

Direction de la communication

DOSSIER DE PRESSE

DP 2080 1L

B29

HANS BELLMER

1^{ER} MARS - 22 MAI 2006



**Centre
Pompidou**

Centre Pompidou

www.centrepompidou.fr

HANS BELLMER ANATOMIE DU DÉSIR 1^{ER} MARS - 22 MAI 2006

GALERIE D'ART GRAPHIQUE,

GALERIE DU MUSÉE, NIVEAU 4

VERNISSAGE LE MARDI 28 FÉVRIER DE 17H À 21H30

PRESSE DE 11H À 13H

Direction de la communication
75191 Paris Cedex 04

Directrice de la communication
Roya Nasser

Attachée de presse
Dorothee Mireux
téléphone
00 33 (0)1 44 78 46 60
télécopie
00 33 (0)1 44 78 13 02
e-mail
dorothee.mireux@centrepompidou.fr

Direction des Editions
Attachée de presse
Evelyne Poret
téléphone
00 33 (0)1 44 78 15 98
e-mail
evelyne.poret@centrepompidou.fr

Commissaires
Agnès de La Beaumelle, conservatri-
ce du Musée national d'art moderne,
cabinet d'art graphique
Alain Sayag, conservateur du Musée
national d'art moderne, cabinet de la
photographie

Avec la collaboration de
Laure de Buzon-Vallet,
attachée de conservation et
Perrine Albrieux,
chargée de production.

SOMMAIRE

1 - COMMUNIQUÉ DE PRESSE	page 3
2 - PARCOURS DE L'EXPOSITION	page 5
3 - PLAN DE L'EXPOSITION	page 7
4 - EDITIONS	page 8
5 - AUTOUR DE L'EXPOSITION	page 14
6 - BIOGRAPHIE	page 16
7 - VISUELS DISPONIBLES POUR LA PRESSE	page 17

Centre Pompidou
Direction de la Communication
75191 Paris cedex 04
directrice
Roya Nasser
attachée de presse
Dorothee Mireux
téléphone
00 33 (0)1 44 78 46 60
e-mail
dorothee.mireux@centrepompidou.fr

Direction des Editions
contact presse
Evelyne Poret
téléphone
00 33 (0)1 44 78 15 98
e-mail
evelyne.poret@centrepompidou.fr

HANS BELLMER

ANATOMIE DU DÉSIR

1^{ER} MARS – 22 MAI 2006

GALERIE DU MUSÉE ET GALERIE D'ART GRAPHIQUE, NIVEAU 4

Du 1^{er} mars au 22 mai 2006, le Centre Pompidou consacre une importante exposition à Hans Bellmer (1902–1975), l'un des artistes majeurs du mouvement surréaliste. Artiste français d'origine allemande, Hans Bellmer a créé l'objet surréaliste par excellence, la *Poupée*, 1934 (Centre Pompidou).

L'exposition, la première en France à présenter une sélection aussi importante du travail de Bellmer, compte des sculptures-objets, des photographies, des peintures ainsi que des dessins et des carnets inédits. L'ambition majeure de la manifestation est d'explorer ces aspects moins connus de l'œuvre de Bellmer et de permettre au public de découvrir sa richesse.

Explorant le thème de l'« anatomie du désir », concept au cœur de la création de Bellmer, l'exposition rassemble des prêts exceptionnels issus de prestigieuses collections privées ainsi que de grandes institutions comme le MoMA qui prête *La Mitrailieuse en état de grâce* (1937).

A l'arrivée au pouvoir d'Hitler en 1933, Hans Bellmer a arrêté tout travail socialement utile pour construire une poupée grandeur nature. Si elle constitue au départ un dispositif de rébellion contre toute autorité (politique, paternelle), la provocante *Poupée* devient l'instrument d'une toute autre ambition et d'une toute autre investigation : une réflexion inédite sur le corps, qui fait de l'objet fétiche de Bellmer la création de référence pour l'expression érotique contemporaine.

Cette créature artificielle aux multiples possibilités anatomiques qui, selon Bellmer, est capable de « rephysiologiser les vertiges de la passion jusqu'à inventer des désirs », va permettre de pousser toujours plus loin l'investigation de l'artiste d'une anatomie de l'inconscient physique. Cette entreprise ambitieuse traverse l'œuvre de Bellmer : depuis la prise de vue par l'appareil photographique jusqu'à l'expression graphique, qui va du dessin miniaturiste le plus confidentiel à l'épure agrandie quasi abstraite. Sa démarche peut être comprise comme la quête d'une forme vivante permettant de matérialiser l'image du désir et du fantasme.

D'un grand raffinement et pleins d'audace, les dessins de Bellmer retranscrivent les pulsions secrètes, les transferts des sens, les ambivalences du corps érotique. L'artiste montre ainsi les harmonies et la cruelle beauté de la mécanique du désir.

L'exposition souligne la pleine appartenance de Bellmer (qui quitte définitivement Berlin pour Paris en 1938) à la poétique et à l'imaginaire du Surréalisme, et analyse la singularité de cette œuvre violente, éminemment subversive dans le contexte des années 20-30. Incandescente et froide, comme celles de Sade et de Bataille, elle semble en réalité échapper à son temps. Son questionnement des principes d'identité la rend particulièrement proche de notre sensibilité contemporaine.

PUBLICATION

Hans Bellmer – Anatomie du désir.

Coédition Editions du Centre Pompidou/Gallimard. Sous la direction de Agnès de La Beaumelle

Introductions de Bruno Racine, Alfred Pacquement, Alain Sayag. Essais de Paul Ardenne, Agnès de La Beaumelle, Pierre Dourthe.

INFORMATIONS PRATIQUES

Centre Pompidou

75191 Paris cedex 04

téléphone

00 33 (0)1 44 78 12 33

métro

Hôtel de Ville, Rambuteau

Horaires

Exposition ouverte

du 1er mars au 22 mai 2006

tous les jours,

sauf le mardi et le 1er mai

de 11h à 21h

Tarifs

10 euros, tarif réduit : 8 euros

Valable le jour même

pour le Musée national

d'art moderne

et l'ensemble des expositions

accès gratuit

pour les moins de 18 ans

et pour les adhérents

du Centre Pompidou (porteurs

du laissez-passer annuel)

Renseignement

01 44 78 14 63

Billet imprimable à domicile

www.centrepompidou.fr

AU MÊME MOMENT AU CENTRE

LOS ANGELES

8 mars - 17 juillet 2006

attachée de presse

Anne-Marie Pereira

01 44 78 40 69

MORPHOSIS

8 mars - 17 juillet 2006

attaché de presse

Yoann Gourmel

01 44 78 49 87

JAMES TURRELL

À L'ATELIER BRANCUSI

8 mars - 25 septembre 2006

attachée de presse

Anne-Marie Pereira

01 44 78 40 69

COMMISSARIAT

commissaires

Agnès de La Beaumelle

conservatrice

Mnam, cabinet d'art graphique

Alain Sayag

conservateur

Mnam, cabinet de la photographie

avec la collaboration de

Laure de Buzon-Vallet

attachée de conservation

Perrine Albrieux

chargée de production

2. PARCOURS DE L'EXPOSITION

Sidérant aussitôt ses contemporains - en premier lieu les Surréalistes, qui l'accueillent dès 1934 -, restée éminemment transgressive aujourd'hui où érotisme et pornographie ne connaissent pourtant pas de limites, l'œuvre de Hans Bellmer mérite un nouvel examen. Appartient-elle au surréalisme ? Certes pleinement, pour réunir Eros, mort, jeu et enfance, pour en appeler à l'imaginaire inconscient le plus secret, pour donner enfin, avec son fameux objet fétiche *la Poupée*, l'image-même de la « beauté convulsive ». Et, cependant, elle le dépasse, centrée qu'elle est sur le propos singulier, totalement expérimental et visionnaire, de l'« anatomie du désir ». Toute l'œuvre de cet artiste resté marginal, - et elle doit être comprise dans sa globalité, de la fabrication d'objet à la prise de vue photographique, de celle-ci à la pratique permanente du dessin et à l'écriture poétique et théorique -, peut être considérée comme la quête sans fin, obsessionnelle, d'une image par où donner corps au désir et à ses fantasmes.

La création en 1934 de *La Poupée*, cette « fille artificielle aux multiples possibilités anatomiques, capable de rephysiologiser les vertiges de la passion, jusqu'à inventer des désirs » (Bellmer), est le point de départ d'une incroyable géographie interne du corps. La suite, maintenant bien connue, des photographies des *Jeux de la Poupée* - série violente de démembrements et remembrements exigés par l'imagination érotique -, celle, innombrable (et plus confidentielle, plus dérangeante) des dessins, qui sont d'une précision d'anatomiste et d'un raffinement d'esthète, sont autant de pages d'un « monstrueux dictionnaire » des ambivalences du corps. Ces ambivalences, Bellmer les désigne avec une lucidité fondatrice : son questionnement prémonitoire des principes d'intégrité corporelle et d'identité sexuelle le rendra particulièrement proche de notre sensibilité contemporaine.

Les jeux de la Poupée : Berlin 1930 - 1938

Des premières oeuvres des années 1920, pour la plupart disparues, ne restent que des illustrations de livres d'esprit expressionniste dans le style dadaïste de Grosz - prostituées, scènes de rues et cafés - et des portraits dessinés proches de la « Nouvelle objectivité ». Bellmer ne tarde pas à libérer son imagination avec des dessins de fantasmagories érotiques, où la figure de la *Poupée* apparaît dans des paysages marins (série des *Tour menthe poivrée*), mais dont la facture - un trait assuré et précieux, des rehauts de gouache blanche - fait appel à la grande tradition des maîtres de la Renaissance et du Maniérisme allemands.

Avec *La Poupée*, Bellmer décide de construire un objet protestataire, avatar des mannequins dada (comme ceux de Grosz, Heartfield ou Schlichter) ou des marionnettes et automates de Sophie Taueber, ou encore des poupées de cire sophistiquées de Lotte Pritzel ; mais son propos, qui doit son impulsion en grande partie à la révélation de la Poupée Olimpia du conte d'Hoffmann (*Le Marchand au sable*), est tout autre, entièrement subjectif : il répond à sa nostalgie des jeux d'enfant et à leurs suggestions érotiques. Sa poupée, créature anonyme toujours incomplète, va devenir - en grande partie grâce à la découverte technique de la « jointure à boule » - l'instrument de combinaisons improbables de membres : sans cesse démontée et réagencée, elle est ouverte, par une série de rouages bien huilés, à une multiplicité de possibles, en se dédoublant ou se divisant à l'infini (*Le Torse*, Tate Gallery). Les premières photographies, en noir et blanc, qui en varient les poses, les dispositifs, les mises en scène, en accentuent encore « l'inquiétante étrangeté », familiarité quotidienne et principe d'in vraisemblance mêlés. Dès 1936 colorisées à l'aniline, elles deviennent des images de grande séduction érotique, des « tableaux vivants » d'une vie encore plus artificielle. Bellmer en module à chaque fois le récit filmique, dans une suite de petits recueils qui sont autant de maquettes préparatoires à son ouvrage de photographies *Les Jeux de la Poupée*, édité en 1949 avec les poèmes de Paul Eluard.

Parallèlement, stimulé par « L'Exposition surréaliste d'objets » tenue en 1936 chez Charles Ratton (*Jointure de boule. La Poupée*), Bellmer continue ses manipulations sur les virtualités d'un corps désincarné, à travers des « sculptures-objets » dont la plus importante - et la seule aboutie semble-t-il - est *La Mitrailleuse en état de grâce* : recherches proches de Giacometti et de Arp, dont témoignent les Carnets des années 1937-1938.

L'Anatomie de l'inconscient physique : 1938 - 1948

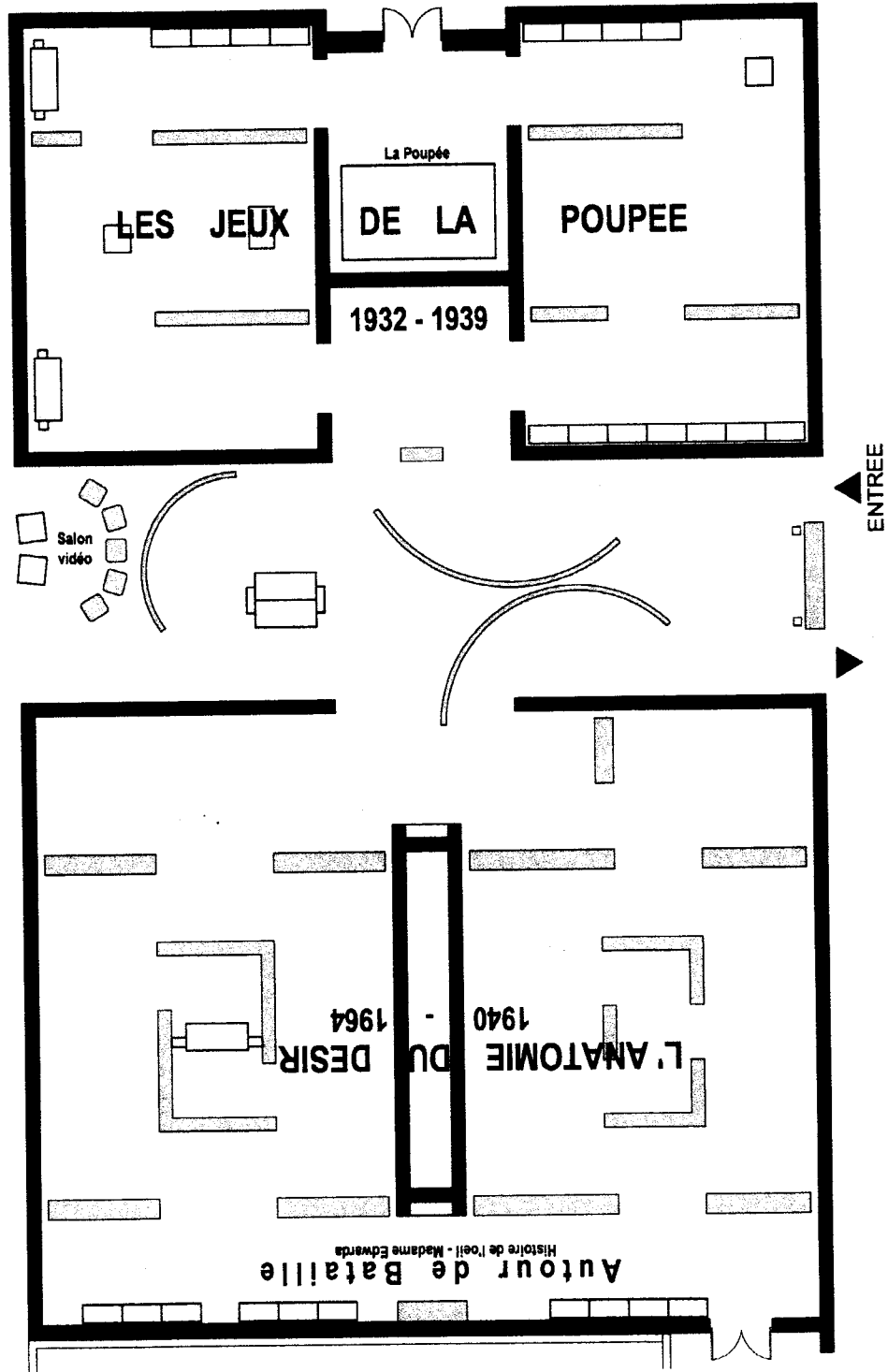
Les thèmes de la métamorphose du corps, par dédoublement (procédé du miroir), par multiplication et scission, ceux de la réversibilité ou de la fusion, constituent désormais son langage plastique : témoins, ses dessins et collages réalisés autour de l'ouvrage *Oeillades ciselées en branche* (1939), conçu avec le poète Georges Hugnet. Cette investigation adopte les formes les plus monstrueuses pour exprimer les métamorphoses du corps féminin : figures arcimbolques constituées d'un amas de corps (*Les Mille filles*), têtes-chapeaux, chapeaux-mains, chapeaux-pieds, chapeaux-seins etc., et bientôt apparaît, parmi nombre de figures hybrides, la figure centrale du « céphalopode », cette femme monstrueuse réduite à une tête et à des jambes (*Céphalopode 1900*, 1939). La forme, devenue cristalline, quasi transparente, se dissout dans un espace fermé (série des *Souterrains*) ou s'ouvre pour montrer ses intérieurs (*Rose ouverte la nuit*, 1941). Les procédures du dessin, telles que Bellmer les adopte dès le début des années 40, sont celles-là mêmes qui affectent l'intégrité du corps : le vermoulu, le plissé, le viscéral, le squelettique, le liquéfié, le ficelé etc... S'il a recours à des techniques graphiques surréalistes - le frottage, la décalcomanie (*Autoportrait*, 1942)-, il en modifie le sens ; il privilégie cependant le dessin au trait : sa ligne sinieuse, admirablement sûre et acérée, tantôt caressante tantôt coupante, obéit à tous les excès et délires de l'imagination érotique.

Dans le cadre de ses réflexions théoriques sur *La petite anatomie de l'inconscient physique* se placent ses dessins pour *Histoire de l'œil* (1947) et *Madame Edwarda* (1955), de Georges Bataille, et ainsi que pour « illustrer » *Sade* : Bellmer y poursuit son investigation sur l'ambivalence sexuelle et les transferts des sens, multiplie les variations formelles sur le thème de l'Androgyne et des comportements sexuels les plus transgressifs (*Dialogue du prêtre et du moribond*, 1946).

Paris 1949-1964

Le corps est désormais pour Bellmer comme un anagramme poétique ; les déplacements, les surimpositions se multiplient : œil/sexe, sexe/aisselle, fesse/phallus, épaule/chaussure etc... jusqu'à la fusion de sa propre image avec celle d'Unica (*Céphalopodie à deux*, 1955). L'espace, le mobilier sont à leur tour investis par la même métamorphose érotique que celle qui modifie le corps (*La Chaise Napoléon III*, 1959). Reprenant inlassablement ses images jusqu'à trouver l'ajustement parfait, Bellmer adopte des formats de plus en plus grands : ses dessins, accomplis souvent sur papier gris ou rose - aux rehauts de gouache s'ajoutent la peinture, la gouache, l'aquarelle - deviennent de plus en plus schématiques, des sortes d'épures presque géométriques et dématérialisées (*L'Éducation prénatale*, 1958)

4. PLAN DE L'EXPOSITION



BELLMER > Mars 2006 > Centre Pompidou > Galerie d'art graphique et Galerie du Musée
Scénographie Julie Boidin < Echelle 1/100 ème

4. EDITIONS

Collectif

Hans Bellmer. Anatomie du désir

Sous la direction de Agnès de La Beaumelle
Coédition Editions du Centre Pompidou/Gallimard

Editions Gallimard

Attachées de presse

presse nationale :

en l'absence momentanée de
Brigitte Benderitter, le service de
presse est assuré conjointement par

Françoise Issaurat

e-mail

francoise.issaurat@gallimard.fr

et

Catherine Dufayet

téléphone

00 33 (0)1 43 59 05 05

00 33 (0)6 86 26 39 22

e-mail

catherine.dufayet@wanadoo.fr

presse régionale et étrangère :

Pierre Gestède

téléphone

00 33 (0)1 49 54 42 54

e-mail

pierre.gestede@gallimard.fr

Editions du Centre Pompidou

Attachée de presse

Evelyne Poret

téléphone

00 33 (0)1 44 78 15 98

e-mail

evelyne.poret@centrepompidou.fr

Créateur, en 1934-1935, de *La Poupée*, cette créature « artificielle aux multiples possibilités anatomiques, capable de rephysiologiser les vertiges de la passion jusqu'à inventer des désirs », Hans Bellmer a poussé toujours plus loin son investigation d'une « anatomie de l'inconscient physique ». Entreprise ambitieuse, impérieuse : depuis la « prise de vue » par l'appareil photographique – « mise en scène » objective de combinatoires les plus improbables –, jusqu'à l'expression graphique obsessionnelle, qui va du dessin miniaturiste le plus confidentiel à l'épure agrandie quasi abstraite, sa démarche peut être comprise comme la quête vertigineuse, sans fin, d'une forme, d'une image, d'une « existence infiniment vivante et mobile », par où donner corps au désir, et, ce faisant, d'en déceler et d'en activer les fantasmes inconscients.

D'une précision d'anatomiste et d'un raffinement d'érotomane, ses dessins, dont l'audace transgressive prennent la forme d'une graphie digne des maîtres de la Renaissance et du maniérisme allemands, sont ainsi autant de pages d'un « monstrueux dictionnaire » des pulsions secrètes, des « transferts des sens », des ambivalences du corps érotique. En grand ordonnateur de jouissances, Bellmer montre les harmonies et la cruelle beauté des rouges de la mécanique du désir.

Au-delà de son appartenance bien connue à la poétique et à l'imaginaire du surréalisme, auquel l'artiste (qui quitte définitivement Berlin pour Paris en 1938) a donné peut-être ses feuilles d'imagination amoureuse les plus outrées, il s'agit d'analyser aujourd'hui la singularité de cette œuvre violente, éminemment subversive dans le contexte des années 1920-1930. Incandescente et froide, comme celles de Sade et de Bataille, elle semble en réalité échapper à son temps. Son questionnement des principes d'identité et de transgression la rend particulièrement proche de notre sensibilité contemporaine.

Cet ouvrage, qui contient des essais de Paul Ardenne, Pierre Dourthe, Agnès de La Beaumelle et Alain Sayag, paraît à l'occasion de la première grande exposition consacrée à l'œuvre d'Hans Bellmer par le Centre Pompidou du 1^{er} mars au 22 mai 2006. Le propos est, pour la première fois, de saisir le processus même de l'œuvre, qui est un va-et-vient serré entre fabrique d'objet, reportage photographique et travail, central, du dessin. Face à la légende bellmérienne d'artiste « maudit », est donnée en outre ici une chronologie étayée de documents inédits.

Coédition éditions du Centre Pompidou / éditions Gallimard

Format :	200 x 240 mm
Nbre de pages :	264
Nbre d'illustrations :	400 en coul.
Broché, couverture illustrée en couleur	
Prix :	39,90 euros
Parution :	2 mars 2006

EXTRAITS DES TEXTES DU CATALOGUE

Toutes ces citations sont extraites du catalogue de l'exposition
« Hans Bellmer – Anatomie du désir »,
Editions du Centre Pompidou et Editions Gallimard, Paris, 2005.

REPRODUCTION INTERDITE SANS L'AUTORISATION DES ÉDITEURS ET AUTEURS

Hans Bellmer : les jeux de la Poupée, les enjeux du dessin

Agnès de La Beaumelle

Décidant, dans les années 1933-1934, de rompre radicalement avec son temps – après la satire sociale dadaïste qui avait marqué sa formation berlinoise auprès de Grosz, il pratiquait une peinture, un dessin qui ressortissaient à la «nouvelle objectivité» –, et de fabriquer dans le secret familial une poupée, une poupée grandeur nature, Hans Bellmer effectue ce qu'on pourrait considérer comme un travail de mélancolie : avec la redécouverte de jouets hors d'usage, de vestiges désuets, c'est un rebours nostalgique à l'enfance, à son enfance, et la revendication d'une totale subjectivité qu'il effectue. Mais ce retour anachronique, il le veut reviviscence, et cette rétrogression, vivante, prometteuse : la hantise deviendra pour lui source, non seulement d'un plaisir trouble, mais d'une connaissance fondamentale. Certes, en créant sa *Poupée*, il perpétue l'extraordinaire vogue des mannequins, automates, pantins, marionnettes et poupées qui sévit en Europe, et particulièrement en Allemagne, dans les années 1910-1920 marquées par les horreurs meurtrières de la Première Guerre mondiale [...]

Mais son *Ursula*, ou plutôt son *Olimpia*, car c'est ainsi qu'on aimerait appeler sa *Poupée*, du nom de sa jeune cousine ou de cette «poupée-pupille» en cire du conte d'Hoffmann (*L'Homme au sable!*) que se disputent ses deux créateurs, l'opticien Coppola et le savant Spalanzani, qui fait tourner la tête du jeune Nathanaël et le fait délaisser sa fiancée, récit dont on sait combien il a frappé Bellmer ? Mais ses *Nora* et *Unica*, cette suite de figures réelles, stigmatisées par l'homme et par l'artiste du sceau de la légende qu'il s'est construite et devenues autant d'objets-poupées asservis à son propos? En réalité, l'enjeu n'est plus, pour lui, de se livrer avec *La Poupée* à une quelconque critique sociale mais, derrière le masque d'une concession à un genre en vogue et bien allemand, de délivrer un propos autrement insurrectionnel et scandaleux. Si elle constitue, au départ, un dispositif de rébellion contre toute autorité (politique, paternelle), sa très singulière et provocante *Poupée* devient l'*instrument* d'une autre ambition et d'une autre investigation : une réflexion sur l'image du corps y est engagée, qui va faire de l'œuvre fétiche de Bellmer une création «princeps» de l'expression érotique contemporaine.

Le désir de fabrique / la fabrique du désir

Déjà l'ébauche grandeur nature de la première *Poupée*, troublante encore de réalisme, mais raide et imparfaite, répondait à la double injonction d'être objet de plaisir et objet expérimental : un objet de plaisir froid et brûlant, familier et inquiétant, repoussant et attirant; un objet expérimental qu'on démonte et remonte à volonté, qu'on mutile et démembrer, et qui oppose au toucher une carapace opaque tout en livrant au voyeur son «intérieur» (dans le fameux mécanisme tournant du «panorama», à actionner soi-même). Car il s'agit pour Bellmer, dans un désir fou de voir, donc de posséder, tout autant de surprendre «les spirales de l'intimité» d'une jeune fille [...]. Avec, pour la seconde *Poupée*, la trouvaille décisive de «la jointure à boule», rouage parfait autour duquel pivote tout possible corporel, et ce à l'infini, c'est un vaste système opératoire qui se met alors en place et qu'expérimente Bellmer; il lui fournit les premiers principes d'une anatomie métamorphique visionnaire, qu'il va approfondir (et justifier théoriquement) dans et par toute sa création ultérieure [...]

Ce système opératoire, seules les multiples «prises de vue» de *La Poupée* par l'appareil photographique le mettent en œuvre et en *image*. Il répond à des injonctions presque rituelles, suit une série de procédures bien orchestrées, qui détermineront toute la rhétorique de l'œuvre à venir. Tout d'abord, isoler une partie (tête, jambes, bras, torse, pieds), c'est-à-dire démembrer, mutiler; la clôturer, l'enfermer, comme dans un récit d'enfance, par le secret et la solitude de murs (dans les dessins, ce sont des cloisons de briques, des souterrains et autres «entrailles» de la terre), pour renforcer la suggestion et libérer l'imaginaire.

Puis désarticuler, pour réarticuler autrement, en suivant son caprice : combiner ainsi à l'infini les assemblages corporels possibles et improbables, et ce jusqu'au monstrueux (multiplier seins, fesses, bras, jambes), varier les postures (couché, debout, assis, suspendu, etc.). Enfin, composer des scènes, théâtraliser chaque séance suivant les règles de la combinatoire érotique : chaque photogramme de *La Poupée* peut être considéré comme un tableau vivant où membres, décor familial (chambre, cuisine, forêt), mobilier quotidien (table, divan, lit) et objets, tour à tour anodins, précieux ou inquiétants (cruche, corde, sucrerie, outil) entrent en jeu [...]. Ces images, répulsives et attirantes par leur cruauté et leur raffinement (brillance des étoffes, fragilité des dentelles, grâce des gestes), exercent une grande « fascination », au sens premier, érotique, du terme. Le maître de cérémonie, très sadien au demeurant (et visible sur une photographie aux côtés de sa créature), est évidemment Bellmer (ou son frère), qui fétichise chaque détail, ordonne chaque « pose » et varie les manipulations [...]. Sa jouissance est celle d'un anatomiste se livrant à la vision sans fin d'un jeu opératoire au rouage bien huilé, et celle d'un poète, porté par son imagination amoureuse, toujours inassouvie.

Inquiétante image de *La Poupée* ! Son ambivalence la définit : sa nudité cireuse, dure, lisse, froide est celle d'un corps impassible, morbide, pétrifié, tandis que sa chevelure folle flamboie et s'anime de mille serpents, ses chairs nacrées se boursoufflent en autant de coussins et de nuages, ses vêtements se froissent et se déchirent; ses gestes, ses mouvements enfin, qui sont des simulacres de vie, parlent en signes muets [...]. Venue de l'enfance mais aussi de la nuit des temps, cette figure fantôme, familière et étrangère, séduisante et terrorisante, toujours *duelle* (Bellmer la présente tour à tour rose, blonde, bouclée, enrubannée, douce et « sucrée » ou verte, brune, hirsute, pantalonnée, dure et « poivrée », alternative explicitée dans bien des titres de dessins : *Rose ou verte la nuit*, *Tour menthe poivrée*, etc.), cette figure incarne - [...] - des pulsions fondamentales, que Bellmer paraît bien être le premier à *objectiver* avec une telle fulgurance. [...] Ainsi toujours *double*, pivotant sur des principes contraires, elle possède, plus que toute autre, cette « beauté convulsive » réclamée à la même date par les surréalistes, tout à la fois « érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle² ». [...] En la faisant devenir objet à manipuler, et *image* infiniment métamorphique, Bellmer ne pourra que la mécaniser davantage, jusqu'au spectre : le corps de cette autre « machine célibataire³ » fabriquée en 1937, *La Mitrailluse en état de grâce*, n'est plus qu'un assemblage d'articulations en bois, sortes d'ossatures en forme de tiges érigeant des trophées érotiques fétichisés et ambivalents : seins et chaussures, tête et anus. Autre « objet mobile et muet », pour reprendre une terminologie propre à Giacometti, dont Bellmer se rapproche alors en bien de points⁴, sa *Toupie* (détruite) offre l'image résiduelle d'un bras articulé qui pivote sur la pointe du jouet (fig. 2). En cherchant à s'animer par le désir, tout corps, nous apprend Bellmer, se spectrifie : cercle infiniment vicieux ! La mort est ici à l'œuvre, comme elle le restera jusque dans les derniers dessins (*La Jeune Fille et la Mort*, 1963).

L'image du corps / le corps de l'image : une anatomie du désir

Partant de l'image de cette créature artificielle, « capable, dit-il, de rephysiologiser les vertiges de la passion jusqu'à inventer des désirs », Bellmer entame une quête, elle-même vertigineuse, d'une forme par où libérer, activer et exprimer les possibles de ce qui est devenu un « organisme énigmatique », infiniment vivant et mobile : le dessin (comme l'écriture) va désormais être le terrain de l'incroyable investigation de « l'inconscient physique » (pour l'opposer à l'inconscient psychique de Freud), qu'en « anatomiste de l'image » il mène dès la fin des années 1930. [...] seul l'exercice privilégié du dessin, que Bellmer n'a d'ailleurs cessé de pratiquer depuis l'adolescence et dans lequel, formé au relevé d'ingénieur et au vérisme de la « nouvelle objectivité », il était passé maître, seul cet exercice, par la discipline et l'ascèse qu'il implique, va lui permettre non seulement de libérer et activer ses fantasmes - et son œuvre ne se départira pas d'un caractère privatif et confidentiel -, mais surtout de mettre au jour les mécanismes physiologiques, réels et virtuels, en jeu dans le corps humain.

[...] La précision du détail, l'élégance et la sûreté linéaire, très classiques - quasi ingresques - et souvent trop précieuses du dessin de Bellmer ? Elles outrepassent, par leur excès, l'intensification formelle maniériste, la convention de l'exemple renaissant. Cet excès se réfugie dans les bordures, se loge dans les *détails singuliers* : terminaisons organiques et centres vitaux, là où se loge et s'anime le *pathos*, et qui sont fétichisés. Frémissements des plis d'étoffes, bouillonnements en boucles serrées de la chevelure et des entrailles, courbes lascives ou acérées des chaussures, des pieds et des mains, écumes de substances liquides, c'est, avec le délire de l'imagination et de l'excitation, toute une prolifération, presque baroque et de « mauvais goût » (*Paysage 1900*, cat. 98), de déformations formelles, de surcharges linéaires, d'irisations dentelées et cristallisées qui s'accumulent là où se condense la vie secrète du désir.

Les procédures du dessin adoptées progressivement par Bellmer sont de fait celles-là mêmes qui affectent le corps, son intégrité : pas un accident ou une métamorphose qui échappe à l'œil scrutateur de l'anatomiste, et qu'il n'essaie de montrer. La ligne du crayon ou du pinceau ? C'est une pointe tour à tour coupante qui divise, mutile, définit des quartiers, isole des détails, et souple, qui se plie, se déplie en courbes multiples; dans les dessins au trait des années 1950, elle se fait lasso nerveux qui capte, sangle, innerve tout l'espace de la feuille (*L'Éducation prénatale*, 1958). Les matières ? Des équivalents

de tous les états possibles de la décomposition corporelle – cristallisations, liquéfactions, pourrissements, défécations – dont Bellmer suit les moindres modulations et les passages imperceptibles. Il en nomme lui-même les équivalents visuels : le « plissé » et le « vermoulu » (*Le Vermoulu et le Plissé*, 1940). Mais pourraient tout aussi bien s'y ajouter le fumeux, le fibreux, le liquéfié, le viscéral, l'osseux, le cristallin... [...] Bellmer met en place un principe visuel d'*incertitude* : tout corps devient fantomal, une revenance et un possible en latence. Ce qu'il en donne à voir est un amas de tentacules, une méduse qui apparaît, disparaît, se forme et se déforme sans cesse, comme un sexe (*Le Scandaleux*, 1945). [...]

Le (dé)lit du dessin

Il semble qu'une réelle jouissance graphique ait lieu pour Bellmer, jouissance qui tient du plaisir et de la violence érotiques (caresser, couper, trouer, lacérer, sangler, trancher, fouetter la forme) et du raffinement pervers (préciosité ornementale, excès miniaturiste, insistance maniaque). Les sensations sont exacerbées, visuelles bien sûr, associées pleinement au désir, mais également tactiles, comme on le voit parfaitement dans ses carnets des années 1936-1939 : caresse du frottage (grain de la dentelle dont il fait l'empreinte), volupté des substances comme d'un toucher de peau (matières ligneuses ou poreuses : feuillage, bois, brique; tissus brillants ou vaporeux : dentelle, velours, tulle, étoffe froissée), jouissance des reliefs (boule, bille, perle, goutte, osselet, fleur, autant de métaphores du sexe), etc. Plaisir gustatif tout autant (avec l'appel récurrent à la thématique du « sucré » et du « poivré »). [...] La feuille est dans tous les cas un terrain voué à l'imagination érotique, qui reste secret, à usage personnel, presque non communicable : l'essentiel de son travail – [...] – s'effectue de fait sur des petits carnets, avec une patience et une précision d'enlumineur et de miniaturiste, avec, surtout, l'impact premier, authentique, du « brouillon ». Enfin, comme dans toute situation sadienne, sa jouissance se nourrit de la description, de l'énumération, de la répétition, de l'accumulation et, surtout, de la maîtrise parfaite de tous les usages [...] La reprise des mêmes motifs est incessante, d'un dessin à l'autre, d'une année sur l'autre, avec des variations infimes de postures, d'actes, de scènes⁵. [...]

L'anatomie de l'inconscient physique

Irréaliste, fabuleux, fantasmatique : la fonction du dessin de Bellmer n'est assurément pas de décrire le fait érotique visible (son dessin ne peut être qualifié de pornographe), mais de concevoir et de visualiser l'improbable – ce qu'il appelle le « scandaleux » – et, tout autant, comme pour maîtriser l'inconcevable, d'en donner les règles, d'en tracer les *schèmes formels*. L'ingénieur et le théoricien se combinent à l'artiste et au poète dans la conception du traité *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'Anatomie de l'image*, écrit de 1941 à 1946 (indéfiniment retravaillé, l'ouvrage ne sera publié qu'en 1957). [...] En visionnaire de l'intériorité physique, Bellmer met au jour les tracés des transferts inconscients de sensations, les déplacements des forces souterraines qui s'y opèrent : son ambition est d'étudier et de dessiner une véritable anatomie du réel et du *virtuel*. [...] Le corps, nous dit Bellmer, est structuré comme le langage et se prête à toutes les anagrammes; les mutations des sens, les permutations des organes, les réversibilités symétriques induisent ainsi d'autres sens, dont la combinatoire est infinie : « Le corps, écrit-il, est comparable à une phrase qui vous inciterait à la désarticuler pour que se recomposent, à travers une série d'anagrammes sans fin, ses contenus véritables » (*L'Anatomie de l'image*⁶).

C'est là une langue visuelle inédite, tout à la fois scientifique et poétique, que Bellmer ambitionne de mettre en place. Les termes de cette *logique du pathos* ou, comme Bellmer le dit, du « pathos-logique » vont commander dès lors son dessin. Finies les manières d'un graphisme souvent trop ornemental et illustratif, hyperréaliste (ainsi celui d'*Œillades*) [...]. Son travail graphique se fait cartographique : ce sont, en lignes énergiques ou en pointillés virtuels, des courbes de niveau, des axes de circulation, des carrefours de tensions, des lignes de fuite ou de coagulation, qui expriment, dans ce qu'on peut considérer dès lors comme un « corps-paysage », les trajectoires du désir (*Céphalopode à la rose rouge*, 1946) Ces « dynamogrammes⁷ » quasi abstraits traduisent par une succession d'ondes mnésiques, de vagues centripètes ou centrifuges, le flux infiniment mouvant et capricieux des pulsions. Les expansions visqueuses des corps ont désormais partie liée avec des espaces géométrisés (damiers, quadrillages), comme si la règle et la mesure, c'est-à-dire une *harmonique*, commandaient la pulsion organique, et vice versa. [...]

Vertigo

Faire du corps une image, faire de l'image une question vitale : l'enjeu, particulièrement obsessionnel, revêt chez Bellmer un caractère de gravité inédit qui touche à sa mélan-colie. S'y tressent et sa vie personnelle et sa justification d'artiste. [...] De multiples conflits s'y mêlent et s'y affrontent : la nécessité de l'harmonie parfaite, avec l'irruption de l'horreur, l'emprise de la subjectivité avec l'exigence d'objectivité, le pathos du désir avec le logos de la connaissance, la quête du merveilleux poétique avec la loi du réel. Quoique ordonnateur des images et des mises en scène, qu'il orchestre et archive de feuille

en feuille avec obstination et art, en faisant preuve de ce «principe de délicatesse» dont parlait Barthes à propos de Sade, Bellmer n'a pu échapper à ce risque : chercher, par l'autre et dans l'autre, l'image de son moi, pénétrer son intimité physique, c'est se confronter à la perspective d'une atteinte à son intégrité physique et mentale. Le moi du créateur ne connaît plus ses limites, il se perd dans sa création. [...]

Notes

- 1 — Hoffmann, *Contes fantastiques*, 2, Paris, GF Flammarion, 1980, p. 219-254.
- 2 — A. Breton, «La beauté sera convulsive», *Minotaure* n° 5, mai 1934.
- 3 — La relation Bellmer-Duchamp, qui fut étroite, est impossible ici à aborder dans le cadre de ce court essai; elle reste à élucider.
- 4 — Bellmer connaissait parfaitement l'œuvre de Giacometti, qu'il cite dans une de ses *Carnets* de 1936-1938. Les analogies entre sa *Mitrailleuse* et *Femme égorgée*, 1932, de Giacometti, cadavre osseux à la fois végétal, animal et humain, étendu dans un spasme orgasmique au sol, sont frappantes. La thématique formelle de la mante religieuse, alors courante dans les rangs surréalistes autour de Roger Caillois, est alors pleinement adoptée par Bellmer.
- 5 — Reprises incessantes qui rendent difficiles les datations des dessins (souvent erronées du fait même de Bellmer, qui datait souvent ses dessins de l'année de leurs dons ou ventes, ou bien de l'année de leur première conception).
- 6 — L'ouvrage a paru en 1957 aux éditions Le Terrain vague; on renvoie ici à la réédition de poche, Paris, éd. Allia, 2002, p. 45.
- 7 — Pour reprendre la terminologie utilisée par G. Didi-Huberman, *op. cit.*

Bellmer, pourquoi la photographie ?

Alain Sayag

Bellmer photographe, cela sonne comme une boutade. Aujourd'hui, pourtant, le nom de Bellmer semble inexorablement lié à la photographie. Ce lien s'est tissé très tôt, dès 1934. Sa première publication, *Die Puppe*, est un recueil de photographies, et ce sont ces photographies qui parviendront à André Breton durant l'été de 1934, attirant l'attention des membres du groupe surréaliste¹. Publiée à compte d'auteur par Thomas Eckstein, *Die Puppe* ne contient en effet qu'un très court texte, qui consiste en quelques notations autobiographiques écrites sur un mode poétique. Tiré à quelques dizaines d'exemplaires, ce petit ouvrage se présente comme un livre rare et précieux : par son format réduit (12 x 8 cm), sa typographie, sa couverture de papier reliure marbré, doublé de rose, et le fait, enfin, qu'il contienne, non de banales reproductions, mais dix épreuves photographiques originales. Mais si l'objet est singulier, la démarche peut sembler, au premier abord, assez banale : Bellmer, tout à la construction de cette poupée, souhaite en documenter la réalisation technique. Ses premières photographies ne seraient donc que la chronique en images de cette expérience. Le « choix des prises de vue dévoilerait une volonté d'insister sur les étapes de la fabrication », affirme Pierre Dourthe, et Peter Webb souligne la présence en toile de fond, dans certaines images, d'un dessin technique, indice selon lui de la volonté documentaire de Bellmer. Ainsi sa démarche serait analogue à celle d'un Brancusi demandant à Man Ray de lui enseigner les rudiments de la photographie et utilisant l'appareil photographique pour ses qualités didactico-documentaires.

Il n'en est rien, Bellmer pas plus que Brancusi ne se bornent à utiliser la photographie comme un banal instrument d'enregistrement. Ils s'en emparent pour donner corps à leur quête dans ce qu'elle a de plus personnel et de plus singulier. Dans le cas de Bellmer les arguments ne manquent pas, qui indiquent qu'il considère ces photographies comme représentant une partie importante de son œuvre.
[...]

Mais surtout il est indéniable que ce sont des photographies et non des dessins qui constituent l'essentiel de la participation de Bellmer aux différentes expositions du groupe surréaliste, qu'il s'agisse de l'exposition du groupe surréaliste à l'Ateneo de Santa Cruz de Tenerife³ en mai 1935 ou de l'exposition surréaliste de 1936 à Londres. Et c'est encore une photographie qu'ont vu au mur dans une vue de son atelier berlinois, datant probablement de 1935. C'est un agrandissement de grand format (74,5 x 50 cm), encadré d'une baguette noire, qui aspire visiblement au statut «d'œuvre» à part entière et qu'il considérerait comme telle puisque Hans Bellmer ne s'en est jamais séparé.

La photographie se situe donc au cœur de l'œuvre de Bellmer des premières années jusqu'à l'ultime manifestation à laquelle il participa⁴. Mais pourquoi la photographie? Qu'apporte-t-elle à cet extraordinaire dessinateur, qu'il ne puisse pas trouver dans son «métier»? Certainement pas un réalisme que son crayon est à même de traquer d'une manière autrement plus dérangeante que l'objectif photographique. Les aspérités du réel y prennent une dimension qui manque à ces gros plans de sexes, fussent-ils barbouillés de rouge. La photographie n'est-elle pas pour lui une manière d'introduire dans son œuvre une narrativité qui manque à la feuille dessinée? Et cette narration n'aurait de sens que parce qu'elle se fait le support d'une fiction : à travers la succession des photographies l'enchaînement narratif est en effet clairement perceptible. L'introduction de la couleur ne fait d'ailleurs qu'accentuer cette mise à distance par rapport à la réalité et celle-ci est délibérée. Les couleurs aux tons pastel, soigneusement passées en grands aplats ou en touches serrées, contribuent à créer cette atmosphère équivoque de conte pour adultes pervers, qui convient tant à Bellmer.

[...]

Ce qu'il importe ici de souligner, c'est la durée relativement courte qui caractérise la réalisation de ce travail. Qu'il s'agisse de la première *Poupée* comme de la seconde il s'agit tout au plus de quelques mois. L'atmosphère automnale de toutes les images réalisées à l'extérieur semble bien indiquer que toutes ces photographies ont été prises sur une période de temps assez courte. Et le nombre réduit de négatifs utilisés vient encore renforcer cette impression. La lenteur de la réalisation des *Jeux de la Poupée* ne doit pas faire illusion, car elle est essentiellement due à des circonstances extérieures. De même, la série des «clichés obscènes» que Bellmer réalise en 1946 autour de l'*Histoire de l'œil* seront réalisés en quelques jours et les images d'Unica ligotée, ultimes photographies de Bellmer pour la couverture du *Surréalisme, même* en 1958, peuvent avoir été faites en une seule séance. Comme si l'œuvre se constituait par étapes, à la suite de moments paroxystiques où la photographie, chaque fois, joue un rôle catalyseur.

La photographie donne en effet corps, d'une manière immédiate et apparemment facile à ses fantasmes. Elle est un des instruments privilégiés de cette exploration de «l'inconscient visuel» qui anime Bellmer. Et ce n'est que parce que la photographie ne présentait alors que bien peu d'intérêt pour les collectionneurs et les marchands que Bellmer dut y renoncer peu à peu. Sa pratique initiait cependant un rapport à la photographie qui semble aujourd'hui être devenue la norme. Peut-être est-ce là la raison d'un succès qui ne se dément pas et qui semble malheureusement avoir jeté sur le dessinateur et le graveur une ombre imméritée. Bellmer a pourtant clairement montré à quel point toutes ces techniques n'étaient qu'au service d'une seule et même quête, celle de la représentation d'une «anatomie de l'inconscient physique» auquel il semble avoir voué tout son œuvre.

Notes

- 1 — Cf. la chronologie page 222. L'histoire est trop belle pour ne pas avoir été, néanmoins mise en doute, notamment par Pierre Dourthe.
- 2 — Dourthe, 1999, p. 38.
- 3 — Cf. la photographie d'une salle d'exposition qui figure dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, 1938, p. 76.
- 4 — Pour l'exposition du Cnac en 1971, furent réalisés un certain nombre de grands tirages en noir et blanc, furent aussi montrées de grandes photographies coloriées (100 x 100 cm), que Daniel Cordier avait incluses dans l'exposition qu'il consacra à Bellmer en 1963. Il en fit la découverte en 1958, lors d'une de ses premières visites à Bellmer. Il ignore malheureusement quand, et à quelle occasion, Bellmer les avait réalisées; il les a données en 1989 au Mnam.

5. AUTOUR DE L'EXPOSITION

Projection cinéma :

2 films, dans le parcours de l'exposition:

• FILM SUR HANS BELLMER

France, 1973, 35mm, sonore, couleur, 32 min

dédié à Unica Zürn

réalisé par Catherine Binet avec la collaboration de Hans Bellmer

production : Films Jean-Noël Delamare

directeur de la photographie : J. Fléchet

images : Jean-Noël Delamare et Renan Pollès

son : Alain Muslin

Lectures : *Les jeux de la poupée*, poèmes de Paul Eluard, dit par Catherine Favret, accompagnés de la chanson « Ich bin allein » de Unica Zürn ; *Le vermoulu et le plissé* et *La petite anatomie de l'inconscient physique ou L'Anatomie de l'image*, textes de Hans Bellmer dits par Michel Bouquet et Michael Lonsdale.

• HANS BELLMER

France, 1972, 16 mm, sonore, noir et blanc, 20 min

dans la série *Variations*

réalisé par Michel Pamart et Alain Jouffroy, avec la participation de Hans Bellmer

production : O.R.T.F.

producteur délégué : Michèle Arnaud

diffusion : INA

Un dimanche, une œuvre

5 mars 2006 à 11h30

La Poupée, 1932-1945

Par Paul Ardenne, théoricien et critique d'art, maître de conférences en histoire de l'art et esthétique à l'université d'Amiens.

Tarif : 4,50 euros, Tarif réduit : 3,50 euros, gratuit pour les laissez-passer

Petite salle, niveau -1

Visite-conférence de l'exposition pour le public individuel

Samedis 11 mars et 8 avril 2006 à 15h30

Tarif : 4,50 euros, Tarif réduit : 3,50 euros

Reuves parlées

Colloque Hans Bellmer

Samedi 25 mars, 15h - 19h

Hans Bellmer a poussé toujours plus loin son investigation d'une « anatomie de l'inconscient physique ». Depuis la *Poupée*, en 1934, « mise en scène » objective de combinaisons les plus improbables, jusqu'à l'expression graphique obsessionnelle qui va du dessin miniaturiste le plus confidentiel à l'épure agrandie quasi abstraite, sa démarche peut être comprise comme la quête vertigineuse d'une forme, d'une image, d'une existence infiniment vivante et mobile, par où donner corps au désir et, ce faisant, en déceler et en activer les fantasmes inconscients.

D'une précision d'anatomiste et d'un raffinement d'érotomane, ses dessins sont autant de pages d'un « monstrueux dictionnaire » des pulsions secrètes, des « transferts des sens », des ambivalences du corps érotique. En grand ordonnateur de jouissances, Bellmer montre les harmonies et la cruelle beauté des rouages de la mécanique du désir.

Au-delà de son appartenance bien connue à la poétique et à l'imaginaire du Surréalisme, il s'agit d'analyser aujourd'hui la singularité de cette œuvre violente, éminemment subversive dans le contexte des années 20-30. Son questionnement des principes d'identité et de transgression la rend particulièrement proche de notre sensibilité contemporaine.

Avec Jean-François Chevrier, Itzhak Goldberg, Francis Marmande, Jean-François Rabain, Jean Streff et Peter Webb.

Modérateur : Pierre-Olivier Capéran

Lectures par Edith Scob.

Itinérance de l'exposition

21 juin - 20 août 2006 : Staatliche Graphische Sammlung Munchen

18 septembre - 19 novembre 2006: Whitechapel Art Gallery à Londres

6. BIOGRAPHIE

UNE VIE, 1902-1975

Une figure marginale, énigmatique

Hans Bellmer naît en 1902 à Kattowitz (Allemagne), dans une famille bourgeoise protestante. Arrêtant des études supérieures d'électricité, déjà lié aux dadaïstes Grosz et Heartfield à Berlin, il opte pour le métier de peintre en 1924, fait un bref séjour à Paris en 1926, tout en travaillant comme typographe, illustrateur de livres, et dessinateur industriel. A l'avènement d'Hitler début 1933, il décide « de cesser tout travail socialement utile » pour se consacrer uniquement, avec son frère Fritz, à la fabrication de *La Poupée* (Mnam) qu'il photographie, travail qu'il réunit dans un petit album publié à compte d'auteur, *Die Puppe*. 18 clichés paraissent aussitôt dans la revue *Minotaure* : Eluard, Breton et tout le groupe surréaliste mesurent le caractère totalement subversif de l'œuvre de ce berlinois inconnu. Ils l'associent désormais à leurs manifestations artistiques, adoption qui apporte une stimulation définitive au travail de Bellmer : il construit une seconde *Poupée*, puis *la Mitrailleur en état de grâce* (MoMA).

En 1938, il fuit l'Allemagne nazie pour s'installer à Paris. Les photographies coloriées de sa seconde *Poupée* inspirent à Eluard en 1939 des poèmes en prose, dont la publication avec photographies dans un ouvrage *Les Jeux de la Poupée* est différée. Intégration parisienne de courte durée : à la déclaration de guerre, Bellmer est interné au camp des Milles, avec Max Ernst. Démobilisé en 1941, il mène une vie errante et précaire dans le Midi, entre Castres, Carcassonne, Revel et Toulouse, assurant sa subsistance avec des portraits. Il est tout à l'élaboration d'un travail théorique, qui ne sera publié qu'en 1957 : *Petite anatomie de l'inconscient physique ou L'Anatomie de l'image*, auquel l'écrivain Joë Bousquet est associé. En 1945 il fait la connaissance de Georges Bataille à l'occasion d'une première commande de gravures, pour *Histoire de l'œil* (1947), et, en 1946, de la poétesse Nora Mitrani. Son isolement reste grand : après une exposition confidentielle en 1944, chez Silvio Trentin, à Toulouse, la publication de « 3 Tableaux, 7 dessins, 1 Texte » à Revel, puis une première exposition à Paris, galerie du Luxembourg, de dessins, s'esquisse une timide reconnaissance, confirmée par sa participation à l'exposition « Le Surréalisme en 1947 », galerie Maeght.

De retour à Paris en 1949, cet artiste qui impressionne par son exigence et sa hauteur de vue, mais qui ne montre que des dessins miniaturistes sur des carnets quadrillés, s'intègre avec difficulté, malgré l'appui de ses amis Max Ernst, Matta, Man Ray ou Brauner, celui de libraires (Pierre Morihien) et d'éditeurs (Pauvert, Seghers). En 1950, Christian d'Orgeix lui consacre une première monographie : « Hans Bellmer, vingt-cinq reproductions 1934-1950 ». A Berlin, où il retourne fin 1953 pour la première fois depuis 1938, Bellmer fait la rencontre de l'artiste et écrivain Unica Zürn, qui partage désormais sa vie. A la suite du marchand berlinois Rudolf Springer, Marcel Zerbib à Paris montre ses œuvres, galerie Diderot. Mais une plus large audience ne lui sera accordée qu'avec Daniel Cordier, qui l'invite à participer en 1959 à l'« Exposition internationale du Surréalisme » (EROS) et l'incite à travailler sur de grands formats, qu'il expose en 1963 ; et surtout avec le marchand André-François Petit, qui l'engage vers la production d'« objets sculptés » et se fait le principal défenseur de son œuvre. Des expositions rétrospectives s'en suivent, à Hanovre en 1967, à New York en 1968, à Paris enfin, en 1971, au Centre national d'art contemporain. La fin de carrière de Bellmer est essentiellement consacrée à son travail de gravure, avec notamment : *A Sade* (1960), *Petit Traité de morale* (1968), *Les Marionnettes*, d'après Kleist (1969).

7. VISUELS DISPONIBLES POUR LA PRESSE

Toute demande d'autorisation, pour quelque utilisation que ce soit, doit être adressée à adagg@adagg.fr
ou ADAGP : 11, rue Berryer, 75008 PARIS, tel : 01.43.59.09.79, fax : 01.45.63.44.89
Informations : <http://www.adagg.fr>

01

Sans titre, [1934], recto
Crayon et rehauts de gouache blanche sur papier rose-brun
28,2 x 24,4 cm
Non signé, non daté
Collection particulière

02

Sans titre (Poupée dans une cellule de briques), 1934
Crayon et rehauts de gouache blanche sur papier rose-brun
30,1 x 23,8 cm
Signé et daté en bas à droite
Collection particulière

03

Die Puppe, 1934
Epreuves contact gélatino-argentiques
9 x 6 cm
Collection particulière

04

Étude (pour Ubu), 1934
[1935-1936]
Gouache blanche sur carton noir
35,1 x 25 cm
Signé en bas à droite, daté en bas à gauche
© Stiftung Sammlung Dieter Scharf zur Erinnerung an Otto Gerstenberg,
Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin

05

La Poupée, 1935-1936
Objet articulé (avec éléments de 1933-1934, additions et réfections en 1945 et 1970-1971)
Bois peint, papier mâché, matériaux divers
61 x 170 x 51 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris,
don de l'artiste à l'État en 1972, attribution en 1976
© Photo CNAC/ MNAM Dist RMN/ © Georges Meguerditchian

06

NE PAS UTILISER EN COUVERTURE

Mitrailleuse en état de grâce, 1937 / 1961
Construction : bois peint, métal, papier mâché sur base de bois
78,5 x 75,5 x 34,5 cm
Non signé, non daté
The Museum of Modern Art, New York, achat 1968

07

Maquette : Les jeux de la poupée (Photo 1), 1938 - 1949
Epreuve gélatino-argentique colorisée à l'aniline collée sur carton
12,4 x 9,4 cm
Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle,
Centre Pompidou, Paris
© Photo CNAC/ MNAM Dist RMN/ © Philippe Migeat

08-11

Maquette pour « Les jeux de la Poupée », 1938
Vingt-quatre épreuves gélatino-argentiques colorisées à l'aniline collées sur carton
Huit feuillets manuscrits des poèmes de Paul Eluard
Couverture conçue par Hans Bellmer
12,4 x 9,4 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris,
achat en 1996
© Photo CNAC/ MNAM Dist RMN/ © Philippe Migeat

12

Sans titre (variations sur La Poupée), vers 1935-1936
Gouache blanche sur papier noir
31 x 22,5 cm
Non signé, non daté
Ancienne collection André Breton
Collection Marcel et David Fleiss, Galerie 1900-2000, Paris
Dessin également daté de 1938.

13

Der Traum des Herrn Quetzalcoatl, 1938
(*Le rêve du dieu Quetzalcoatl*)
Crayon, aquarelle et rehauts de gouache blanche sur papier
18,5 x 14 cm
Signé et daté en bas à gauche
Ancienne collection Jean Brun
Collection particulière

14

Mille Filles, [1939]

Gouache et crayon sur carton
50 x 28 cm

Non signé, non daté

Ancienne collection Jean Brun

Collection particulière

15

Céphalopode 1900, [1939/1949]

Gouache, encre brune, aquarelle et crayon sur papier
collé sur masonite

49,5 x 46,3 cm

Signé au dos, non daté

Ancienne collection Louis Broder

Collection particulière, Suisse

16

Les Quatre Filles, 1940

Crayon sur papier

20,3 x 27,9 cm

Signé et daté en bas à gauche

Ancienne collection Carlebach

Collection Virginia et Herbert Lust

17

Sans titre, 1940

Crayon et rehauts de gouache blanche sur papier brun

25 x 32,5 cm

Signé et daté en bas à droite

© Stiftung Sammlung Dieter Scharf zur Erinnerung
an Otto Gerstenberg,

Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin

18

Rose ou verte la nuit, [1941?]

Crayon et rehauts de gouache blanche sur papier quadrillé

14 x 9 cm

Signé en bas à droite, non daté

Ancienne collection Jean Pauthan

Collection particulière

19

Portrait de Mme Lauth, janvier 1942

Crayon et rehauts de gouache blanche et de crayon rouge
sur papier

42 x 46 cm

signé et daté en bas à droite

Collection particulière

20

Autoportrait, 1942

Décalcomanie à l'encre et rehauts de gouache blanche
sur papier collé sur bois

32,7 x 46 cm

Signé en bas à droite, daté en bas à gauche

Ancienne collection Pierre Morihien

© Stiftung Sammlung Dieter Scharf zur Erinnerung
an Otto Gerstenberg,

Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin

21

Paysage 1900, mai 1942

Crayon et rehauts de gouache blanche sur papier beige
60 x 51 cm

Signé en bas à droite, daté en bas à gauche

Collection particulière

22

Sans titre, 1943

Crayon et rehauts de gouache blanche sur papier beige
32,7 x 25 cm

signé daté en bas à gauche

© Stiftung Sammlung Dieter Scharf zur Erinnerung
an Otto Gerstenberg,

Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin

23

Céphalopode à la rose rouge, 12 novembre 1946

Crayon et aquarelle sur papier calque

29 x 22,5 cm

Signé en bas à droite, daté en bas à gauche

Collection particulière

24

Le Dialogue du prêtre et du moribond, 1946

Crayon sur papier

25 x 20,5 cm

Signé en bas à gauche, daté en bas à droite

Ancienne collection André Breton;

Collection particulière

25

Chapeau-Main, [1947]

Crayon et rehauts de gouache blanche sur papier ocre
24 x 20 cm

Signé en bas à gauche, non daté

Ancienne collection Joë Bousquet

Collection particulière

26

La Pauvre Ann (L'Ange déchu), 1948

Décalcomanie à la gouache sur papier

31 x 24,5 cm

Signé et daté en bas à droite, intitulé en bas à gauche

Collection particulière

27

Sans titre (Bottines), vers 1949-1950

Huile et décalcomanie sur papier

46 x 44 cm

Non signé, non daté

Collection Daniel Cordier

28

Céphalopodie à deux (Autoportrait avec Unica), [1955]

Crayon, huile et collage de tissus et boutons de nacre sur toile

53 x 81 cm

Signé en bas à droite, non daté

Collection particulière

29

Sans titre (Céphalopodes), 1958

Huile et crayon sur toile

65 x 65 cm

signé en bas à droite, daté en bas à gauche

Collection particulière

30

L'Éducation prénatale, [1958]

Encres de couleur sur papier calque

92 x 92 cm

signé en bas à droite, non daté

Collection Virginia et Herbert Lust

31

Sans titre (Unica ficelée), 1959

Encre blanche, huile et collage d'une photographie sur toile

100 x 88,5 cm

Signé en bas à droite, daté en bas à gauche

Collection particulière

32

Le Coq ou la poule, 1960

Encre, crayons et gouache sur papier Ingres gris

49 x 64,9 cm

Signé en bas à gauche, daté en bas à droite

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris,
donation Daniel Cordier, 1989,

dépôt au musée des Abattoirs, Toulouse

© Photo CNAC/ MNAM Dist RMN/ © Philippe Migeat

33

Sans titre, 1960

Fusain, crayon, rehauts de gouache blanche

sur papier Ingres rose

63,5 x 47,3 cm

Signé en bas à gauche, daté en bas à droite

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris,
donation Daniel Cordier, 1989,

dépôt au musée des Abattoirs, Toulouse

34

La Jeune Fille et la mort (Vanité), 1963

Crayon, rehauts de gouache blanche sur papier Ingres gris

64 x 49 cm

Signé en bas à droite, daté et dédié en bas à gauche :

à *Patrick Waldberg*

Ancienne collection Patrick Waldberg;

Collection particulière, Coligny, Suisse

35

Sans titre, 1964

Crayon et rehauts de gouache blanche sur papier

47 x 60 cm

Signé en bas à droite, daté en bas à gauche

Ancienne collection Alex Grall

Collection particulière