GEORGIANA COLVILE
Le Vol du varan: l'œuvre poétique et plastique de Marianne Van Hirtum

Le mur murant Namur rend Namur murmurant
Pierre Delattre[1]

Six, cinq, quat', trois, deux, un et une
Mon oiseau va perdre ses plumes
Plumes de bois et plumes de fer
Nous nous retrouverons en Enfer
Plumes de fer et plumes de bois
Le Paradis n'est pas pour toi[2]

Marianne Van Hirtum, dessin sans titre, 1974
œuvre sur papier, feutres de couleur, 39 x 56 cm, coll. part.
(photo Pierre Bérenger)

1. Pierre Delattre, *Advanced Training in French Pronunciation,* Middlebury College, Vermont, USA, 1949, p. 38.
2. Comptine ancienne, chantée notamment par une petite fille dans le film *Rendez-vous à Bray* d'André Delvaux (1971).

Marianne Van Hirtum, poète et artiste plastique, est née en 1935, en Belgique, à Bricniot, « endroit réputé pour ses sources et ses fées », en pleine campagne, où « des religieuses lui donneront […] des cours privés jusqu'à douze ans et [où] elle dessine et fait des vers pour le plaisir dès sa petite enfance »[3]; ensuite elle passe son adolescence dans l'enceinte d'un hôpital psychiatrique dirigé par les Sœurs de la Charité de Gand, le Sanatorium du Beau Vallon, à Saint-Servais, près de Namur, dont son père était le médecin-chef. Jamais graine de surréaliste n'aura trouvé terrain plus propice. Elle a passé sa vie d'adolescente et d'adulte à jouer avec les mots, les formes et les couleurs, ainsi qu'à « faire le mur », non seulement pour échapper à l'ambiance carcérale de l'hôpital psychiatrique, mais aussi, et surtout, pour fuir une situation familiale insoutenable.

Toute sa vie Marianne Van Hirtum s'est réfugiée dans un monde imaginaire, qui se révélait par une créativité plastique et littéraire intense. Un texte autobiographique de 1981 en témoigne; il s'agit d'une sorte de manifeste ou d'art poétique, qui fut publié sous forme de plaquette pour accompagner une exposition posthume de ses peintures, dessins et objets à Paris en 1991[4], trois ans après sa mort. En voici un extrait:

Le surréalisme est une grande peau d'ours: je suis née dedans […] Ma vie, qu'est-elle? Je n'en sais rien, mais sans doute est-elle semblable au cri de la chouette, à la croissance du palmier sauvage, à la pluie qui tombe les soirs d'été, au vent, à la neige, quelquefois – oui, aussi de terribles fois – aux typhons, aux maelströms, aux éruptions des volcans. C'est en cela également que je me reconnais à travers ce qu'on a coutume d'appeler l'automatisme, où cependant je vois encore autre chose que ce qui est d'habitude désigné ainsi. L'automatisme serait en quelque sorte une façon totalement aveugle de s'en référer à l'inspiration et aux sources de l'inconscient en lui laissant – expression si jolie – « carte blanche ». Je lui associe l'expression non moins significative, « montrer patte blanche ». Eh bien! pour ma part je veux, devant mon destin, ne montrer que patte blanche, ne rien apporter qui ne fût entièrement donné comme à mon insu (oh oui! surtout à mon insu!). Je suis un automate, mes gestes sont réglés par la clé qui contient le mystère de toute ma vie. […]

Un texte antérieur de Michel Camus vient compléter de l'extérieur et d'un point de vue plus concret cet étrange autoportrait:

[…] Ce que Marianne Van Hirtum incarne dans sa propre présence, la folie chaleureuse de son regard, l'intensité de son insolence, l'extra-terrestre extravagance de sa parole, ses ruptures de ton, sa brusquerie, sa sauvagerie, le délire anachorétique de ses chambres de bonne qu'elle appelle l'Europe, l'Afrique, l'Océanie, ses dix « enfants » entre guillemets: car il faut voir sa tendresse pour les reptiles et les sauriens, son fétichisme pour les objets funéraires […] sa baraka à travers les aléas de l'existence, la mort qu'elle porte amoureusement dans son cœur, la compagnie de

3. Information recueillie par Annie Richard auprès d'Hirtum, pour l'article « Marianne Van Hirtum » du *Dictionnaire Littéraire des femmes de langue française*, établi par C.P. Makward et M. Hage, Paris, Karthala, 1996, p. 600-602.
4. Plaquette pour l'exposition *Marianne Van Hirtum peintures, dessins, objets*, 4-13/11/1991, Espace UVA, 9, rue Duc, Paris XVIII^{e}, publié par HOURGLASS, sans pagination.

ses protecteurs invisibles, ses dessins et ses poèmes, tout cela forme un tout: une infinité de paramètres INSOLITES […][5]

En effet, le recueil de poèmes le plus significatif, le plus surréaliste de Marianne Van Hirtum, publié sous les auspices de Paulhan en 1956, s'intitule *Les Insolites*[6]…

Marianne Van Hirtum se reconnut d'emblée dans le surréalisme, car la philosophie de Breton correspondait à ses intuitions personnelles, autant dans sa vie extérieure que dans son for intérieur. Elle n'avait nullement besoin de s'y adapter, car son propre automatisme faisait naturellement surface et sa vie à Paris, où elle se rendit très jeune, se transforma en un don magique ou merveilleux, lorsque le surréalisme lui procura une alternative à la triste existence qu'elle menait à Namur. Marianne avait été conçue une vingtaine d'années après son frère et sa sœur, à l'occasion d'une trêve de conflit entre des parents mal mariés. Elle aimait tendrement son père psychiatre, homme de petite taille, délicat, chaleureux, généreux, avec un penchant pour les arts. En revanche sa mère impotente, à moitié paralysée après un accident pendant les bombardements de la Grande Guerre, au physique peu avenant et au caractère égoïste de tyran domestique, fut jusqu'à sa mort le bourreau et le boulet de sa benjamine. On n'hésitait pas à dire dans l'entourage que cette mère avait planifié la naissance de la petite dernière, pour s'assurer une garde-malade pendant sa vieillesse.

De la dernière génération de surréalistes à rejoindre le groupe de Breton, Hirtum[7] fit une première fugue à Paris en 1952 à 17 ans et y rencontra Seghers et Paulhan. À partir de 1956, elle vécut une partie de l'année à Montparnasse, rue Delambre, d'abord dans une chambre de bonne prêtée par des amis, puis dans un appartement constitué d'une enfilade de chambre de bonnes. L'année de son installation à Paris, elle fit la connaissance d'André Breton auquel elle voua une véritable adoration. Elle participa par la suite aux activités et aux réunions du groupe surréaliste français[8], dont elle fut très aimée pour son sens de l'humour et son comportement anti-conventionnel. Sa personnalité enfantine et adolescente, provenant de sa dépendance financière à l'égard de sa famille et de la chaîne qui la liait à sa mère, ainsi que de sa nature espiègle, sauvage et révoltée, faisait d'elle une authentique « femme-enfant », selon le mythe bretonien. Son père s'éteignit dans les années soixante, mais ce n'est qu'après le décès de sa mère, une dizaine d'années plus tard, qu'Hirtum parvint enfin à vivre librement. Jusque-là, elle avait dû passer six mois par an en Belgique à soigner sa mère. C'est dans ce contexte qu'elle s'était mise

5. Michel Camus, « La Sorcière », dossier « Marianne Van Hirtum », dans *Obliques* 14-15, n° *La Femme surréaliste*, 1977, p. 143.
6. Marianne Van Hirtum, *Les Insolites*, Paris, Gallimard, Collection *Métamorphoses*, 1956, désormais abrégé en *L.I.*
7. C'est ainsi qu'elle aimait qu'on l'appelle.
8. Elle ne semble pas avoir eu de contact avec le groupe belge.

Marianne Van Hirtum apprend à lire sous la direction des sœurs de la Charité de Gand. Sanatorium du Beau Vallon, Saint-Servais, années 30 (photo DR.)

Marianne Van Hirtum à l'âge où sa mère l'appelait Jean-Pierre (photo DR.)

Marianne Van Hirtum à Paris, années 1950 (photo DR.)

à dessiner presque incessamment, afin de préserver un minimum d'équilibre.

L'œuvre littéraire et plastique de Marianne Van Hirtum est actuellement presque tombée dans l'oubli, sans jamais avoir été très connue. Jusqu'à présent, à de rares exceptions près, seuls ceux qui l'ont côtoyée personnellement ou ont étudié son travail, la considérant invariablement comme une des plus authentiques des surréalistes, « à l'état sauvage », ont eu l'occasion de connaître et d'apprécier son œuvre, car Hirtum était d'une grande modestie. On peut lire au dos de la plaquette de contes publiée à l'occasion de l'exposition de 1991[9]:

> Pendant trente ans, Marianne Van Hirtum a écrit, dessiné, peint dans la plus grande discrétion. Ne concevant aucune séparation entre l'art et la pratique de la vie quotidienne, ou l'amitié, elle ne s'est jamais considérée comme une artiste professionnelle et n'a pas essayé de faire carrière. Ses poèmes ont été publiés par Rougerie, ses contes sont encore inédits [pour la plupart, à l'époque]. Elle a laissé une œuvre plastique éminemment fragile et dispersée.

Ruth Henry a fait le même rapprochement entre la vie et l'écriture d'Unica Zürn: « Elle n'a jamais […] écrit une seule ligne qui ne fût pas identique à sa vie par les signes, par l'image ou par les faits.[10] » Cependant, dans le cas d'Hirtum, les liens entre l'art et la vie s'avèrent ne pas être tout à fait les mêmes selon s'il s'agit d'écriture ou d'art plastique.

Pour ses dessins, Hirtum inventa une technique pointilliste qu'elle appelait le « bourrage » et qui consistait à remplir intégralement la page de tout petits points, en faisant progressivement émerger les contours. Elle mettait des semaines à compléter un seul dessin exécuté de cette manière. Au début des années soixante-dix, puis plus tard dans les années quatre-vingts, elle produisit une série importante de dessins de grand format dans ce style, œuvres dont le grouillement de détails rappelle certaines tendances de l'art brut, étiquetage refusé par Hirtum. Là encore, un rapprochement avec Unica Zürn paraît pertinent, d'autant plus qu'au début des années soixante-dix, Hirtum sombra dans une grave dépression et commença une analyse de plusieurs années avec la lacanienne Piera Aulanier[11]. Les crises de dépression cessèrent comme par magie dès la mort de sa mère, mais Marianne n'en continua pas moins à dessiner. Même si elle utilisait son talent à des fins thérapeutiques pendant les périodes de crise, elle avait toujours dessiné, depuis sa petite enfance. Elle ne pratiqua le bourrage qu'à partir des années soixante. Ses dessins et peintures de cette décennie-là sont souvent plus figuratifs et plus totémiques que ceux qui suivirent, représentant fréquemment des animaux et des créatures hybrides, comme chez Leonora Carrington et Remedios Varo,

9. Marianne Van Hirtum, *Proteus volens,* Contes, Paris, HOURGLASS, 1991, sans pagination.
10. Ruth Henry, « Postface » à *Sombre Printemps* d'Unica Zürn, traduction française de Ruth Henry et Robert Valançay, Paris, Belfond, 1971, réédité par Éditions Écriture, 1997 (ma citation figure p.120) et finalement en poche, par Le Serpent à Plumes, 2003.
11. Voir E. Roudinesco, *Histoire de la psychanalyse en France* 2, Paris, Seuil, 1986, p. 347.

exécutés dans un style naïf et caricatural, proche de celui des tentures de Gisèle Prassinos ou, plus récemment, des toiles de Lou Laurin Lam.

Hirtum se fascina pour les Arts Premiers et en particulier pour les motifs mayas et aztèques. N'ayant pas les moyens de voyager, elle passait des heures à étudier livres et revues où figuraient des reproductions de diverses formes d'art amérindien, africain ou océanien, d'où les noms de continents donnés à ses chambres de bonne, auxquels Michel Camus fait allusion. La technique du « bourrage », tentative d'éliminer tout espace vide dans ses dessins, renvoie-t-elle à un des points de broderie propre aux Flandres? Ou bien se réfère-t-elle à l'art spécifique des Indiennes de la tribu Kuna[12], native de petites îles au large de la côte de Panama? Les « molas » ou tableaux en tissus de ces femmes servent à décorer leurs corsages; elles les confectionnent selon une technique ancienne et traditionnelle de découpage et de superposition recouvrant entièrement la toile de fond. Les femmes Kuna passent presque tout leur temps à leur activité artisanale et les hommes construisent leurs villages insulaires selon le même schéma serré en faisant descendre les rangées de maisons jusqu'à la plage, au niveau de l'eau. Cette peur du vide, du temps ou de l'espace non remplis évoque aussi l'art brut, de Wölfli ou d'Aloïse Corbaz par exemple[13].

L'art et l'écriture d'Hirtum se présentent souvent sous le signe d'une dualité bien enracinée dans sa vie. Elle avait côtoyé les patients schizophrènes de son père et se sentait proche de cet état double, où elle faillit souvent sombrer du vivant de sa mère, un peu comme Dalí préconisait la paranoïa. Hirtum arborait une carte de visite où elle avait fait inscrire « Marianne Van Hirtum – SCHIZOPHRÈNE », comme le raconte Michel Camus. En 1970, à l'occasion d'une exposition individuelle de « Peintures, Dessins, Personnages de Marianne Van Hirtum », Vincent Bounoure publia en guise de catalogue un bel essai sur l'artiste en tant qu'être double[14]: il oppose *Marianne* la possédée, insolente, rebelle et indisciplinée à *Hirtum* l'exorciste, méticuleuse, raisonnable, travailleuse, à l'image de son père: « Erreur, dit Marianne. Elle intime à *Hirtum* l'ordre de signer *Irrtum*. Qui s'est trompé?[15] » (*Ibid.*). Même si *Hirtum* travaillait frénétiquement et passionnément à son art et à son écriture, son goût du détail, de la précision et du mot juste étaient souvent contrés par une certaine paresse, voire une négligence de la part de *Marianne*, d'où la fragilité de ses assemblages, objets, constructions ou statuettes en bois, en plâtre ou en argile, représentant souvent des animaux. Mal finis, ils avaient tendance à se désagréger et

12. Pour tout ce qui concerne les Kuna, voir Michel Perrin, *Tableaux Kuna*, Paris, Arthaud/Flammarion, 1998.
13. Voir Laurent Danchin, *Art Brut/L'Instinct créateur*, Paris, Gallimard, coll. Découvertes, 2006, p. 25-32.
14. Vincent Bounoure, plaquette sans titre pour l'exposition *Marianne Van Hirtum Peintures Dessins Personnages,* au Ranelagh, 5, rue des Vignes, Paris 16ème, 4-22 février 1970, sans pagination.
15. Michel Camus, article cité en note 5.

il n'en reste malheureusement que très peu. En revanche, *Hirtum* trouvait la peinture un peu oppressive et préparait de façon obsessionnelle ses toiles qu'elle badigeonnait de noir, pour éviter d'avoir à inventer des fonds individuels pour les formes qu'elle y peignait par la suite. L'artiste produisit aussi pendant les années soixante-dix un nombre important de dessins aux feutres colorés, en utilisant une technique contraire à celle du « bourrage », laissant beaucoup d'espace entre les objets et/ou les figures.

Marianne Van Hirtum écrivait un peu comme elle peignait ou dessinait, tantôt dans une recherche délibérée et méticuleuse, tantôt spontanément, et pratiquement sans se relire. Si son écriture lui servait parfois de thérapie, c'était par l'auto-expression, par la traduction de sa vie en images poétiques, plutôt que par un travail acharné et quasi obsessionnel, comme celui que nécessitaient ses dessins. Elle avait tendance à composer ses poèmes très rapidement puis à les mettre de côté; elle répugnait à y retravailler. Ils constituent souvent des patchworks, avec de beaux passages imagés et de longues métaphores filées, comme celles qu'on a repérées dans l'écriture surréaliste de Breton et d'Éluard, notamment depuis les travaux de Michael Riffaterre[16] — métaphores filées qui selon ce dernier caractérisent l'écriture surréaliste et relèvent de l'écriture automatique. Le premier paragraphe du poème (en prose) « Vers les mers de Chine »[17] nous en fournit un excellent exemple:

essuie la pluie les vitres de la pluie, la suie plie la pluie – la pluie essuie la suie – suie plie la vitre sous l'eau – sous l'eau – salaud – soulographie. dactyle-ô-graphie essuie la suie de la pluie. sale eau sale suie lie la pluie…

Ici, les métaphores se filent aux trois niveaux phonétique, syntaxique et sémantique, en utilisant « un processus d'association verbale formelle […] en vertu d'une similitude de forme, laquelle l'emporte sur le sens s'il y a conflit[18] ». Chez Hirtum, les images poétiques inscrivent souvent un système d'inversion entre l'humain et l'animal, l'animé et l'inanimé ou l'abstrait et le concret, détournant le sens des mots comme Duchamp et d'autres artistes ont subverti le rôle des objets. Dans « Tumulte »[19]: « *les petites pensées blanches s'agitent dans la chambre: brossent – balaient – bordent les lits – cousent – font la lessive et les repas* » et « *…l'oreiller aura des gestes caressants* […] *la montre aura des yeux de verre et le poisson des mains de pain brûlé* ». On ne trouve guère d'*ekphrasis* dans la poésie d'Hirtum, ni de correspondances avec son art plastique, hormis les nombreuses références à la couleur qui constellent ses poèmes.

Marianne n'a malheureusement pas surveillé le travail de ses éditeurs, qui n'ont guère respecté la mise en page des poèmes. *Les Insolites* a été

16. Michael Riffaterre, « La Métaphore filée dans la poésie surréaliste », dans *Langue française* 3, septembre 1969, p. 46-60, repris dans *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.
17. *L.I.*, p. 31-32.
18. M. Riffaterre, article cité, p. 49.
19. *L.I.*, p. 61.

divisé en deux parties artificiellement intitulées « Proses » et « Poèmes » ; en fait les textes de la section « proses » reproduisent assez bien les originaux, car Marianne Van Hirtum écrivait d'une traite, sans passer à la ligne, en séparant les vers d'un tiret ou d'un trait de plume et intitulait souvent ce genre de texte « poème », non sans ironie. Comme aurait dit son compatriote Magritte: « Ceci n'est pas un poème ». Une attitude ludique et un humour un peu pervers, souvent noir et plein d'autodérision, émanent des poèmes d'Hirtum et caractérisaient sa façon de vivre le quotidien. Elle se plaisait à dévaler les rues sur le toit des voitures, à insulter des inconnus ou à leur poser des questions inconvenantes en public, à commettre de menus larcins – elle aimait particulièrement dérober des objets funéraires aux tombes du cimetière du Montparnasse – ou à terrifier ses invités en leur mettant dans les bras un des varans qu'elle élevait chez elle. Pour elle, la juxtaposition des mots pour créer un langage poétique ressemblait à ce genre de farce et elle revêtait un manteau d'arlequin, un nez de clown ou un chapeau d'illusionniste pour écrire. Là aussi, elle préférait remplir la page de signes, d'où l'aspect de prose de certains poèmes.

Aucun dessin ne figure dans les recueils de poèmes d'Hirtum, sauf dans la plaquette de vers traduits par Peter Wood et Guy Flandre[20], agrémentés plutôt qu'illustrés de six dessins, dont un en forme de varan, sans doute choisis par les traducteurs. D'autres dessins figurent dans la plaquette de contes *Proteus volens* et diverses petites brochures accompagnant ses rares expositions incluent plusieurs reproductions de dessins d'Hirtum[21], qui complètent les textes de l'artiste ou d'autres écrivains, sans vraiment les illustrer. On notera par ailleurs que ces publications sont toutes posthumes, sauf celle de l'exposition du Ranelagh (voir la note 14) et que, par conséquent, la juxtaposition de textes et d'images ne relève presque jamais d'une initiative d'Hirtum elle-même.

Après *Les Insolites*, Hirtum n'a rien publié pendant vingt ans, puis, en 1976, l'éditeur Rougerie a proposé de devenir son éditeur en titre, moyennant un recueil de poèmes par an ou tous les deux ans. Marianne Van Hirtum accepta ce marché encourageant, mais il en résulta des volumes de qualité inégale: *La Nuit mathématique* (1976), *Les Balançoires d'Euclide* (1977), *Le Trépied des algèbres* (1980) et *Le Papillon mental* (1982)[22]. De plus, la mise en page de ces derniers textes a de nouveau été revue et corrigée par l'éditeur, semble-t-il à l'insu de l'auteur. Actuellement, on ne retrouve plus guère ni la ponctuation, ni l'agencement d'origine des mots

20. Marianne Van Hirtum, *John the Pelican*, poèmes traduits en anglais par Peter Wood et Guy Flandre, avec 6 dessins de l'auteur, Paris, Hourglass, 1990.
21. Par exemple: *Marianne Van Hirtum Peintures Dessins Personnages*, Le Ranelagh, Paris, 16ème, fév.1970; *Marianne Van Hirtum Peintures, dessins, objets*, Espace UVA, Paris, 18ème, nov. 1991 et *Marianne Van Hirtum à L'Or du Temps,* Paris, 6ème, sept.- oct. 1998.
22. Tous ces recueils ont été publiés aux dates indiquées, aux Editions Rougerie, à Mortemart (87).

et des phrases d'Hirtum que dans la section « Proses » des *Insolites* et dans l'*Anthologie de poèmes singuliers du surréalisme et autres lieux* des Belges A.V. Alberts et J.J. Auquier[23].

Hirtum a par ailleurs écrit quelques contes, dont peu ont été publiés. Comme celles de Leonora Carrington et de Gisèle Prassinos, ces histoires abolissent toute frontière entre l'humain, l'animal, le végétal et les objets inanimés. Un mélange d'humour, de pathos et d'angoisse se dégage de ces textes fantastiques et un peu carrollesques. Le passage suivant est tiré du conte « Proteus volens » :

> Les *chirurgichiens* n'ont pas de Maman: ce sont pour la plupart des orphelins de père en fils. Le Grand Conseil des Orphelins s'entend d'ailleurs au mieux dans la gestion des instruments de musique. Car c'est qu'ils sont doués, les *chirurgichiens*! Pour le trombone, le trompe-l'œil et jusqu'au trompe-cul. Bien que ce dernier instrument présente les plus grandes difficultés d'adaptation.

Examinons à présent quelques poèmes du recueil *Les Insolites*. Comme *Le Mauvais vitrier* de Baudelaire, Hirtum y propose à son lecteur un univers imaginaire *unheimlich*[24], afin d'occulter une réalité plus cruelle. Ses poèmes sont peuplés de créatures magiques: chevaux mythiques, salamandres, oiseaux parlants, nains, géants, fées, anges, etc., comme les contes de fées ou les romans de chevalerie. De même, le folklore des Flandres, avec ses brumes et ses trolls, ainsi que le réalisme magique belge marquent souvent l'imagerie des *Insolites*. Contrairement au surréalisme, que Breton avait défini de façon précise dans ses manifestes, puis redéfini au gré de l'évolution du mouvement, le réalisme magique, qui varie selon les « huit langues et deux continents »[25] qui s'en réclament, présente « de multiples flottements et divergences ». Cependant, à mon sens, le réalisme magique belge de Johan Daisne et surtout celui du cinéaste André Delvaux, se rapprochent du concept surréaliste des vases communicants de Breton entre le réel et divers états surréels, par la juxtaposition fréquente de deux niveaux de sens et d'interprétation possibles d'un texte, l'un réaliste et l'autre relevant d'un état second comme le rêve, la folie, l'imaginaire, le fantasme, etc. Néanmoins, là où Breton préconise l'abolition des frontières et la libre circulation du désir entre les deux mondes, le réalisme magique cultive une ambiguïté souvent angoissante, qu'on retrouve chez Hirtum. Comme dans l'imaginaire des enfants, la peur, la douleur et la mort viennent se juxtaposer fortuitement à l'amour, la générosité et la beauté. Les hallucinations du corps morcelé, relevés par Lacan autour du Stade du Miroir et signifiant selon lui une résistance à la formation du Moi, sont présentes chez les surréalistes en tant que fétichisme du corps,

23. Paris, Editions UGE, 1971.
24. Voir Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté* (1919) *et autres essais*, traduits de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1985, p. 209-263.
25. Jean Weisgerber, « Bilan Provisoire », dans *Le Réalisme magique*, Université de Bruxelles/L'Âge d'Homme, 1987, p. 214.

rejoignant des thèmes sadiens. Cette fragmentation de l'anatomie, omniprésente dans la poésie d'Hirtum, comme dans celle de beaucoup de femmes poètes, notamment surréalistes, constitue encore un aspect de sa dualité, renvoyant d'une part à son enfance dominée par le couple dérangeant de ses parents et d'autre part à son aptitude naturelle à créer des images que le lecteur qualifiera spontanément de « surréalistes ».

La dualité se manifeste aussi par l'androgynie. Une photo d'Hirtum enfant travestie en petit garçon, avec une légende humoristique mais inquiétante: « Marianne Van Hirtum à l'âge où sa mère l'appelait Jean-Pierre »[26], en est le premier indice. Comme celle de Frida Kahlo, sa mère avait sans doute désiré un fils, ce qui a dû influencer le développement de sa vie sexuelle. Comme Valentine Penrose, Alice Rahon, Jacqueline Lamba, Frida Kahlo et Claude Cahun, Marianne Van Hirtum était bisexuelle, aussi trouve-t-on dans *Les Insolites* une dérive du sujet entre le masculin et le féminin. Un énonciateur masculin s'adresse souvent à un objet de désir féminin, blonde comme Iseut: « votre beauté avec vos blonds cheveux »[27] ou encore « la douceur d'hélice de tes blonds cheveux »[28], hélice/Alice peut-être? Le poème « Tristan »[29] met en scène le Tristan de la légende celte, après la mort d'Iseut, du point de vue d'un locuteur anonyme et anachronique:

[…]petit train hurleur – ne réveille pas le balcon de
fleurs immobiles où tristan n'attendra plus sa blonde
ysolde – où tristan plus jamais n'attendra ysolde –

car tristan dort dans ses draps blancs

il n'y a plus d'ysolde
et dans l'usine où tristan peine et sue – demain –
– il y a trente mille harpies aux griffes
féroces – aux visages noirs
il y a trente mille ysoldes noires

qui attendent tristan pour le déchirer et le mordre.

Dans ces poèmes, l'amour s'associe inévitablement à la perte, voire à la mort. Un poème sans titre[30] s'ouvre sur l'expression d'un deuil:

je commence à bercer mon temps
j'ai couturé un vêtement de tes absences
l'ai revêtu contre le mal
contre la faim

Ici la tristesse d'un amour mal partagé s'accompagne de références aux difficultés matérielles d'Hirtum et à la précarité douloureuse du temps passé à Paris, qu'il fallait « bercer ».

26. Photo ici reproduite, p. 48.
27. "Lundi matin", dans *L.I.*, p. 49.
28. "Dans ces chambres", dans *L.I.*, p. 127.
29. dans *L.I.*, p. 70-71.
30. dans *L.I.*, p. 129-130.

Dans certains textes, Hirtum inscrit un érotisme lesbien. C'est le cas du passage suivant de « Dans ces chambres », où le sujet féminin dit à son amante:

[…] viens partager ma solitude cylindrique
où petites filles nous ferons la ronde.
je peux bien refermer les mains
sur ton corps de femme:
sera la plus aimée ta tête de triangle
couchée entre les seins.
je suis la bête qui peut tout faire
ce matin. (p. 128)

Le ton de ce poème paraît plus joyeux que d'habitude et l'écriture du corps rappelle les vers brûlants qu'échangèrent Valentine Penrose et Alice Rahon-Paalen en 1936-37[31]. Ces deux poétesses surréalistes avaient vécu des ruptures douloureuses en 1936, l'une avec son mari Roland Penrose, l'autre avec son amant Picasso, son mari Wolfgang Paalen ayant menacé de se suicider. Elles firent donc ensemble un voyage en Inde, où elles vécurent une liaison amoureuse, inscrite dans de beaux poèmes d'un érotisme saphique, qui se répondent. Valentine Penrose écrit:

Ce corps ici féminin qui pend comme une goutte lointaine
vers l'autre ici cette fois féminin
……
Prise de seins de mains et de cheveux
jamais sortie tout entière elle-même
……..
Ta cave importait comme des montagnes
où l'ardoise chemine[32]
……..
C'est toi la vierge de la pierre dite
tes crins éparpillés servent ton centre étroit
et le soleil couché et le bateau sombré
n'en savent pas plus long que toi la non partie
…….
O MA tourterelle
allée se poser
dans les cavernes d'andrinoples rouges et d'osiers
la gorge chante
…….

31. Voir Georgiana Colvile, « Through an Hourglass Lightly: Valentine Penrose and Alice Rahon Paalen », dans *Reconceptions/Reading Modern French* Poetry, edited by Russell King & Bernard McGuirk ,The University of Nottingham Monographs in the Humanities, 1996, p. 81-112.
32. Valentine Penrose, « À une femme à une route », dans *Poèmes,* GLM, 1937, repris dans Valentine Penrose, *Écrits d'une femme surréaliste*, édition établie par Georgiana Colvile, Paris, Joëlle Losfeld, 2001, p. 110.

apparaissent encor ces fougères de mai
ta chambre de corail ma douce mousseline
où le soleil fermé sur le placard bougeait
et ta joue qui jamais ne connut le voyage
pétale de là-bas qui penchait comme un pré[33].

Alice Rahon répond:

Tourterelle par terre
cherchant le corail pour sa lampe
Seins délivrés qui volez et chantez
……..
Toutes les voix femelles à l'orée de la forêt
sous la patte palmée
qui sème une orge de nuages
……..
La forêt aimantée part à la dérive
la forêt des fruits aux sexes confondus
aux lentes amours des mimétiques dans les lianes […][34]

L'érotisme de ce duo amoureux célébrant le corps spéculaire de l'autre femme demeure indissociable de l'exotisme de la nature découverte en Inde. Or, Marianne Van Hirtum, qui n'a jamais pu voyager, puisait ses images insolites dans les livres ou dans son imaginaire.

Pour en revenir à « ces chambres », la très riche métaphore de la tête triangulaire pourrait faire allusion à une troisième personne occupant les pensées de l'aimée, mais elle évoque aussi une mante religieuse, créature des pays du sud, insecte fétiche des hommes surréalistes, ainsi qu'un chat ou plutôt une chatte – ce sont les femelles qui ont la tête triangulaire –, animal totémique de plusieurs femmes surréalistes, dont Remedios Varo, Alice Rahon, Claude Cahun, Leonor Fini, Gisèle Prassinos et à l'occasion Valentine Hugo et Leonora Carrington; il s'agit également, bien entendu, du triangle du sexe féminin.

Une image de la mort vient souvent se superposer à celle d'une ou de plusieurs amoureuse(s) et elle se distingue par sa noirceur, couleur qui chez Hirtum désigne à la fois la mort et le désir. C'est le cas de l'image des « mille ysoldes noires » de « Tristan »[35], contrastées avec la blondeur d'Iseut et des femmes aimées en général; dans « L'Âge des fougères »[36], la poétesse reprend l'association bretonienne entre les femmes et cette plante des bois. On découvre dans ses vers des fougères de toutes les couleurs, y compris « les fougères noires du désir ». Un autre poème sans titre juxtapose le noir de la mort à une sensualité olfactive et le tout s'accompagne d'images sadiennes:

33. Valentine Penrose, *Sorts de la lueur*, GLM, 1937, dans *Écrits*, p. 124-127.
34. Alice Rahon, « *Muttra* », dans *Sablier couché*, Paris, Editions Sagesse, 1938, sans pagination.
35. *L.I.*, p. 33-34.
36. *Ibid*, même page.

poupée noire à l'odeur
désarmante de sel:
…….
ô poupée noire à l'odeur de nuit,
gardienne de l'écorce humaine
que tu es bonne
aux dents désespérées
lorsque tu marches et te défais
autour du corps tendu
comme une hyène.[37]

Là se manifestent des échos de Reverdy (« Fétiche[38] ») et de « la Poupée[39] » de Bellmer, ou bien l'image de l'hyène, également utilisée par Carrington[40], qui selon moi symbolise la mort, chez cette dernière.

Dans ces textes, Hirtum inscrit continuellement son enfance tourmentée et ses pulsions suicidaires, souvent représentées par un cheval bleu. Le poème « Tricide »[41], où le locuteur vient de tuer ses parents, en représente l'exemple le plus frappant:

J'ai tué mon père et ma mère avec une petite fourchette – avec une petite fourchette – les ayant pris pour des oiseaux le long des arbres. J'ai tué mes parents avec la pince à sucre du grand-père […]

La lamentation du sujet à la fin du poème évoque le leitmotiv de certaines chansons populaires, où le locuteur vient d'assassiner sa maîtresse infidèle et on notera qu'ici le sujet est de nouveau masculin:

je suis seul à présent et triste à mourir:

tout le travail abandonné: je pleure – appuyé au
petit cercueil où dorment côte à côte
mon père et ma mère que j'ai tués avec une petite
fourchette le jour maudit de mes seize ans.

Le travail du poème se calque sur celui d'un rêve au contenu manifeste, exprimant le désir meurtrier de l'enfant au sein du roman familial mal vécu. L'arme du crime, la petite fourchette, pourrait également s'interpréter en tant qu'outil d'artiste: plume, pinceau ou burin par exemple, car c'est l'écriture du poème qui tue les parents sur un plan symbolique

37. *L.I.*, p. 111.
38. Pierre Reverdy, « Fétiche », dans *Plupart du Temps*, *poèmes 1915-1922*, Paris, Flammarion, 1967, p. 9.
39. Leitmotiv très connu de l'artiste surréaliste allemand Hans Bellmer (1902-1975). Voir le catalogue de l'exposition *Hans Bellmer Anatomie du désir*, Centre Pompidou, Paris, Gallimard, 2006.
40. Voir l'autoportrait de Leonora Carrington, *À l'Auberge du Cheval Blanc*, où une hyène apparaît devant le sujet, ainsi que son conte « La Débutante », d'abord publié dans *La Dame ovale* (Paris, GLM, 1939), puis dans le recueil *La Débutante,* contes et pièces, Paris, Flammarion, 1978, p. 21-25.
41. *L.I.*, p. 63-64.

et réduit leur pouvoir. Il est clair que la dualité d'Hirtum se fondait avant tout sur celle du couple parental. Le personnage du père, affectueusement caricaturé, réapparaît en particulier dans deux autres poèmes des *Insolites*, « Le Petit Monsieur »[42] qui lui est consacré et « Je vais vous faire l'histoire du sapin »[43], où il devient « mon pauvre père ». Ces appellations du père bien-aimé indiquent qu'il ne faisait littéralement pas le poids. Par contre la mère, vue à travers l'obsession de sa fille, acquiert des dimensions cauchemardesques en se multipliant par dix-sept dans « La petite fille aux dix-sept mères »[44], alors que l'enfant est représentée comme morte, après le passage du chien jaune, autre symbole de la Mort:

[…] – elle n'a pas ouvert les yeux la petite fille aux
dix-sept mères.

et maintenant:

elle a beaucoup plus froid encore.

Un poème très court, « La Bouteille à ma mère »[45] se lit comme un cri de désespoir, le voici en entier:

J'irai ouvrir une maison dans le désert
–- j'enverrai une bouteille à ma mère –
mais je ne mettrai rien dessus
rien dessous
rien partout

et cette fois elle comprendra
combien je n'en pouvais plus.

Le sabordage évident du Moi passe par le mot « désert », par la triple répétition de « rien » et par l'espace blanc qui précède la phrase affirmative « et cette fois elle comprendra ». Finalement, ce texte au futur se termine par un imparfait, « je n'en pouvais plus », qui fonctionne comme un futur antérieur, suggérant la tentation du suicide.

J'aimerais enfin citer dans son intégralité l'un des derniers poèmes des *Insolites, «* Poème de route »[46]:

l'enfant aux mains d'ange est devenu un oiseau
et ses cheveux sont tombés
comme des étoiles
sur l'herbe étrange.
l'enfant-oiseau jonglait aux soleils de midi
qui tombaient dans ses poches,

42. *L.I.*, p. 59.
43. *L.I.*, p. 20-21.
44. *L.I.*, p. 55.
45. *L.I.*, p. 77.
46. *L.I.*, p. 133.

en attendant la mort (qui ne veut pas venir).
il l'a tellement attendue
que dans ses yeux fermés sont venues des étoiles.
voici celui des songes et des rires
croulant aux voix méchantes.
la mort pâle ne l'a pas trouvé
et le jour venu, elle a dû s'en retourner.
l'enfant-oiseau a pleuré des larmes de cristal
au creux de mes oreilles.
l'enfant-oiseau ne fera pas de nid cette année.

Ici, Hirtum semble de nouveau s'identifier au triste protagoniste qui, comme souvent dans ses poèmes, est un enfant, cette fois-ci un « enfant-oiseau ». Le rapprochement fréquent d'éléments apparemment déconnectés se résout en une série d'images surréalistes antinomiques, telles des soleils pluriels qui tombent, des larmes de cristal, des rires qui croulent et surtout « l'enfant aux mains d'ange » qui se transforme en oiseau. Les verbes de chute, « tomber » et « crouler », répétés plusieurs fois, accentuent le désespoir de l'enfant, que vient contrer la beauté lumineuse du soleil et des étoiles, tout en lui procurant le décor idéal pour son désir romantique d'une Mort/mère ou amante. Un dédoublement du sujet s'insinue à la fin du poème, lorsque l'enfant pleure « au creux de *mes* oreilles » et fait surgir un narrateur en miroir.

Le miroir évoque aussi celui de l'Alice de Carroll, car comme Alice Rahon, puis Gisèle Prassinos, Marianne Van Hirtum fait figure de nouvelle Alice. Elle avait trouvé son Pays des Merveilles et son autre côté du miroir à Paris, où elle s'était fabriqué un univers insolite de créativité, de jeux et d'espièglerie, s'entourant de gens marginaux, de préférence surréalistes, ainsi que d'animaux étranges et parfois inquiétants (ses varans). L'image du nid, comme celui que ne fera pas l'enfant-oiseau ou ceux du petit poème félin « Tout s'explique » :

on dit que cette année – les chats feront leurs nids
dans les tiroirs du métro –[47]

désigne cet autre monde parisien, où Hirtum fit elle-même son nid et s'aménagea dans ses chambres de bonne « un rêve de volupté pendant une éclipse »[48], dont elle n'aura plus à se réveiller pendant quelques années, après la mort de sa mère. Le spectre qui y entrera ne sera pas, comme pour Baudelaire, celui du Temps ou de « la Vie, l'insupportable, l'implacable Vie » mais de la Mort, déjà attendue dans les poèmes de 1956. Comme Nora Mitrani avant elle et Bona après elle, Hirtum, dont la santé avait toujours été fragile, fut emportée par un cancer. Elle n'avait que 53 ans.

47. *L.I.*, p. 76.
48. Pour citer Charles Baudelaire, « La Chambre double », dans *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*.

Pour conclure, voici un extrait du poème « Le Gouffre désarmé » de son tout dernier recueil, où la poétesse inscrit sa mort prochaine:

Elle meurt sans murmure: c'est le départ
de la source des sanglots
dans l'ombre du cerveau devant la torture.[49]

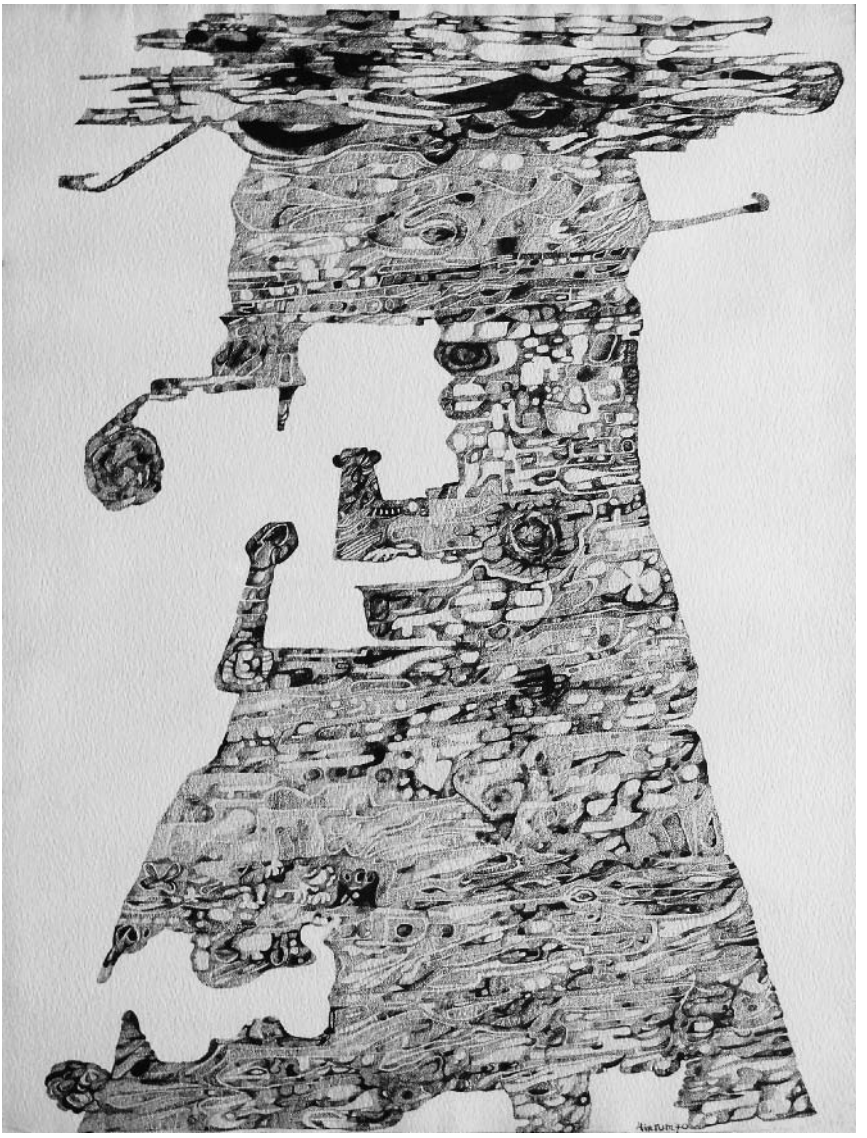
Hirtum est décédée en 1988, à Paris, sa ville d'adoption[50].

Georgiana M.M.Colvile

Marianne Van Hirtum, *Une famille. 6. Le Grand-Père*, 2e série, 1960-1961
œuvre sur carton, encre de Chine,
23 x 14 cm, coll. part. (photo DR.)

Marianne Van Hirtum, *Une Famille. 8. La Tante*. 2e série, 1960-1961
œuvre sur carton, encre de Chine,
22 x 13 cm, coll. part. (photo DR.)

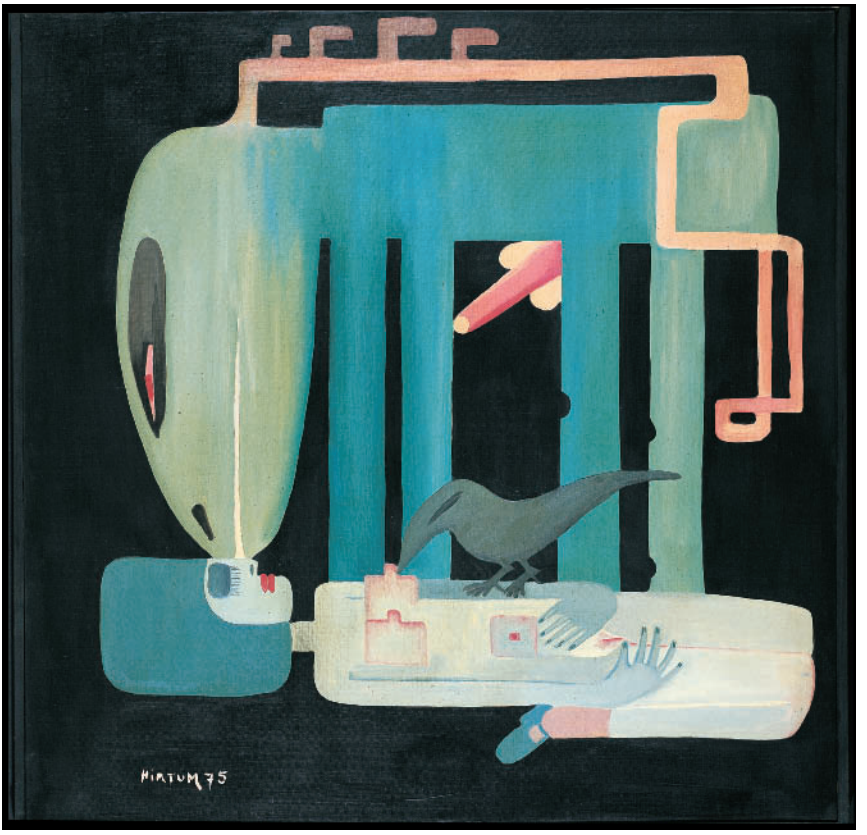
49. Marianne Van Hirtum, *Le Papillon mental*, Mortemart, Éditions Rougerie, 1982, p. 33.
50. Nous tenons à remercier Jean-Luc Majouret pour les informations qu'il a procurées à Georgiana Colvile, sur la vie et l'œuvre de Marianne Van Hirtum, ainsi que pour l'apport d'illustrations. Notons enfin un chapitre consacré à Marianne Van Hirtum par Marc Alyn dans son livre tout récent *Approches de l'art moderne*, éditions Bartillat, Paris, 2007.



Marianne Van Hirtum, *Les Augures. 11. Grand Augure*, 12 e série, 1969-1970
œuvre sur papier, encre de Chine, 72 x 54 cm, coll. part. (photo DR.)

Marianne Van Hirtum, dessin sans titre, 1982
œuvre sur papier, feutres de couleur, 50 x 68 cm (photo Louve Delfieu)

Marianne Van Hirtum, *Xipe Totec*, sans date
œuvre sur papier, feutres de couleurs, 35 x 58,5 cm (photo Louve Delfieu)



Marianne Van Hirtum, peinture sans titre, 1975
huile sur toile, 80 x 80 cm, coll. part. (photo Pierre Bérenger)