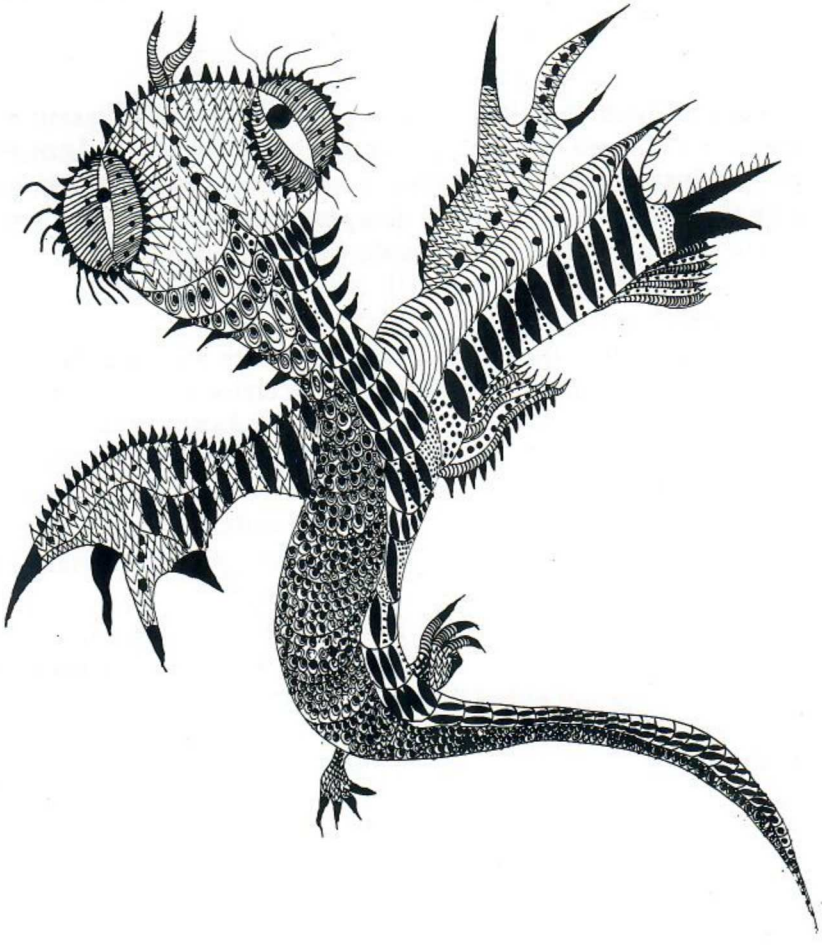


Unica Zürn
Dessin à l'encre

RENÉE RIESE-HUBERT

Portrait d'Unica Zürn en anagramme

Sur la relation dynamique et angoissée qui s'établit entre Unica Zürn et Hans Bellmer, beaucoup a été dit. C'est après avoir admiré une exposition de Bellmer à Berlin qu'Unica Zürn a décidé d'accompagner le peintre à Paris où il l'encouragea à tenter sa chance dans l'écriture et le dessin. Bellmer a illustré les textes de Zürn et l'a incitée à pratiquer l'anagramme, procédé par rapport auquel il situe lui-même ses audacieuses transformations du corps féminin, notamment les «jeux» de la poupée. A Paris, Zürn put entrer en relations avec des écrivains et des artistes : la rencontre d'Henri Michaux, l'homme-jasmin, fut déterminante. On voit aussi que les dix-sept années de la vie d'Unica Zürn passées auprès de Bellmer coïncident presque exactement avec sa période d'activité artistique. Marcelle Fonfreide l'écrivait récemment : Unica Zürn ne s'est pas faite ou défaite en fonction de Hans Bellmer, pourtant elle s'est construite et fut détruite dans cette perspective inexorable. Elle ne put éviter la réflexion de l'homme (comme de l'artiste) sur elle-même — ce miroir infranchissable, ce miroir sans tain contre lequel elle s'est brisée[1].

Sans souscrire à ce jugement dans son ensemble, on voudrait revenir ici sur le principal moyen d'expression verbale d'Unica Zürn. Les soixante-trois anagrammes qui composent le volume *Im Staub des Lebens* («Dans la poussière de la vie») brillent par une variété se manifestant d'emblée dans les titres des textes. L'éditeur de cette œuvre posthume s'appuie au début du volume sur les ouvrages de Starobinski et de Saussure pour définir l'anagramme : *Anagramme sind Worte und Sätze, die durch Umstellen der Buchstaben eines gegebenen Wortes oder Satzes entstanden sind.* (Les anagrammes sont des mots et des phrases qui surgissent grâce à des transpositions de lettres dans un mot ou dans une phrase). Certains poèmes débutent par des expressions courantes ayant l'allure de proverbes : «Stille Wasser sind tief» (36) (Il n'y a pire eau que l'eau qui dort); «Das Leben ist schoen» (18) (La vie est belle); «Alle guten Dinge sind drei» (36) (Jamais deux sans trois). D'autres titres dérivent des contes de fées : «Es war einmal ein Gedanke» (38) (Il était une fois une pensée);

«Und wenn sie nicht gestorben sind» (23) (Et s'ils ne sont pas morts). Zürn a fréquemment recours à un chassé-croisé d'expressions ; «Ich weiss wie man die Wollust macht» (42) (Je sais comment se fait — se produit — le plaisir sensuel); «Die Nützlichkeit ist aller Laster Anfang» (17) (L'utilité est le début de tous les vices — marque le premier pas de toutes les vies). Loin d'être innocents, ces jeux verbaux *subvertissent* au sens propre et figuré du terme, car les mots s'embusquent les uns derrière les autres avec la complicité des titres qui servent aussi à établir de faux repères avec les normes que machinalement nous acceptons.

Le proverbe si banal «Stille Wasser sind tief» (Il n'y a pire eau que l'eau qui dort) a beau nous mettre en garde contre les apparences, il s'y ajoute un paradoxe du fait qu'on nie la profondeur (au lieu de l'affirmer) tout en déréglant la conjonction entre la profondeur et le calme à laquelle se substitue un troublant accouplement entre la sauvagerie et une naïve tranquillité. Bellmer en post-scriptum à *Oracles et spectacles* a insisté sur la nature paradoxale de l'anagramme où se mélangent automatisme et volonté[2]. L'anagramme tellement concis : «Stille Wasser sind tief» amène néanmoins une série de constatations d'ordre analogique : transparence, *Wasser, Eis, Fenster* (eau, glace, fenêtre); trois des quatre verbes sont «être»; des sons se répètent : *Fenster, Finstre, Fest* (fenêtre, obscurité, fête). Tout ce côté analogique tend à subvertir la banalité du proverbe. Grâce à une stratégie qu'on ne devine qu'à la longue, Zürn a fait subrepticement un travail de correction et de réécriture lui permettant de miner la structure apparemment simpliste et le message faussement persuasif du proverbe.

L'anagramme intitulé «Essen und trinken» (36) (Boire et manger) s'en prend aux activités les plus quotidiennes. Alors que le titre ne se répète qu'une seule fois, les autres termes font systématiquement valoir ce qui pourrait s'opposer à l'action sensuelle de manger et de boire : la fertilité : *ernten, Stundenkerne* (récolter, les noyaux — les graines — de l'heure); le cosmique : *Sterne* (étoile). *Essen und Trinken* se transforment au cours du texte en une série d'échos dissonants : *essen, indessen-trinken, trunken, lenken* (manger, pendant ce temps — boire, ivre, guider). En associant ainsi l'étoile et la pensée à l'activité de manger et de boire, Zürn a l'air d'imposer, en les combinant, une unité et un nivellement, mais les prétendus renseignements fournis par le titre se révèlent une fois de plus trompeurs. À vrai dire, l'auteur fabrique ici des déviations et de nouvelles constellations aboutissant à une intériorisation spéculative encore inexplorée. Ses anagrammes, qui ressortissent à un jeu de déplacement essentiellement verbal, mènent à des découvertes, des paradoxes, des mises en question capables de pervertir le message, c'est-à-dire le principe d'ordre que voudrait communiquer le proverbe ou l'expression.

Dans presque tous les anagrammes se décèlent des intertextes, comme l'a fait remarquer Luce Irigaray[3]. Tantôt il s'agit d'une phrase connue capable d'avoir déclenché le texte, tantôt d'un jeu de substitutions, tantôt d'une phrase évoquant irrésistiblement une formule, comme dans «Es war einmal ein Gedanke» (59) (Il était une fois une pensée), «Es war einmal ein kleine» (8) (Il était une fois un petit). Ici, l'aspect merveilleux caractéristique des contes de fées est systématiquement renversé. «Und wenn sie nicht gestorben sind» suggère la possibilité de l'immortalité. Or, dans le poème c'est l'angoisse de la mort, du néant qui ressort par des implorations, repoussant d'autres

alternatives, supprimant la foi et l'illusion féerique. «Es war einmal» abonde pourtant en diminutifs, en mots composés suscitant le merveilleux *Samen-Ei, Wasserkeim* (œufs de sperme, germes d'eau). La répétition de la diphtongue *Ei*, se référant à la surprise et à l'œuf, a l'air de reconstituer le merveilleux dans un texte qui ne se rapporte pas à l'unicité, mais à la solitude.

Zürn nous fait savoir que son intertexte vient souvent d'un autre poète, notamment Arp, Lautréamont et Michaux. Le poème intitulé «Les Chants de Maldoror» (48), composé de quatre vers débutant par *Tal des Moloch* (vallée des Molochs), insiste sur la polyphonie et la dissonance : *Schandescham, Tal-toll, Moloch-Dolch* (disgrâce-honte, vallée-fou, Moloch-épée). Ces modulations ressortent avec vigueur par suite de la concentration du poème, où chaque son est accentué. L'intensité naît de l'absence de verbes, de l'accumulation de substantifs se juxtaposant coup sur coup et d'invocations réitérées. «Les Chants de Maldoror» abonde en expressions manifestant la violence et la révolte sans offrir de répit. Alors que chez Lautréamont le narratif et le lyrique alternent, Zürn se détourne délibérément des poncifs narratifs et lyriques, toujours ironiques dans «Les Chants de Maldoror», pour tout ramasser en une seule explosion où geste, morale, drame éclatent simultanément. Elle n'a donc pas eu besoin, comme Lautréamont, de s'attaquer aux problèmes des genres et des catégories car elle a inventé un moyen pour les escamoter.

Zürn a emprunté un vers à Michaux, «Dans ta lumière, dans ton ampleur, dans ton horreur» (32), où comme dans ses propres anagrammes, chaque mot est chargé d'intensité, mais elle a évité de reprendre, même traduits, des mots de Michaux dans le texte de son anagramme. Néanmoins ces mots lui ont fourni des espèces d'assises thématiques pour autant que chaque terme absent génère trois vers ou phrases. Grâce à des transpositions thématiques, Zürn suggère ce qu'on pourrait appeler une hégémonie apocalyptique, où temps et espace transgressent leurs bornes. Un rêve infini et violent éclipse toute réalité, dorénavant livrée à la destruction : les trompettes du jugement dernier s'enflamment, la mort s'incarne dans des oiseaux voraces. Les verbes actifs : *lodern, rinnet, posaunen* (brûler, couler, sonner la trompette) affirment pourtant une continuité, tandis que dans les adjectifs *uralt, hundert, endlos* (extrêmement vieux, cent, sans fin) s'accumulent les superlatifs. Alors que chez Michaux une voix poétique exprime une souffrance sans terme à travers des images d'une gestualité grotesque, Zürn abolit systématiquement, mais peut-être en vain, tout ce qui risquerait de l'identifier.

Que la vie et la mort finissent par se confondre en une apocalypse n'a rien d'exceptionnel dans son œuvre. Dans plusieurs textes de *Im Staub des Lebens* s'affirment une révolte, une condamnation, un sentiment d'horreur généralisés. Le cri, la force vitale du refus, le désespoir débordent les jeux verbaux et les transpositions ludiques, éléments *sine qua non* de l'anagramme. Le titre : «Das Leben, ein schlechter Traum» (63) (La vie est un mauvais rêve), constatation délibérément banale, sert de point de départ à une démonstration inexorable dont l'aboutissement apparaît comme inévitable :

Der Mensch ist Rauch. Alle beten,
sterbend, um Rache. Alle ! Nichts
als nacht. Ich Elender sterbe um
all diese Scherben. Nacht ! Mut ! Er,

der Nebel lacht mich aus. Sterne,
enste Sterne, bald lache ich um
den Irrtum, lache ! Lache bestens !
Breche alles mitten durch : Nase.
Bauch, rechten Arm. Elende List
des Liebens ! Marter ! Ach, Leuchten
des bleichen Traums — er lachte
mich an, des Lebenstaeuscher
und brachte nichts. Arme Seele.

Ile de Ré, 1964

L'homme est fumée. En mourant,
tous prient pour la vengeance. Tous ! Rien
que la nuit. Moi, homme misérable, je crève
autour de ces débris. Nuit ! courage ! Lui,
le brouillard se moque de moi. Étoiles,
étoiles graves, bientôt moi je rirai
de l'erreur, je rirai ! Je poufferai de rire !
Je casserai tout en deux : naseau,
ventre, bras droit. Ruse misérable
de l'amour ! Martyr ! Hélas, la lueur
du rêve blême — c'est un rire
qu'il m'a proposé, ce fumiste
et il n'a rien apporté. Pauvre âme.

Le côté anagrammatique se manifeste par des permutations de chuintantes (correspondant d'ailleurs à deux prononciations différentes). Ces sons avec leurs variations se répètent 24 fois dans le texte. Des termes comme *lachen* (rire) ou *brechen* (casser), ponctuant le poème, jouent un rôle capital, sémantique non moins que phonétique. À travers le poème «Dans ta lumière...», où des images se heurtent en se juxtaposant, l'horreur se concrétise. Zürn reprend cette technique dans «Das Leben, ien schlechter Traum» où détours et descriptions sont évités. En se servant de termes tels que *Rauch, Irrtum, Traum, Nebel, Lebenstaeuscher* (fumée, erreur, rêve, brouillard, trompeur de vie), la poétesse dissout l'existence en tant que réalité pour ne laisser subsister que le rêve ou plutôt le cauchemar. Le rapport entre l'homme et la vie se réduit à une fumisterie. Aucun remède ou soulagement ne reste possible. Cette situation se présente comme d'autant plus pénible que le corps, martyrisé, n'arrive qu'à vivoter alors que l'esprit se dédouble en lamentable spectateur de la catastrophe. Dans cette nuit sans fin, l'activité consiste à porter à leur comble la conscience absolue de la mort et la fragmentation. Les termes *brechen* et *Scherben* (débris) soulignent cette violence contre laquelle la vengeance *(Rache)* humaine reste impuissante. Le texte se dramatise de plusieurs manières : exclamations, confrontations du moi et d'autrui, où le «mourir» se montre plus actif que la vie, affaiblie par un rire moqueur et sarcastique non moins que par sa lucidité même.

Le martyre et la torture surgissent de nouveau dans «Das Leben ist schrecklich» (la vie est horrible), où s'intériorise le phénomène même de l'existence, mais la révolte, l'indignation au lieu de se récupérer par à-coups finit par acquérir une intensité explosive, car le dégoût, le mépris, la sournoiserie, la faiblesse

arrivent simultanément à leur comble. Les mots, auxquels les gutturales «ch» et «ck» donnent une sonorité quelque peu explosive, se personnifient en s'engageant dans toutes sortes de complicités et de collusions. Des termes comme *Schand, Strick, bleich* (honte, corde, pâle) fournissent sans doute le plus clair exemple de ces reprises de sons par lesquelles s'imbriquent action physique et émotion. Et il s'agit peut-être là d'un équivalent sonore de cette jointure à boules imaginée par Bellmer. C'est que ces allitérations, par exemple *Lesen, Leben, Besen — blechlicht, schlecht, schrecklich* (lire, vie, balais — lumière de... mauvais, horrible), contrairement à ce qui se passe dans la poésie traditionnelle, servent surtout à renforcer et à décupler les déplacements indispensables dans la composition des anagrammes. Pris au jeu, le lecteur lui aussi compose et décompose les mots en transposant les titres.

Plus encore que d'autres anagrammes, «Das Leben is schrecklich» permet des rapprochements avec Hans Bellmer, car, comme le corps dans *Les Jeux de la Poupée*, le texte fonctionne à coups de répétitions et de déplacements. Le peintre ne se soumet pas aux normes géographiques ou simplement quantitatives de l'anatomie : deux jambes, deux fesses, deux seins... Comme les fesses usurpent la place des seins, comme les yeux accaparent l'emplacement du vagin, on constate que le peintre a supprimé le fonctionnalisme des organes. De plus, il a amputé et même fragmenté sa poupée comme pour produire un corps imaginaire, un corps conçu par le désir, un corps bouleversé et intensément menaçant. Bellmer s'est livré, comme il le dit lui-même, à une série de manipulations, de déplacements, ce qui correspond à l'accentuation dissonnante de termes sans rapports sémantiques caractéristiques de *Im Staub des Lebens*. Le corps de la poupée comme le corps du texte se lit ou se profile comme des zones d'attraction ou de répulsion. Certains poèmes de Zürn, notamment «Das Leben ist schrecklich», deviennent aussi des objets et des agents provocateurs tels que Bellmer les a définis dans la préface aux *Jeux de la Poupée* :

Ainsi le rôle de l'objet-provocateur se précise. Qu'il occupe n'importe quelle place sur les balançoires les plus proches ou les plus lointaines de la confusion entre l'animé et l'inanimé, il s'agira de la chose personnifiée, mobile, passive, adaptable et incomplète, il s'agira en dernier lieu — dans la mesure assez large où le principe de la poupée ou de l'objet articulé paraît répondre à ces exigences — du facteur mécanique de la mobilité dans la jointure (p. 12).

Le jeu des mutations, des déplacements, si caractéristique de l'anagramme, a été consciemment pratiqué par Bellmer sur le plan verbal et sur le plan visuel :

Le corps est comparable à une phrase qui nous inviterait à la désarticuler pour que se recomposent à travers une série d'anagrammes sans fin ses contenus véritables.

Die Puppe ist ein neues Bild in der Kete des Verräetselungen : Bild der Freiheit durch Zersplitterung, Masse genommen am Körper der Unica Zürn.[4]

Dans certains textes, la qualité expressive ou émotive du lyrisme semble se subordonner aux techniques anagrammatiques. «Wenn die neun zur Sechs geworden ist» (54) (quand le neuf s'est transformé en six), le titre à lui seul suffit pour imposer l'aspect purement anagrammatique. Les chiffres prennent

la place de noms d'objets sans perdre pour autant leurs qualités numériques. Le lecteur a nettement l'impression d'assister à des mouvements de signes et d'hiéroglyphes, d'autant plus que le 6 est un 9 renversé (et réciproquement). Dans le poème on soulève sans cesse les questions : *wo ? wenn ?* (où ? quand ?), mais ces interrogations se transforment en velléités prophétiques. Le poème se meut sans cesse vers un devenir *(werden)*, terme qui figure dès le titre, devenir qui se manifeste dans le texte où *rot* s'allonge en *erröten* (rouge, devenir rouge).

Dans le vaste clavier de *Im Staub des Lebens*, c'est le lyrisme qui prédomine, voire même un certain romantisme. Dans «Ohne noch gelebt zu haben werde ich sterben» (47) (je mourrai sans avoir vécu), affluent mélancolie, tristesse, misère de la vie humaine, présence de la mort, ces éternels lieux communs de la poésie lyrique, empruntant, en apparence du moins, la voix personnelle et reconnaissable du moi, alors que dans d'autres textes, une voix autre — est-ce celle du poète altérée par la révolte et la protestation ? — pousse à l'action. Bellmer dans son «Post-scriptum...» constate que l'anagramme aboutit à une sorte de conscience autre, une responsabilité étrangère. Dans «Ohne noch gelebt...» le texte se résout en plainte, en résignation. Le poème suggère une négativité, une privation tout d'abord par la répétition du terme *ohne*, toujours placé d'une façon stratégique, et ensuite par des mots faisant allusion au temps, car tout arrive trop tôt ou trop tard. Mais plus que dans les poèmes romantiques le concret s'infiltre partout : *ohne Erben weich zu Bett den Hals gebrochen* (sans héritiers doucement au lit je me suis cassé le cou), ce qui pousse vers la rupture, la fragmentation.

Le poème «Dans les bois d'Ermenonville», tout en faisant allusion à ces phénomènes de la nature qui appartiennent à la poésie lyrique de tout temps, effectue un nivellement par des transpositions propres à l'anagramme : reprises des lettres «b» et «i», reprises de mots changeant de sens par suite de transpositions, analogies s'établissant non par la sémantique et le symbolisme, mais à coups de syntaxe. En attribuant l'aveuglement à tour de rôle à plusieurs éléments de la nature, Zürn efface les traits distinctifs et universalise une espèce d'ensablement tout en opérant une descente en elle-même.

Im Staub des Lebens déploie une telle profusion de techniques poétiques, d'intertextes, d'écarts audacieux pris par rapport au lyrisme traditionnel et à l'anagramme historique, qu'on serait tenté de passer sous silence les *Hexentexte* (Grimoire de sorcière), dix anagrammes publiés du vivant de Zürn[5]. Reste évidemment la question des rapports entre les deux ouvrages. «Wir lieben den Tod» développe les mêmes thèmes que «Das Leben ist schrecklich» et «Ohne noch gelebt zu haben...». La présence impérative de la mort, de la douleur rapproche ces textes où la violence physique paraît inévitable[6]. Mais la révolte, la protestation contre la mort, qui passent au premier plan dans *Im Staub des Lebens* ne se manifestent guère dans *Hexentexte*, notamment dans «Wir Lieben den Tod» (Nous aimons la mort), où l'acceptation de la mort va jusqu'au désir, où la violence physique *(rote, Beil)* (rouge,hache) s'entrelace avec la souffrance spirituelle.

Rot winde den Leib,	Tords rouge le corps,
Brot wende in Leid,	Tourne le pain en misère,
ende Not, Beil wird	finis la peine, la hache devient
Leben. Wir, dein Tod,	la vie. Ta mort, on te

weben dein Lot dir	la tisse, ton plomb
in Erde. Wildboten,	en terre. Fauves messagers,
wir lieben den Tod.	nous aimons la mort.

Plus encore que dans *Im Staub des Lebens*, le déplacement anagrammatique multiplie les liens entre les mots. L'accent tonique porte avant tout sur les sons «ei, ie» de mots faisant allusion à la vie, et les sons «e, o» de termes se rapportant à la mort : *rot, Brot — winde, wende* se suivent d'assez près, ces derniers mots s'apparentant à *weben*, où se trament, tresse après tresse, les liens entre les mots pour ourdir un dénouement où la vie devient inséparable de la mort. Bellmer a évoqué cette anagramme en décrivant l'art d'Unica Zürn :

Les anagrammes entrent dans leurs correspondances sans avertissement et chargées d'une réalité particulière, elles rayonnent vers de nombreuses interprétations, entrelacent des nœuds avec des significations et avec des échos avoisinants, facétieuses comme un polyèdre miroitant, comme un objet nouveau.

Même si Bellmer a initié Unica Zürn aux anagrammes, même si, comme l'écrit Rabain, *Bellmer et elle avaient suivi longuement le chemin d'où leur commune découverte s'était élaborée*, ils n'ont pas pour autant abouti à une de ces collaborations typiques du surréalisme comme *Ralentir travaux* ou *Les Champs magnétiques*[7]. Tous deux ont formulé des théories sur l'anagramme, notamment en rapprochant, comme nous l'avons déjà indiqué, le corps du texte du corps physique. *La phrase*, écrit Bellmer, *est comparable à un corps qui nous inviterait à le désarticuler, pour que se recomposent à travers une série d'anagrammes sans fin ses contenus véritables*[8]. Les anagrammes de Bellmer et Zürn ont en commun un caractère labyrinthique, énigmatique et érotique (ce que Rabain appelle *la représentation corporelle, la sexualité de la pensée, les flux de la libido désorganisée*[9]). Si l'on compare les anagrammes des deux artistes publiées dans la revue *Obliques*, on constate que c'est Bellmer qui s'écarte le moins des conventions du genre; et c'est à juste titre qu'on y définit les anagrammes de Zürn comme des poèmes. Bellmer s'en tient plus strictement aux permutations dérivées essentiellement du titre. Il donne à ses anagrammes une tournure archaïsante, rappelant la poésie de la Renaissance d'autant plus que ses dessins empruntent parfois le style de cette époque. *Rose au cœur violet* correspond à un anagramme et *Rose au cœur ouvert, Rose ouverte la nuit* à des dessins représentant une petite fille qui ouvre son thorax comme un vêtement et qui regarde son cœur, ses secrets pour découvrir sa sexualité. Le texte parodie les pratiques poétiques d'une certaine époque tout en y introduisant des paradoxes et des contradictions nettement surréalistes : attraction et répulsion, ordre et contrordre, masculin et féminin. Il en résulte un contexte aussi érotique que violent. *Rose*, mot clef du titre, *jeune fille* et *fleur* passent au pluriel lors du dénouement du texte, concluant ainsi ces proliférations à partir d'un vocabulaire volontairement restreint : *violet, viol, vil, violé — cœur, écœura, curé, cou, couvre*. Unica Zürn, par comparaison, tend à subordonner ces manipulations phonétiques et sémantiques à un jeu plus musical et lyrique. Comme le dit Gisela von Wysocki : *In den Falten der Texte, in den Serien der Anagramme versteckte sie ihre Träume*[10].

De son vivant, Unica Zürn était connue pour ses dessins et ses gouaches. Plusieurs expositions d'elle ont eu lieu en Allemagne et à Paris, notamment

au Point Cardinal, dont le catalogue a été «préfacé» par Max Ernst. À vrai dire, le peintre avait répondu à ses dessins en rédigeant un «texte» en une écriture secrète, sinon hiéroglyphique — celle même qu'il mettra plus tard à contribution dans *Maximiliana* — comme pour annoncer que l'énigme d'Unica Zürn restera éternellement indéchiffrable[11].

Les figures dessinées d'Unica Zürn prennent des contours indéfinissables ou indéterminés. Elles font souvent songer à des animaux fantastiques, bêtes ayant beaucoup plus que leur part congrue de pattes, de queues, de griffes, de becs. Des membres surprenants ont l'air de se rétracter et de s'allonger à volonté. Ces monstres manifestent une agressivité appartenant au rêve et à la légende plus qu'au quotidien. Parfois leurs portraits fluctuants restent inséparables de l'espace dans lequel ils gravitent. Pour représenter ces créatures imaginaires, Zürn n'assemble que des bandeaux pointillés, lézardés, rayés, ce qui nie d'emblée tout rapport mimétique ou réaliste. Il s'établit par contre une analogie avec les anagrammes, car les dessins semblent provenir d'une sorte d'écriture plutôt que de traits se rapportant à un monde spatialisé. De plus, ces dessins n'ont pas de référent ni de signifié. Ces monstres ont non seulement trop de cornes, de becs, de pattes, d'ailes ou de mamelles, mais ils foisonnent d'épidermes non moins signifiants et significatifs que le reste, car tout sert à augmenter l'énigme et le mystère. Le nombre ne suffit pas, il lui faut aussi rendre disproportionnée et déplacée la taille des choses, par exemple une aile énorme correspond à des pattes exiguës. Alors que les anagrammes procèdent à coups de fragmentations et de ruptures verbales menant à de nouvelles unités ou constellations, les dessins cherchent une unité par une manipulation de motifs graphiques.

Certains dessins d'Unica Zürn tendent vers le portrait, art que, contrairement à Bellmer, elle n'a pas pratiqué. Ses personnages se manifestent tout en se camouflant dans l'enchevêtrement des traits et l'imbrication si complexe des contours. Vus de profil ou de face, tantôt tournés dans le même sens, tantôt en sens contraire, ils se débattent parmi un foisonnement de motifs tirés d'une faune et d'une flore imaginaires. Personnages à la fois uniques et multiples ressortissant à un moi inlassablement à la recherche de l'autre, car chacun possède un regard indéfinissable à qui il n'importe pas moins d'être vu que de voir. Cet œil, si avide soit-il, évoque bien moins que celui de Bellmer le sexe féminin. C'est en sourdine et en cachette que Zürn désigne les parties du corps, car elle ne cherche pas, comme Bellmer, à se libérer en blasonnant le corps humain, mais à en relever l'aspect énigmatique et primordial en le réduisant à l'anagramme.

Indéniablement, les anagrammes dominent d'œuvre d'Unica Zürn, tout d'abord par le nombre de textes ainsi intitulés, mais aussi par leur persistance plus ou moins cachée dans ses autres ouvrages littéraires et graphiques. Comme l'a si bien remarqué Rabain à propos des anagrammes :

Elle y loge ses rêves, y cache ses amours interdites comme pour les conserver en les détruisant : une suite d'images secrètes pour des interlocuteurs invisibles. Ainsi elle échappe au réel comme aussi au lecteur, en désarticulant la langue, en mutilant le mot, savante torture comme pour mieux y construire une crypte où elle enferme un signe H.B. Homme Blanc. Hans Bellmer[12].

Or l'anagramme lui sert aussi à consolider et affirmer son rapport avec Bellmer. Le retour à la vie, stimulé par «l'ami», par «l'homme blanc», après tant de crises coïncide avec le renouvellement de sa confiance dans la création, création qui prendra inévitablement un tour anagrammatique. Ces anagrammes, qu'ils soient poétiques ou graphiques, font ressortir par la limitation même de leurs moyens un immense potentiel. En créant à partir de données ou de trouvailles rigoureusement fixées au départ, elle s'impose des lois lui permettant de se dépêtrer des enlisements dans un monde non moins familier que menaçant. La lettre et le trait, dorénavant libérés, ouvrent la voie à un monde autonome et authentique.

Cette distanciation se manifeste jusque dans ses textes autobiographiques, *Der Mann im Jasmin* («L'Homme-Jasmin») et *Dunkler Fruhling* («Sombre printemps»), écrits à la troisième personne comme pour en diminuer la subjectivité. Dans ses œuvres graphiques, elle se refuse à fournir des titres, car le fait de désigner risquerait d'identifier le sujet, dans les deux sens du terme. De la même façon que les regards dans les dessins s'arrogent une visibilité réciproque, la troisième personne des textes en prose extériorise une voix intérieure en proie à un vécu qui, loin de rester passif, possèderait la faculté de se manifester à volonté sous forme de souvenirs. Loin de rapporter le récit chronologique et détaché d'un observateur, *L'Homme-Jasmin*, chronique de la vie des aliénés, prend l'allure d'une série de documents, hantés et bouleversés par l'intensité du vécu, notamment de la misère et de l'isolement. À l'oubli, allant jusqu'à la perte de la mémoire et de la conscience, correspondent les trous et les lacunes dans le texte, tout se passant comme si les aliénés avaient ourdi leur propre chronique. Comme Zürn se garde bien de nommer Henri Michaux et Hans Bellmer, la hantise de l'homme-jasmin et de l'homme blanc, la hantise et l'absence se verbalisent d'une façon anagrammatique :

Un nom, pourtant, circule dans tout ce livre qui effleure les lèvres, la surface des mots qui s'évanouit dès qu'il apparaît au bord d'une phrase, remplacé par une machine infernale, un rébus. *H.M. ou H.B. Homme blanc ? Homme Jasmin ? Jusqu'à la dernière ligne il ne sera pas nommé*[13].

Grâce à ces manipulations anagrammatiques, la quête délibérée d'une transfiguration intérieure parvient à se substituer aux cellules de l'asile et aux murs de la dépression.

C'est peut-être pour cette raison que Zürn insiste sur le côté ludique des anagrammes. À plusieurs reprises dans *L'Homme-Jasmin*, elle fait allusion au jeu, à un jeu à deux : elle et un ami, elle et la lettre. Assimiler l'œuvre créatrice à un jeu n'a en soi rien de bien original : il suffit de citer le *Cornet à dés* et les «cadavres exquis», où l'on constate également un rejet du moi romantique et un appel à l'inconscient. Traditionnellement, l'anagramme, comme tout jeu qui se respecte, s'impose des lois rigoureuses. Si les anagrammes de Zürn ne dérogent guère aux règles du genre, définies d'ailleurs dans *L'Homme-Jasmin* et au début de *Im Staub des Lebens*, elle s'abstient d'enter ces lois sur une structure prosodique officiellement acceptée, respectée ou simplement pratiquée. Zürn se propose plutôt de mener des intertextes, tirés d'un Michaux, d'un Lautréamont, d'un proverbe, à travers des trajectoires toujours énigmatiques relevant de l'inconscient et s'apparentant au jeu des échecs. Dans

L'Homme-Jasmin, Zürn reprend certains textes de *Im Staub des Lebens*. Il ne s'agit pas pour elle de proposer la lecture d'anagrammes réussies, mais d'établir ou rétablir, en en exposant les procédés, notamment les déplacements et substitutions de lettres, la continuité ou la convenance entre ce genre d'expression et toute unité verbale reconnue. En même temps, elle éclaircit ses activités inconscientes et leur fonctionnement poétique et même culturel.

Contrairement aux jeux surréalistes, les anagrammes de Zürn ne se proposent pas de subvertir des jeux conventionnels, par exemple de remplacer le roi par Freud dans les jeux de cartes, car ils retombent en fin de compte dans la solitude — dans ce que Rabain appelle auto-érotisme[14]. Comme ses anagrammes s'efforcent surtout de consolider un univers intérieur en voie d'effritement, leur démarche ne diffère pas trop de ses errances concertées à travers des espaces sans limites. Les aspérités du monde réel s'estompent tandis que l'expérience délirante se résorbe dans la poésie anagrammatique où elle trouvera éventuellement un remède, sinon un salut : Jouer *avec les lettres,* jouer *avec les chiffres, occuper ainsi l'espace intérieur et, pour échapper au fini de ce monde, grâce à l'art de l'anagramme, prendre la tangente...*[15]

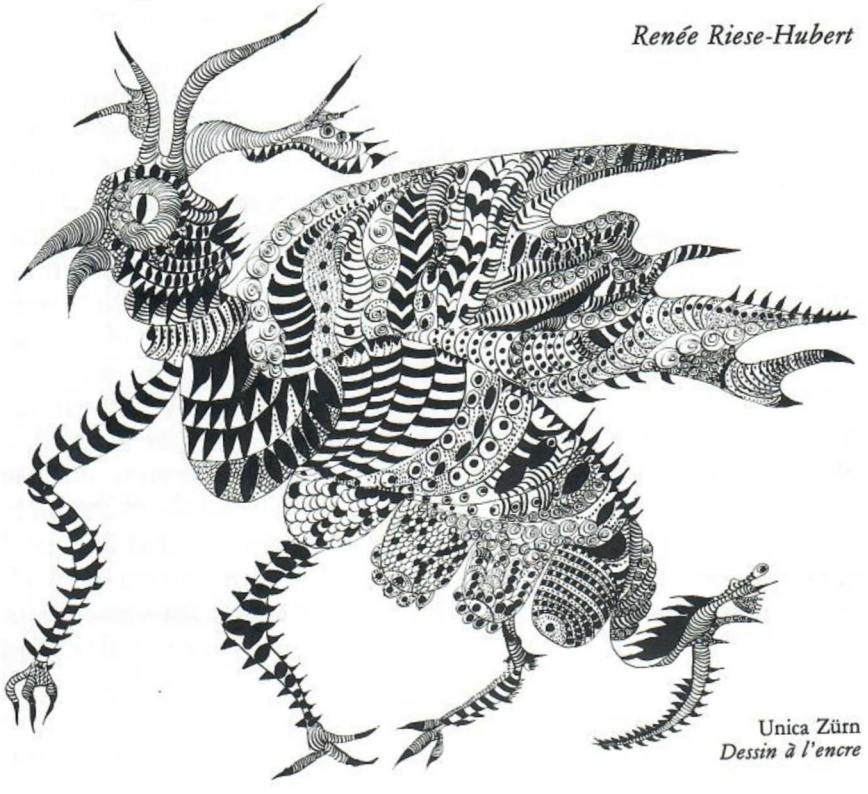
Bellmer a participé aux quatre livres parus du vivant d'Unica Zürn. Il a accompagné *Hexentexte* d'un texte, *Oracles et spectacles* ainsi que *Sombre printemps* d'un frontispice, *Dunkler Frühling* de trois dessins, ce qui constitue une illustration dans toute la force du terme puisque ces images mettent clairement en lumière certains aspects du texte. La première, assez analogue à *Rose ouverte la nuit*, représente une fille qui ouvre son corps, ce qui convient parfaitement à *Dunkler Frühling* où il s'agit d'une descente dans les secrets du moi où domine la sexualité. Mais comme le livre lui-même, les trois dessins offrent des rapports avec l'anagramme. Le portrait et la pose de cette jeune fille dont le thorax s'ouvre et dont tout le corps est englouti par un phallus se rapportent à la prise de conscience angoissante et déroutante de la sexualité. Le deuxième dessin montre la multiplication théâtrale du corps et des gestes. Dans le dernier, on aperçoit une tête que surmontent une chevelure disproportionnée et un cerveau aux détours labyrinthiques. L'ensemble met en scène les différentes parties du corps, désarticule une syntaxe visible en détruisant les fonctions du corps et en suscitant des analogies inattendues. Le texte liminaire de Bellmer qui accompagne *Hexentexte* fait la théorie de l'anagramme, explique son potentiel encore inexploré, dénonce notre manque de connaissance dans les domaines de la langue et de l'image. Bellmer établit des rapports entre le langage et le corps, qu'il faudra désarticuler et déconstruire si on veut vraiment les comprendre. C'est dans ce texte qu'il rattache sa propre œuvre visuelle à l'anagramme. Dans le deuxième essai, il établit la jointure entre l'anagramme et l'artiste en insistant sur la complicité paradoxale entre des règles appliquées avec rigueur et un automatisme qui seul nous mène à un but rêvé en faisant surgir une multiplicité d'analogies. Le texte de Bellmer énonce la problématique dont Zürn a fourni les exemples.

Ces essais et dessins doivent cependant céder la place à *Céphalopodie à deux*, collage et huile signé Hans Bellmer. Les traits d'Unica et de Hans restent tout à fait reconnaissables quoique leurs portraits soient profondément subvertis. Le côté mimétique ne fournit qu'un point de départ dont il faudra se détourner tout comme on doit se détourner de la référentialité proverbiale dans

l'anagramme, où deux propositions composées de termes identiques échangent des signes qui les modifient de fond en comble. La subversion graphique la plus évidente consiste à «monter» sur le visage un corps déformé aux organes tronqués. La tête d'Unica se prolonge d'un côté par une jambe et par un sein schématisé et découvert alors que l'autre versant du corps s'estompe dans l'indéfinissable. La surface plissée, faisant songer à un écorchement, situe le portrait de l'homme dans une zone de déchirure. Les deux portraits ne peuvent appartenir au même domaine de la conscience ou de la réalité. Le glissement vers le rêve ou plutôt vers le cauchemar font ressortir des tensions et des paradoxes dignes de certaines anagrammes de *Im Staub des Lebens*. Ce glissement force le spectateur à établir des analogies entre le nu et le couvert (peau ou vêtement), l'informe et la précision des contours. Au cœur de l'énigme, cette figure à la fois moi et autre se veut simultanément mollusque et humain. Dans ce double portrait Bellmer nous impose un rapprochement où n'importent que les différences, où disparaissent les critères habituels d'équivalence ou de comparaison, où l'art se substitue au vécu.

L'œuvre de Zürn ne résulte que très indirectement de ses rapports avec Bellmer, même si elle s'est déclenchée peu après leur rencontre. Et si leurs ouvrages ressortissent à une problématique commune, il serait téméraire de parler à leur propos de miroir, de tain ou de reflet. Leur participation, qui s'est exercée en profondeur, ne peut se réduire à une collaboration faussement idéalisée, car il s'agit surtout de blessure et de déchirure. Leur art est un écorchement.

Renée Riese-Hubert



Unica Zürn
Dessin à l'encre

NOTES

1. *Approche d'Unica Zürn*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1981. Non paginé.

2. «Post-scriptum à *Oracles et spectacles* d'Unica Zürn», dans Bellmer, *Obliques*, Nyons, 1975, p. 109-11.

3. «Une lacune natale», *Le Nouveau Commerce*, Cahier 62/63, Automne 1985, p. 39-545.

4. Jean-François Rabain, «Les Anagrammes d'Unica Zürn» dans *La Femme Surréaliste, Obliques*, Nyons, 1977, p. 262; Gisela von Wysocki, «Weiblichkeit als Anagramm», dans *Die Fröste der Freiheit*, Frankfurt, Syndikat Verlag, 1980, p. 45.

5. Voir l'ambitieux commentaire de Gloria Orenstein : *Her anagrames, published with automatic drawings in her first book* Hexentexte *(in German) show a cabbalistic approach to deciphering the mysteries of the universe...* «Reclaiming the great mother. A Feminist journey to Madness and Back», *Symposium*, Spring 1982, p. 58.

6. *Elle n'a cessé de les chercher, de quêter son accouchement. Son désir passionné de mort peut s'entendre ainsi : trouver une identité.* «Une lacune natale», p. 47.

7. «Les Anagrammes d'Unica Zürn», *La Femme surréaliste, Obliques*, p. 262.

8. «Post-scriptum...», p. 109.

9. «Les Anagrammes d'Unica Zürn», p. 263.

10. «Weiblinchkeit als Anagramm», p. 50.

11. *Tout le graphisme d'Unica Zürn exprime un rapport au vide, un attrait pour une béance plus lourde que toute matière.* «Une lacune natale», p. 42.

12. «Les Anagrammes d'Unica Zürn». p. 261.

13. «Les Anagrammes d'Unica Zürn», p. 263.

14. «Les Anagrammes d'Unica Zürn», p. 263.

15. *Approche d'Unica Zürn.*

BIBLIOGRAPHIE

Hexentexte, Berlin, Galerie Springer, 1954.

Oracles et spectacles, Paris, Georges Visat, 1967.

Dunkler Frühling, Hamburg, Merlin Verlag, 1969.

Sombre printemps, Paris, Belfond, 1970-71. Traduction de Ruth Henry et Robert Valançay.

Im Staub des Lebens, Berlin, Alpheus Verlag, 1980.

Der Mann in Jasmin, Frankfurt, Ullstein, 1977 (nouvelle édition).

L'Homme-Jasmin, Paris, Gallimard, 1971. Traduction de Ruth Henry et Robert Valançay.