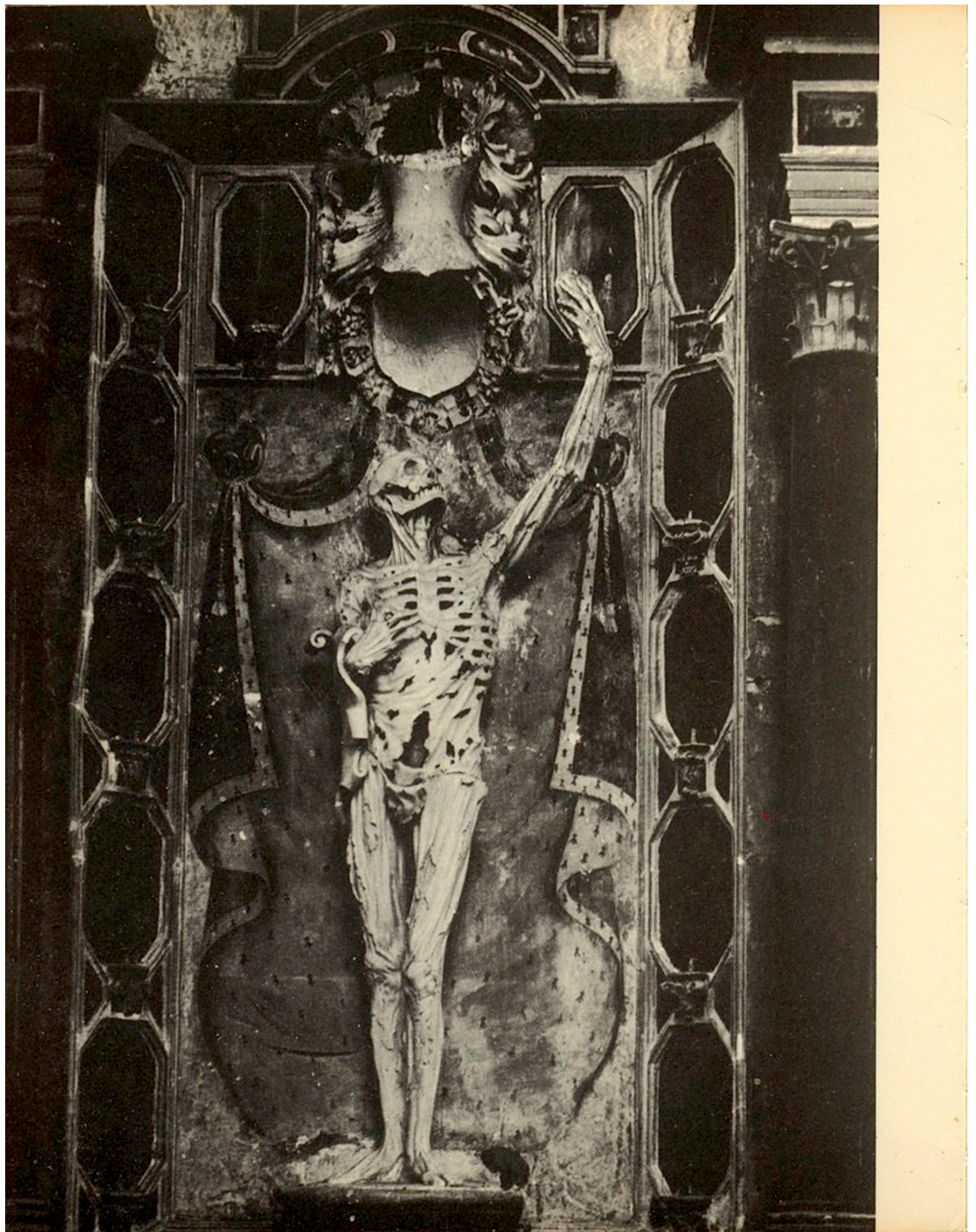
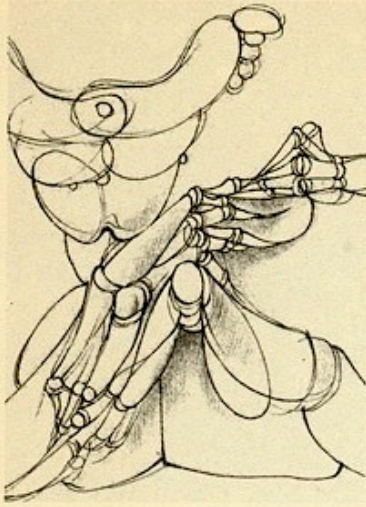


LA DIALECTIQUE IMAGÉE DU PLAISIR

Il existe à l'intérieur de l'église Saint-Etienne de Bar-le-Duc une statue surprenante. Il s'agit d'une œuvre de Ligier Richier exécutée pour le tombeau de René de Chalon, Prince d'Orange. Anne de Lorraine, l'épouse du Prince, a fait ériger cette statue en mémoire de son mari, sans doute, mais surtout « en souvenir de leur amour » et pour témoigner de la perpétuation du sien par-delà la mort. Cette statue représente un écorché, presque réduit à n'être plus qu'un squelette, tenant au bout de son bras levé un cœur vers lequel il dirige ses orbites creuses. La notice explicative qui figure au dos de la carte postale représentant cette œuvre (carte qu'on peut se procurer dans l'église) stipule que « le cœur de René de Chalon avait été mis dans un étui de vermeil et placé dans la main gauche du supplicié ». Si Anne a voulu dire qu'elle continuait d'aimer René de Chalon bien qu'il fût mort (et cette interprétation est la plus plausible) alors il faut du même coup admettre que ce corps décharné n'est pas celui de l'homme qu'elle aime mais le sien propre. Sinon, pourquoi ce mort aurait-il été sculpté adorant son propre cœur ? Si telle est bien la traduction de la pensée d'Anne de Lorraine, cette statue est la représentation la plus juste qui se puisse imaginer de l'amour tant il est vrai qu'il n'en est pas, digne de ce nom, qui ne soit une manière de vivre sa propre mort. Ainsi, tout porte à croire qu'avec cette statue Anne entend signifier aussi à celui qu'elle aime et lui crier dans le silence de cette église, qu'elle ne peut que le rejoindre dans la mort puisque, morte, elle l'était déjà du temps où ils s'étreignaient.





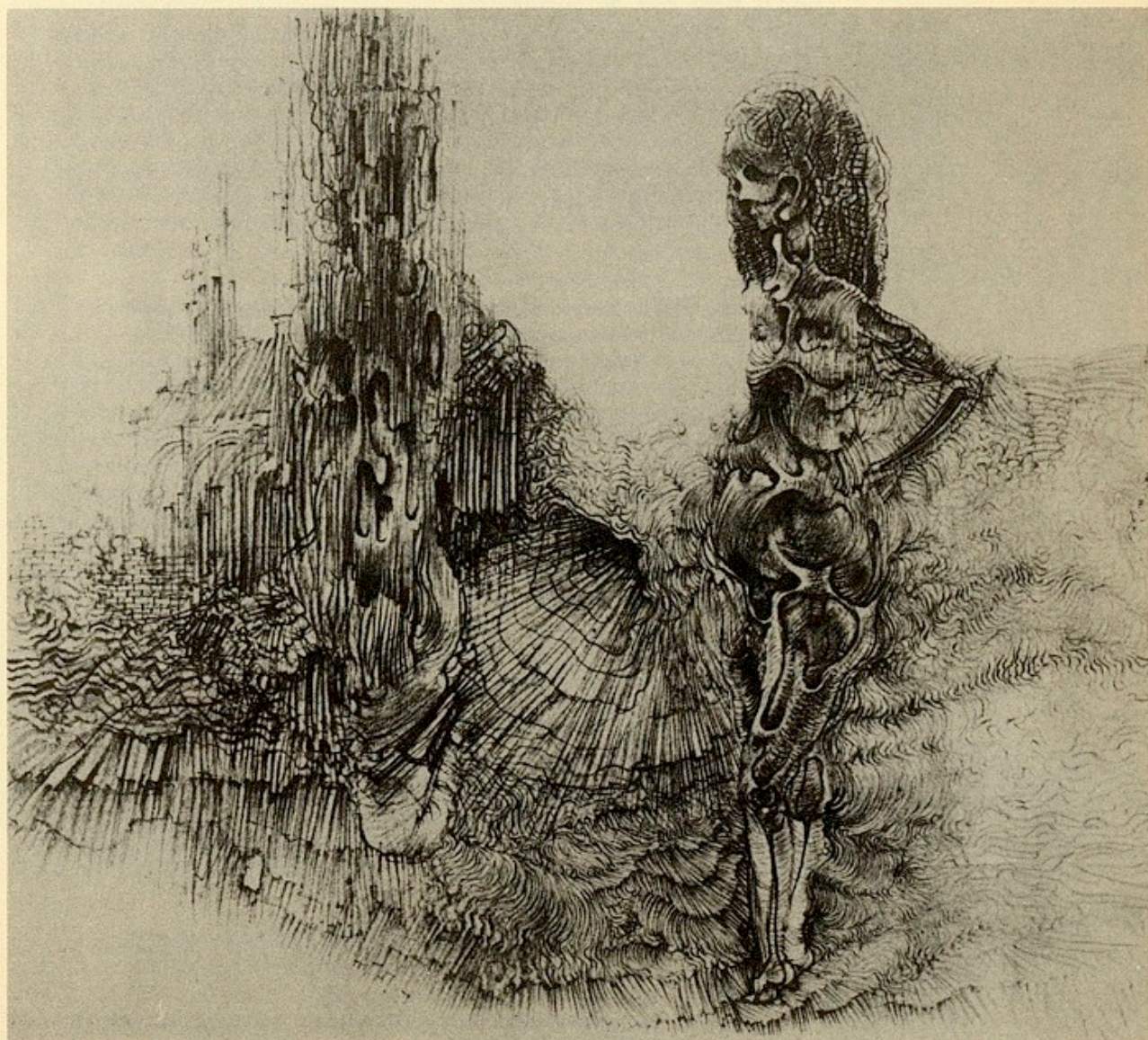
Dans l'ensemble de gravures placées sous le titre de *Petit traité de morale*, Bellmer a fait figurer une œuvre qui représente deux êtres saisis au paroxysme d'une étreinte. Il semble que là, cherchant à exprimer non seulement ce qu'éprouvent cet homme et cette femme mais quelque chose de plus encore, Bellmer en soit tout naturellement venu à représenter et le cri de cette femme et le fait que le corps de cet homme se décharne au point de laisser apparaître son squelette. Dans le silence, qu'on imagine, de la pièce où ces êtres se prennent, on ne voit pas pourquoi, en même temps que d'amour, le cri de cette femme ne serait pas aussi un hurlement à la mort. Dans l'œuvre gravée de Bellmer le squelette de ceux qui s'étreignent n'est jamais très loin (outre celles du *Petit traité de morale*, ce sont les œuvres placées sous le titre *A Sade* ou, encore, la gravure intitulée *Le vermoulu et le plissé*). C'est que l'œuvre entière de Bellmer peut être réduite en une minutieuse description de cette situation, en équilibre entre la vie et la mort, où l'amour nous place. Pas un seul épisode n'est, ici, passé sous silence. Tous sont décrits : de l'évocation du fœtus obligatoirement impliqué dans l'acte d'amour véritablement accompli à la mort sur laquelle la violence du plaisir fait déboucher. Qui ne connaît les dessins de Léonard de Vinci relatant le processus de la reproduction ? Il y a dans ces esquisses déjà poussées et exécutées avec une très grande précision, une justesse de trait telle qu'elle les apparente plutôt aux croquis d'un anatomiste. Les gravures de Bellmer sur le même thème, si elles ont parfois quelque chose d'une épure, jamais il ne leur manque la dimension du plaisir et donc de la folie sans laquelle l'étreinte ne serait pas. Dès lors comment ne pas se demander si le travail de l'un, qui reste un artiste, n'est pas plus accompli que celui de l'autre qui se veut un savant ?

Si Kleist a choisi un danseur comme interlocuteur dans les *Marionnettes* c'est qu'il sait pertinemment que, quoiqu'il danse, le propos d'un danseur est de nous parler du plaisir. Or, dire le plaisir c'est évoquer l'indicible. Les danseurs eux aussi cherchent l'impossible. Ils ont « besoin de la terre pour se poser et se remettre des efforts de la danse ». Tout leur art consiste à faire en sorte qu'on oublie qu'ils subissent les lois de la pesanteur. Dans le même temps, l'admiration que l'on éprouve à les regarder danser provient du fait qu'on se souvient de leur contingence. Pour le danseur de Kleist, les marionnettes sont pleines d'enseignement dans la mesure où « elles ne savent rien de l'inertie de la matière ». N'y a-t-il pas là un paradoxe ? Non puisqu'aussi bien toutes ont-elles pour mission de « tirer vers le haut ». Dans *L'âme et la danse*, à la faveur d'une discussion avec Socrate, Valéry fait dire à Phèdre que, pour lui, la danseuse qu'ils regardent danser « est » l'amour. Pour Kleist les marionnettes, elles, disent le plaisir. Plus loin, Valéry, par la bouche de Socrate, déclare qu'une danseuse est « une flamme ». Quant au plaisir qu'est-il sinon du feu, ce même feu en quoi Héraclite réduit la pensée ? Est-ce à dire que le plaisir serait le fin du fin en matière de pensée ? Socrate encore, dans *L'âme et la danse* ne s'écrit-il pas : « Par les dieux, les claires danseuses !... Quelle vive et gracieuse introduction des plus parfaites pensées !... Leurs mains parlent et leurs pieds semblent écrire ». Ici une parole se superpose aux articulations du silence et de ce langage il ressort que les gestes de la danse sont comme les termes abstraits de la dialectique du plaisir. De la force de conviction de cette dialectique, dans ses *Marionnettes*, véritable traité des jointures, Kleist a donné la plus brillante des démonstrations.

Il faut lire le texte de Kleist non pas seulement avec les yeux mais en faisant appel à tous ses sens. Autrement dit, ce à quoi Kleist nous convie c'est moins à une lecture qu'à une fusion, une adhésion de tout notre être à ce qu'il dit. Cette lecture d'un genre très particulier c'est celle à laquelle Bellmer s'est livré. Ses illustrations nous l'assurent. Lu de cette manière que dit le texte de Kleist ? Cela que rien comme le plaisir n'est capable de démantibuler le corps. Qu'est-ce que le plaisir sinon la volonté éperdue d'atteindre aux os ? Leurs os, dans

*Ainsi ce point de centre du cercle chez Dante
ou Worringer, occupé par l'opérateur de Kleist
peut enfin être remplacé par l'amour.*

Le vermoulu et le plissé, crayon noir, 21 x 26 cm, 1940.



leur étreinte, les amants ne cherchent pas seulement à les atteindre mais aussi à les dépasser. Chacun, alors, ne vise-t-il pas à neiger derrière les os de l'autre ?

Quand, en 1969, Bellmer entreprit d'illustrer les *Marionnettes* il avait déjà manifesté son intérêt pour le métier de la danseuse. Pour lui, à elle seule, la fascination que celle-ci exerce suffit même à crever les « planches » où elle évolue (*La Danseuse*, 1968). Quant aux jointures (1), Bellmer en a toujours usé dans l'évocation du plaisir. Ses *Mains articulées* témoignent du fait que, pour lui, il est possible de parler d'un véritable langage imagé du plaisir, langage dont la ponctuation est affaire de jointures. Ainsi, voyant les illustrations de Bellmer aux *Marionnettes* a-t-on le sentiment que le texte de Kleist était la cheville qui manquait à l'attirail sémantique de Bellmer, Bellmer qui, tout en ne le connaissant pas, avait déjà donné corps à l'essentiel des propos du poète. Qu'est-ce donc en effet que la « Poupée » de Bellmer sinon une marionnette qui se désarticule au point qu'il n'est pas de posture qui lui soit interdite ? Si Bellmer a été séduit par les *Marionnettes* de Kleist c'est que, comme sa « Poupée » ou n'importe lequel de nos corps dès lors qu'il a été saisi par l'amour, il n'est pas une d'entre elles qui ne soit capable d'exagérer les possibilités offertes par la souplesse jusqu'à l'impossible. Des illustrations de Bellmer pour le texte de Kleist on peut dire que la plupart représentent les voiles du plaisir tendues sur la baume des os décharnés par l'amour. De cette navigation, Bellmer définit les lois. Du jouisseur qu'il évoque on dirait qu'il l'accompagne jusqu'au naufrage de l'extase.

Mais si, à la faveur d'une exploration du corps, l'œuvre de Bellmer décrit la destruction de ce corps qui, alors, se volatilise, elle peut être tenue aussi pour une tentative de redonner à la chair toute sa gloire. En ce sens, on peut dire de l'amour qu'il est, ici, un approfondissement du rapport de la chair et des os, du vide et du plein, de la vie et de la mort. Aimer, c'est, de son sexe, analyser ce rapport, le vivre au point de le penser, de penser au miracle de cette fusion de contraires. Ces seins, cette croupe provoquent en nous, comme le dit Bousquet, des « éclaircies » semblables à celle à laquelle coïncide l'apparition d'une pensée. La danseuse de Valéry avait raison de le suggérer à Socrate : si l'amour éveille à la pensée c'est qu'il est la pensée même et si cette pensée-là en est une sur la marche du monde c'est sans doute parce que, de ce monde, avec son corps, la femme donne une réplique exacte. A croire que les formes tout autant que les articulations de cette femme répondent de la marche des astres : « aimant, écrit Bousquet dans une lettre à Bellmer, nous cédon's à l'attrance des sphères dont la forme en même temps s'inscrit dans nos yeux, les alerte, en éveille la chair dans la profondeur avide de nos entrailles ». Si, en effet, par l'entremise de l'amour, la femme convie à une vision de l'univers jusqu'à la plus reculée de ses étoiles, à son tour cette représentation du cosmos invite à un retournement du monde sur lui-même. Ce dernier phénomène a une explication logique et cette

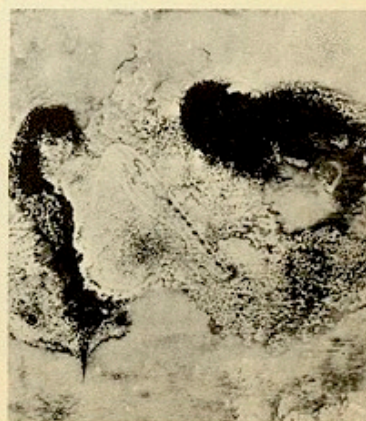
(1) Le très grand graveur François Lunven a, lui aussi, lié l'évocation du plaisir à l'exaltation des jointures.

explication Bellmer nous la donne pour peu qu'on replace ses dessins, ses gravures et ses lithographies dans l'ordre qui convient. Voici ce que, de cette façon, il nous dit en clair : « Jamais, comme dans le désir, le regard n'est aussi avide, l'ouverture sur l'extérieur aussi béante. Ce regard-là est si intense qu'il en devient une blessure. Ce à quoi vise celui qui regarde aussi fortement c'est à reconstituer en lui le corps entier de celle qu'il convoite. L'amour ne fait pas que renverser les montagnes. Il retourne aussi le sens. Qu'à la faveur de ce retournement nos orbites se décharnent, quoi de plus normal ? Dans le désir nous nous vidons de nous-mêmes pour mieux être l'autre, l'être toujours davantage. » C'est ainsi que cette illustration de Bellmer pour *l'Histoire de l'œil* de Bataille, gravure qui représente une petite fille observant l'énorme phallus émergeant d'entre ses cuisses, peut être tenue pour l'aboutissement de la pensée de Bellmer. A l'en croire, le comble de l'amour et de l'abjection — Bataille confondant les deux notions en une seule et même — déboucherait donc sur une inversion des sexes. Cette constatation paraîtra moins étrange quand on se sera dit que cette petite fille, en réalité, restaure l'Androgyne dans toute sa puissance. Reste que la logique du plaisir, le plaisir qui n'est pas s'il ne vise sans cesse à se dépasser lui-même, est telle qu'elle ne peut que conduire à cette image. Que celle-ci ne se soit pas imposée à nous sous cette forme plus tôt et qu'il ait fallu attendre que Bellmer nous la propose pour que nous la reconnaissons enfin, prouve cela seulement que l'exploitation qui a été faite de l'Androgyne, notamment par la religion catholique, était en passe d'avoir raison de notre amour même. Précisons encore que loin de retirer à cette représentation de l'Androgyne son aspect sacré, Bellmer le lui restitue, au contraire, tout entier. C'est sa violence, sa violence qui porte à la folie, qui confère au désir son caractère sacré. Si un désir ne débouche pas sur l'impossible il ne saurait être question d'un désir. Le comble du désir que nous avons d'une femme c'est de désirer qu'elle nous désire jusqu'à nous représenter son désir. Bousquet dit cela dans une formule lapidaire qui rend parfaitement compte de la situation mentale qui est alors la nôtre. « L'homme veut plus que pénétrer la femme : pénétrer le rêve qu'elle fait d'être lui. » L'expression mériterait d'être mise en exergue de la gravure de Bellmer représentant le désir inversé de cette petite fille. Ainsi, l'Androgyne ne saurait être qu'un totem érigé à la gloire du plaisir. On ne voit d'ailleurs pas comment Bellmer, quand il exécuta cette œuvre, aurait pu ignorer la place que Bataille fait au sacré.



A propos de l'Androgyne on peut encore préciser ceci : certaines des gravures du *Petit traité de morale* visent, indubitablement, à nous en dire davantage que ne le peut un dessin. L'une d'entre elles, par exemple, est constituée d'une scène prise ou si on préfère : rythmée par trois ovales parfaits dont les formes ramènent à l'idée de l'œuf primordial. Comme si, évoquant le désir, on en revenait comme fatalement à la naissance du monde. Cette gravure nous met en présence d'une véritable géométrie du vertige.

Il est encore un point sur lequel il est possible de s'attarder pour finir, c'est sur la manière qu'a Bellmer de décrire les « au-delà » du plaisir, ces instants où les tensions du désir et de l'amour même étant révolus, il ne reste plus aux protagonistes de l'étreinte qu'à laisser agir les forces formidables qu'ils ont déclenchées. Je pense d'abord



à trois gravures en couleur datant de 1948 et dédiées à Baudelaire : *L'embryon rouge*, *Nora* et *Margarete* et, ensuite, à *La pauvre Ann*, aux *Deux Amies* et à la gravure intitulée *Entre deux eaux*, œuvres qui, toutes, sont de 1968. C'est à une véritable liquéfaction du plaisir que ces gravures font d'abord penser. On dirait des femmes qui sont représentées là (sur toutes ces gravures ne se discernent plus que les silhouettes de ces femmes dont l'extase bride les yeux) qu'elles retournent à l'élément premier : à ce plasma d'où elles viennent et où elles ne retournent pas sans se noyer. Mais ce n'est pas tout : ce qui surprend, en comparant ces œuvres, c'est de constater que les êtres dont elles évoquent la présence plus qu'elles ne donnent à voir, sont seuls. La fusion de deux êtres dans l'amour serait-elle impossible ? Il semble que Bellmer ait tout entrepris pour la représenter. Ainsi, dans ses illustrations à *Mme Edwarda*, en jouant sur les perspectives, il a souvent juxtaposé les uns sur les autres, et, dans la même transparence, les divers mouvements du plaisir. Mais que, par ci par là, deux lignes soient confondues en une seule ne suffit pas à ce que l'on croit à un réel amalgame des êtres. Il n'est pas d'exemple qu'on ne parvienne pas à décrire le rébus érotique proposé. L'amour ne pourrait-il donc que nous ramener en présence de nous-mêmes ? Sans doute puisqu'aussi bien cette solitude, c'est le plaisir même. Ce plaisir n'est-ce pas pour nous, d'abord, que nous l'avons recherché avec tant d'acharnement ? Il est vrai que l'amour semble avoir pour but de transgresser le mur de notre solitude. Mais, si toutes les apparences de la réussite y sont, l'étreinte ne s'en solde pas moins par un échec. Elle marque les limites de notre abandon. Ainsi, tout au plus pouvons-nous prétendre nous être dédoublés et, de ce fait, avoir assisté au spectacle de notre plaisir, projeté sur l'écran de notre vide intérieur. Bellmer a marqué cela qui, quand il a représenté la jouissance, n'a finalement donné qu'à des femmes qui trouvent leur plaisir seules le soin de nous remémorer les fugitifs dépassements du plaisir.