. Le lieu est résumé, suggéré, on ne le distingue pas dans son entier. L'espace est donc toujours partiel, il implique l'existence d'une succursale qui est une métaphore de l'inconscient. L'escalier mène quelque part au-delà de l'image et prend son origine au-delà de celle-ci. *La Poupée* a pu emprunter cet escalier ou cette porte, elle peut se mouvoir au sens métaphorique



Fig. 6 : Hans Bellmer, *La Poupée*, tirage argentique 6 x 6 cm, 1935
(Reproduite avec l'aimable autorisation des ayants droits)

du terme ce qui signifie qu'elle n'est pas seulement poupée, qu'elle n'est pas seulement objet. L'escalier est l'élément qui confère à « l'objet-poupée » son caractère inquiétant car il appartient à l'intime, au cœur de la maison, il permet à la poupée de se dédouaner de son statut d'objet anodin pour devenir dans cette maison un être que l'on ne peut plus ignorer. Dans une lettre adressée à André Breton en octobre 1959 et concernant les préparatifs de l'exposition internationale du surréalisme à la galerie Daniel Cordier, Bellmer insiste encore, vingt-cinq ans après sur cet élément : « *Je pense encore à ceci, écrit-il, puisque vous chargerez un architecte de l'organisation constructive de l'ensemble, ne serait-il pas indiqué que je me mette en relation avec lui, étant donné qu'il lui sera beaucoup plus facile qu'à moi de trouver cet escalier en colimaçon que je cherche pour la mise en scène de la Poupée ?*²⁰ ». *La Poupée* devient l'intruse dans ce paysage intime au sens géographique du terme et matérialisé par l'escalier. L'intérieur de la maison devient cet extérieur de

16 Hans Bellmer, *La Poupée*, tirage argentique 8,7 x 5,5 cm (feuille 9,2 x 6,1 cm), 1934. C'est la photographie la plus célèbre de la Poupée. Première parution dans Hans Bellmer, *Die Puppe*, Karlsruhe, 1934, n. p. Reproduit dans *Hans Bellmer photographe*, Paris, Musée National d'Art Moderne, Filipacchi, Centre Georges Pompidou, 1983, p. 56.

17 Reproduit dans *Hans Bellmer photographe, op. cit.* : 57.

18 Hans Bellmer, *La Poupée*, 1935. Reproduit dans *Hans Bellmer photographe, op. cit.* : 47.

19 Hans Bellmer, *La Poupée*, 1935. Reproduit dans *Hans Bellmer photographe, op. cit.* : 56.

20 Lettre de Hans Bellmer à André Breton datée du 11 octobre 1959 (Paris), bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris, BRT.C. 133. Une photographie de Denise Bellon montrera que la Poupée a finalement été installée dans un coin, suspendue par des fils au plafond. (fonds Yannick Bellon, Paris).

l'inconscient. En d'autres termes, le paysage qui entoure *La Poupée* est le reflet analogique des paysages intérieurs de l'être. Ainsi chez Bellmer, la notion de paysage prend tout son sens dans la mesure où il est un facteur actif qui illustre l'intériorité. Cette faculté qui fait sortir l'intérieur vers l'extérieur et qui fait entrer l'extérieur dans l'intérieur est imagée chez l'artiste par la figure du gant.

Lorsque le corps de la *Poupée* est pris en plan serré, comme dans ces deux photographies de 1935²¹ où le décor est totalement absent, on pourrait croire qu'une limite est atteinte, que le paysage s'est retiré. C'est peu connaître le talent de Bellmer, de penser qu'il puisse renoncer à ce paysage intime. En effet, attardons-nous par exemple sur le fond de la photographie²². Le couvre-lit, lieu familier par excellence, devient grâce à l'irrégularité de sa texture un reflet analogique de la chair avec son réseau de rides et de ridules. « *Une vue d'ensemble de cette anatomie de l'amour*, écrit Bellmer, *nous confirme en marge que le désir prend son point de départ, en ce qui concerne l'intensité de ses images, non dans un ensemble perceptif, mais dans le détail*²³ ». Ainsi, c'est le paysage qui entoure l'élément central qui confère à ce dernier son statut hybride, son essence ambiguë entre la vie et la mort entre l'animé et l'inanimé. L'amas d'éléments épars est renforcé dans son rôle expressif par l'attribut du familier qui lui donne une note angoissante. La texture épidermique est ainsi élément extérieur, paysage sensuel, mais incarne aussi les notions de toucher, de proximité, de familier. Dans une autre photographie, *La Poupée*²⁴ tourne le dos à un papier peint fleuri que l'artiste a grossièrement épinglé au mur. Cette image est particulièrement intéressante dans la mesure où l'on comprend bien le travail de l'artiste qui s'attache à élaborer avec soin le paysage dans lequel la *Poupée* doit se positionner. Le paysage est construit méticuleusement par l'artiste, il n'est pas seulement décor, il intervient dans une relation d'échange avec la poupée. Ce papier peint arbore des fleurs dont la corolle blanche renvoie à l'anatomie érotique de la *Poupée*, mais il indique aussi le lieu intime de la maison. Enfin dans la seconde *Poupée*²⁵, qui paraît en 1949 aux Éditions Premières accompagnant un poème de Paul Éluard, on peut voir une double paire de jambes chaussées, suspendue verticalement au tronc d'un arbre. Le paysage extérieur qui constitue le lieu de la prise de vue n'est pas pour autant anonyme et perdu. Au second plan, un pot en émail blanc posé sur un linge froissé crée une dissymétrie dans la composition. Hans Bellmer utilise cet ustensile ménager pour identifier son lieu, marquer son territoire. Le paysage est alors immédiatement perçu comme familier, il s'inscrit dans un intérieur psychique et rappelle au passage le « *je ne vois pas la femme cachée dans la forêt*²⁶ » de René Magritte. La forêt revêt une identité onirique et se dissipe en tant que lieu géographique pour laisser place à une poupée omniprésente. Le paysage se métamorphose en un territoire de l'inconscient où se produit l'inquiétante étrangeté. La série des *Poupées* que Bellmer photographie dans la forêt sont toujours accompagnées de l'attribut de la demeure. Un tissu étendu sur le lichen, un pichet sur la mousse, un personnage qui observe derrière un tronc d'arbre. Comme l'écrit Jean Brun dans le premier livre sur Bellmer, « *Il est des gestes qui errent dans l'espace à la recherche d'un objet qui les motiverait. Il est aussi bien des objets solitaires qui attendent le geste qui leur donnera un langage. La Poupée provoque leurs confidences. Il n'y a pas de réalité individuelle sans les choses, les paysages, les objets qui entourent l'individu et dans lesquels il se reflète. Cet arbre est témoin et mémoire, il enregistre les espoirs, les fureurs et les enthousiasmes. Mais la mémoire de l'arbre dort, il est muet. Il faut que la provocatrice intervienne : sous un jour diffus d'avant la pluie, elle lie ses jambes à l'arbre, l'arbre devient une crucifiée nue, violemment évidente.*²⁷ »

21 Hans Bellmer, *La Poupée*, tirage argentique, 14,2 x 14,2 cm, 1935. Reproduit dans *Hans Bellmer photographe, op. cit.* : 77.

22 Hans Bellmer, *La Poupée*, tirage argentique, 8 x 5,5 cm, 1935. Reproduit dans *Ibid.* : 35.

23 Hans Bellmer, 1977 : 38.

24 Hans Bellmer, *La Poupée*, tirage argentique, 6 x 6 cm, 1935. Reproduit dans *Ibid.* : 41.

25 Hans Bellmer, *La Poupée L'attente latente*, tirage argentique, 14 x 14 cm, 1949. Reproduit dans *Ibid.* : 93.

26 René Magritte, *La femme cachée*, huile sur toile, 73 x 54 cm, 1929. Ancienne collection André Breton, Paris.

27 Brun, 1950 : 20

Éléments de bibliographie

BELLMER H. 1983. *Hans Bellmer photographe*, catalogue de l'exposition, 21 décembre 1983 - 27 février 1984, Paris, Musée national d'art moderne, Filipacchi, Centre Georges Pompidou.

BELLMER H. 2000. *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*, Éditions Allia, Paris, (1^{ère} édition Le Terrain Vague, Paris, 1957 ; 2^{ème} édition Le Terrain vague, Paris, Éric Losfeld, 1977).

BRUN J. 1950. « Techniques de la désoccultation », in *Hans Bellmer, vingt-cinq reproductions 1934-1950*, Christian D'Orgeix (éd.).

FLAHUTEZ F. 1999. *Catalogue raisonné de l'œuvre gravé de Hans Bellmer, 1938-1975*, Paris, Nouvelles Éditions Doubleff.

FREUD S. 1988. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduction de Marie Bonaparte, Gallimard, coll. Folio essais, Paris.

KRAUSS R. E. 2002. *L'inconscient optique*, traduit par Michèle Veubret, Paris, Au même titre Éditions.

RABAIN J. F. 1975. « Le sexe et son double », in numéro spécial *Bellmer* de la revue *Oblique*, Nyons, Les Pilles.
