

Le Livre surréaliste au féminin



La consignation de poèmes-anagrammes dans *Oracles et spectacles* d'Unica Zürn

Andrea Oberhuber

Cahiers, calepins d'esquisses, albums...

Véritable obsession, après la publication du recueil *Hexentexte* (1954) à la galerie Springer¹, l'écriture d'anagrammes se poursuit jusqu'au milieu des années 1960². Durant cette période féconde quoique toujours perturbée par des internements dans divers hôpitaux psychiatriques³, Unica Zürn se lie d'amitié avec Max Ernst, Henri Michaux, Jean Arp, Man Ray, Victor Brauner, (Roberto) Matta, Bona et André Pieyre de Mandiargues, entre autres⁴. Proche des cercles surréalistes, elle se consacre alors à plusieurs projets de livres hybrides conçus sous forme d'un cahier (16 en tout) ou d'un album ; ce sont deux supports fortement privilégiés par l'auteure-artiste en raison de la « continuité intérieure⁵ » et de la séquentialité que permet ce dispositif matériel⁶. L'édition des cahiers et des albums par Erich Brinkmann en 2009 rassemble (ou présente sommairement) *Skizzenbüchlein* (1957), *Eisenbahnheft* (1960-1970), *La Maison des maladies* (1958), divers *Alben von Sainte-Anne* (1961-62 ; 1962-64) et plusieurs livres intitulés *Orakel und Spektakel*, précédé d'un chiffre

¹ Voir Andrea Oberhuber, « Le pouvoir incantatoire des *Hexentexte* d'Unica Zürn », <https://lisaf.org/project/zurn-unica-hexentexte/>.

² Trois des six brèves contributions du catalogue d'exposition *Unica Zürn* (Paris, Halle Saint-Pierre, 2006) portent sur les anagrammes et les dessins de l'auteure-artiste.

³ Pour le rapport entre maladie et création, voir Katharine Conley, « Through the Surrealist Looking Glass : Unica Zürn's Vision of Madness », *Automatic Woman. The Representation of Woman in Surrealism*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1996, p. 79-111 et Martine Delvaux, *Femmes psychiatisées, femmes rebelles. De l'étude des cas à la narration autobiographique*, Le Plessis – Robinson, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1998.

⁴ Voir Sepp Hieksche-Picard, « L'œuvre d'Unica Zürn, genèse et réception », dans *Unica Zürn*, catalogue d'exposition, Paris, Halle Saint-Pierre, 2006, p. 66.

⁵ Rike Felka, « Die träumende Hand. Unicas Zeichnungen », dans *Unica Zürn : Alben (Bücher und Zeichenhefte)*, édition Erich Brinkmann, Berlin, Brinkmann & Bose, 2009, p. 320.

⁶ Voir Erich Brinkmann, « Unica Zürns Alben, dans *Unica Zürn : Alben (Bücher und Zeichenhefte)*, édition Erich Brinkmann, Berlin, Brinkmann & Bose, 2009, p. 7.

romain⁷. Mais il existe également un projet livresque, ou plutôt un album grand format qui a pour titre la traduction française des livres susmentionnés : *Oracles et spectacles*⁸ (Fig. 1).

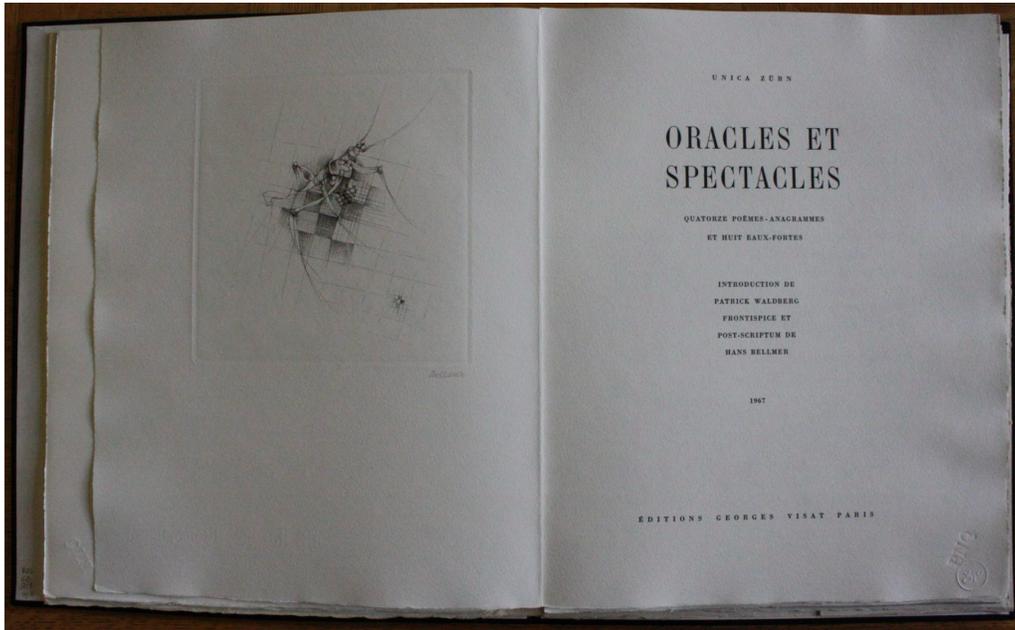


Figure 1

L'album propose une sélection d'anagrammes composées sur une dizaine d'années et suivies d'eaux-fortes qui, elles, datent toutes de 1966. Contrairement à la publication relativement « modeste » de *Hexentexte*, les anagrammes seront, treize ans plus tard, consignées dans un album moyen format (33,5 cm x 27 cm), soigneusement arrangé dans un boîtier rigide, couvert de lin noir et publié par Georges Visat en 1967. C'est d'ailleurs par son témoignage d'amitié : « Ce petit livre est né d'une amitié [...]. Je lui [à UZ] préparais des cuivres et en assurais la morsure à l'eau-forte » (*OS*, n. p.) que s'ouvre la suite des quatorze poèmes-anagrammes et huit eaux-fortes. On constate d'office que le parti pris du dispositif texte/image d'*Oracles et spectacles* est différent de *Hexentexte*. Si, dans ce dernier, nous sommes face à des doubles pages constituées d'un dessin et d'une

⁷ On sait que Zürn a détruit nombre de ses écrits et dessins durant certaines crises dépressives ou psychotiques. Aussi disposons-nous aujourd'hui seulement des Livres IV et V, ainsi que de feuilles éparses avec des dessins-anagrammes issus probablement de livres « déchirés ».

⁸ Unica Zürn, *Oracles et spectacles*, Paris, Georges Visat, 1967, n. p. Désormais indiqué par le sigle *OS*.

anagramme, dans le cas de l'album de 1967, l'assemblage se fait sous forme de quadriptyques. Chaque quadriptyque constitue une entité à part entière : une eau-forte (imprimée en embossage) sur la première page de chaque quadriptyque (page de droite) précède une page blanche sur la gauche qui se voit complétée par deux anagrammes, chacune occupant respectivement les pages trois et quatre. Non reliés, les 12 feuillets à quatre pages forment l'album qui se voit complété, dans quinze exemplaires, d'une « suite sur Japon » des eaux-fortes « signées au crayon par l'artiste⁹ ». C'est un véritable livre-objet dont le tirage est limité à 120 exemplaires auxquels s'ajoutent 15 exemplaires numérotés de I à XV.

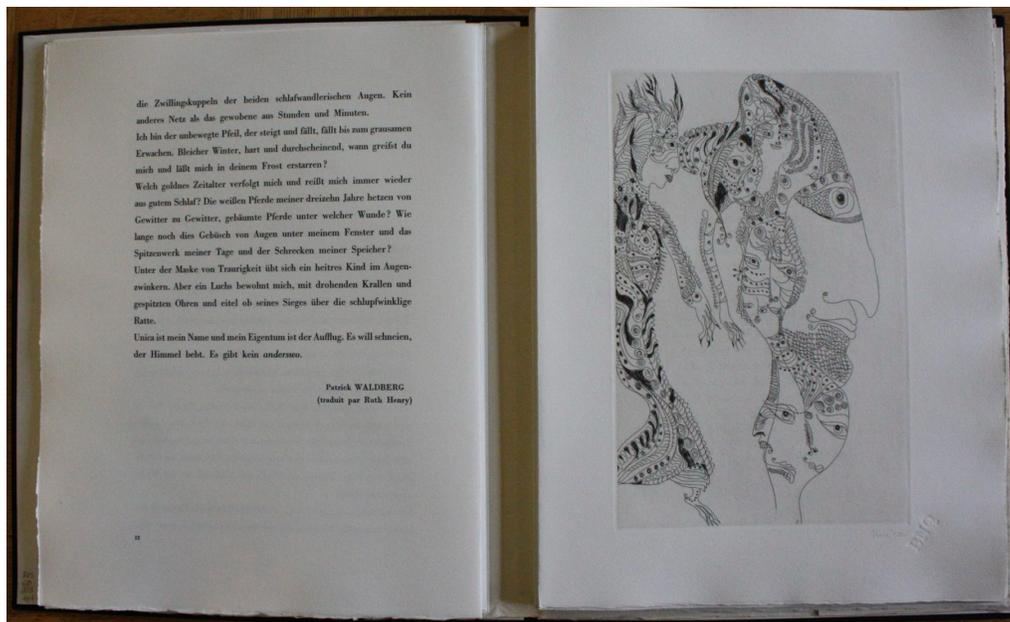


Figure 2

Le dessin comme moteur d'écriture poétique ?

Bien que l'image soit toujours placée en position inaugurale de chaque cahier (Fig. 2), on ne peut lui attribuer la fonction de moteur scripturaire des deux anagrammes lui étant associées. Car nous disposons, ce qui est plutôt rare, de quelques éléments qui nous renseignent sur la genèse du livre, c'est-à-dire sur la chronologie de la production des textes et des images. Laconiquement, Georges Visat informe le lecteur qu'en juillet 1966, il avait

⁹ Erich Brinkmann, *Unica Zürn. Alben (Bücher und Zeichenhefte)*, op. cit., p. 314.

donné suite à la demande d'Unica Zürn « hospitalisée alors à Maison Blanche » et qui avait manifesté « le désir de graver » (*OS*, n. p.). Il note également qu'à ce moment, il ne savait pas encore qu'elle écrivait également des anagrammes, qu'il en avait pris connaissance quelques mois plus tard seulement, lors d'une rencontre avec Ruth Henry, amie intime d'Unica Zürn¹⁰. Nous n'apprenons pas en revanche qui a eu l'idée d'assembler les eaux-fortes et un choix d'anagrammes dans le dessein de publier l'ensemble ; on imagine aisément derrière cette idée l'éditeur d'art qui avait fondé en 1961, avec l'aide de Max Ernst et d'Alberto Giacometti, sa propre maison d'édition spécialisée dans les livres d'art à tirage limité. Mais Visat n'est pas le seul « collaborateur » à prendre la plume pour joindre sa voix à celle de Zürn. L'historien de l'art, poète et critique proche des surréalistes, Patrick Waldberg, signe la préface intitulée « Unica et sa propriété » en se substituant à l'auteur-artiste pour évoquer son univers onirique :

Je suis, donc je rêve. Mon nom est Unica. Le temps est à la neige, le ciel tremble, les poissons-lunes assemblent leurs troupes. [...] Les deux grelots – de la vie et du rêve – se dièsent en fugue lucide dans ma chambre à ciel ouvert, lorsque déferle en moi l'apparat d'un grand cirque mauve. [...] Vertige, voltige, corde lisse où l'on hisse le pavillon de l'espoir, parmi le volètement des chauves-souris de la peur. » (*OS*, n. p.)

Après des digressions aussi poétiques qu'hermétiques, le préfacier termine ainsi : « Unica est mon nom et ma propriété c'est l'envol. Le temps est à la neige, le ciel tremble. Il n'y a pas d'*ailleurs*. » (*OS*, n. p.)¹¹ Ces seuils péritextuels sont complétés, à la fin de l'ouvrage, par le texte programmatique de Bellmer, « Les ANAGRAMMES sont des mots ou des phrases... », publié cette fois en traduction française mais suivi aussitôt de sa version originale en allemand. La présence de l'artiste et compagnon de vie de Zürn ne se limite pourtant pas à ce rappel à l'identique des principes anagrammatiques parce que le frontispice – le dessin d'un insecte¹² – est lui aussi signé Bellmer.

Plongé, au bout de neuf pages préliminaires, dans les quadriptyques, le lecteur-spectateur

¹⁰ Rappelons que Ruth Henry a traduit en français plusieurs textes de Zürn, parmi lesquels *L'Homme-Jasmin* (1971) et *Vacances à Maison Blanche. Derniers écrits et autres inédits* (2000).

¹¹ L'on peut s'interroger sur la raison d'ajouter également la version allemande de cette préface.

¹² Signée au crayon dans la partie inférieure droite, la gravure est intitulée *Die Gottesanbeterin* et date de circa 1960.

risque d'être charmé non seulement par la voix poétique oraculaire propre aux anagrammes zürniennes, de longueur variable comme dans *Hexentexte*, mais également par le spectacle des figures à visages multiples dans lesquels sont incrustés des yeux qui regardent dans toutes sortes de directions (Fig. 3). Tels des génies émergeant d'une bouteille (« Der Geist aus der Flasche »), des figures tantôt « effrayantes », tantôt « drôles et grotesques¹³ » semblent sortir des gravures au même titre que le font les lettres assemblées toujours autrement en mots.

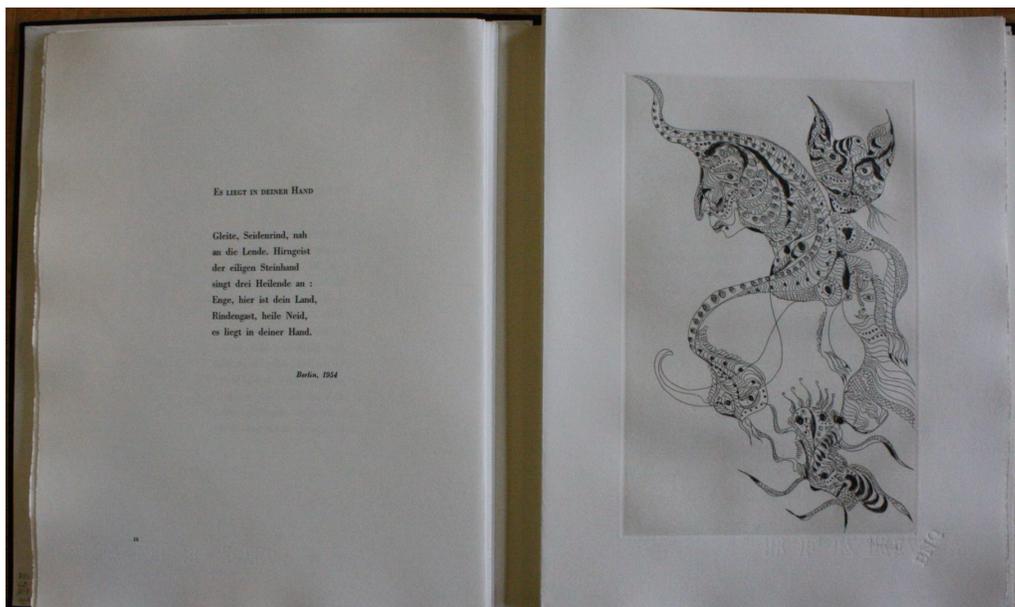


Figure 3

Le sujet créateur mobilise divers signes – alphabétiques et picturaux – afin de décliner une idée, un thème ou un motif moyennant les deux médiums investis. Le dialogue du *littéral* et du *figural* ne se fait pourtant entendre qu'en sourdine. Le dispositif particulier d'*Oracles et spectacles* fait en sorte que l'image et les poèmes-anagrammes ne sont jamais placés dans un rapport spéculaire. Chaque médium garde ainsi son autonomie, les deux se valent. Si l'anagramme organise la dissolution du mot, de la logique et du sens, le dessin fonctionne selon les principes de l'accumulation de traits, de l'extension voire de la torsion des corps jusqu'à ce qu'ils se touchent et se fondent l'un dans l'autre. Dans « La femme automatique du surréalisme », Katharine Conley, insiste sur le travail analogique de

¹³ Rike Felka, « Die träumende Hand », *loc. cit.*, p. 323.

montage/démontage que fait subir Unica Zürn au corps métamorphique ainsi qu'au langage : « au cours de ses hallucinations les plus vives, [...] elle a l'impression que son corps se métamorphose avec la même facilité que le sens des poèmes en anagrammes qu'elle aime fabriquer¹⁴ ». Le corps – humain, animal ou végétal, de préférence hybride – paraît n'être qu'un ensemble de signes graphiques, au même titre que les lettres, les mots et les phrases qui participent, par leur caractère « décomposable » et « recomposable », à la fabrication des textes poétiques. Ce rapport au corps-langage désarticulé n'est pas sans faire écho au projet *Variations sur le montage d'une mineure articulée*¹⁵ réalisé par Bellmer dans les années 1930, ni à sa conception du langage. Dans la postface, le créateur de la *Poupée* explique que « la phrase 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 » (*OS*, n. p.).

Zürn applique à la lettre les règles inculquées par le maître du jeu. Elle le dépassera et ne cessera d'écrire des anagrammes qu'au milieu des années 1960, mue par le désir de percer l'énigme du visible, de la surface, animée par la volonté de donner forme à l'informe, d'imbriquer des corps et des mots en abolissant les frontières. En ce sens, le corps hybride, à la croisée du sublime et du monstrueux, constitue souvent le centre focal de l'exploration de ces figures et formes liminales (Fig. 4).

¹⁴ Katharine Conley, « La femme automatique du surréalisme », *Pleine Marge*, n° 17, juin 1993, p. 75.

¹⁵ Les images d'une poupée grandeur nature, dont les divers membres sont agencés toujours différemment autour d'une boule centrale, ont été publiées dans le *Minotaure*, n° 6, décembre 1934, p. 30-31. Voir, à ce propos, Ji-Yoon Han, « La *Poupée* de Bellmer : variations éditoriales sur le montage d'une série photographique », dans Paul Edwards, Vincent Lavoie et Jean-Pierre Montier (dir.), *Photolittérature, littérature visuelle et nouvelles textualités*, *Phlit*, 2013, <http://phlit.org/press/?p=2159>, page consultée le 14 juin 2019.

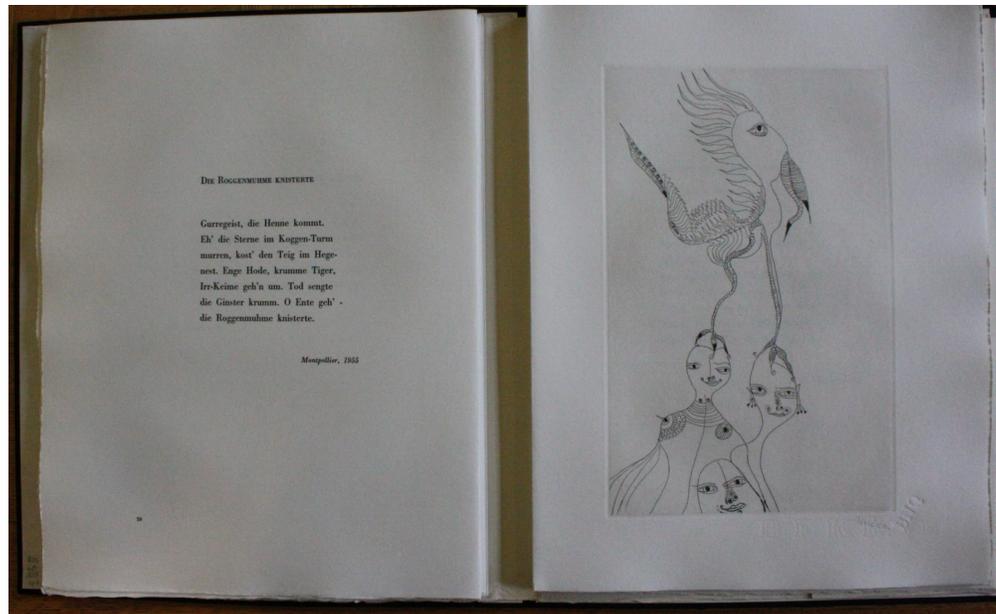


Figure 4

Rappelons à cet égard l'importance du corps liminal dans l'esthétique surréaliste, qui incarne l'idéal de l'entre-deux, entre le rationnel et l'irrationnel, et qui, comme le corpus automatique, devrait être suspendu entre l'atemporel du rêve et l'univers du réel, de l'expression syntaxiquement compréhensible¹⁶.

Force est de constater que l'écriture anagrammatique ou l'eau-forte conservent leur logique propre. La rencontre des arts grâce au médium *livre* a lieu sur le mode de la dissemblance, contrairement à leur croisement voire leur imbrication dans d'autres livres d'*Orakel und Spektakel* non publiés. Si dans les *Hexentexte* de 1954 et les *Oracles et spectacles* de 1967, les rapports entre l'écrit poétique et le pictural se tissent en filigrane, par exemple par un mot représenté dans l'image, dans les dessins-anagrammes conçus comme une entité iconotextuelle¹⁷, le dessin figure un thème ou un motif qu'épouse littéralement l'anagramme faisant office d'inscription souvent dans les contours de l'image. Qu'importe le type de configurations du texte/image – sur la double page, dans une suite de feuillets à quatre pages, ou alors sur la même feuille –, ces dispositifs sollicitent la vue à deux

¹⁶ Voir Katharine Conley, *Automatic Woman : The Representation of Woman in Surrealism*, Lincoln et London, University of Nebraska Press, 1996, p. 72.

¹⁷ Voir Alain Montandon (dir.), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990 et Peter Wagner (dir.), *Icons – Texts – Iconotexts*. New York, Walter de Gruyter, 1986.

niveaux : il faut idéalement saisir en même temps ce que *dit* le texte et ce que *montre* l'image¹⁸. Comme dans toute œuvre composite, le lecteur-spectateur est amené à « réajuster » son œil selon la modalité d'une lecture double. La question du « regard » est en effet centrale chez Zürn : c'est un regard qui ne cesse de circuler à l'intérieur de l'œuvre graphique, qui sans cesse se voit incité à établir des liens entre les divers éléments d'un dessin pourvu ou dépourvu de mots.

Démarche collaborative ou dédoublement de l'auteure en artiste visuelle

Les divers projets intermédiaires d'Unica Zürn, sous forme de cahiers, d'albums ou d'une partition-dessin-peinture¹⁹, montrent une nouvelle avenue du Livre surréaliste tel que mis en place dans l'entre-deux-guerres par plusieurs couples d'artistes, dont Paul Éluard et Max Ernst (*Le Malheur des immortels*), André Breton et Jacques-André Boiffard (*Nadja*), Tristan Tzara et Joan Miró (*Parler seul*). Zürn, pour sa part, s'entoure de collaborateurs au sens large du terme tout en témoignant de ce que je qualifierais de dualité créatrice : l'auteure-artiste investit l'objet *livre*, notamment dans *Hexentexte* et *Oracles et spectacles*, à travers deux langages unis par la notion de *graphein*, qui veut dire en grec « graver des caractères » mais qui signifie également « dessiner ».

Références bibliographiques

Corpus primaire

Zürn, Unica, *Oracles et spectacles*, quatorze poèmes-anagrammes et huit eaux-fortes, introduction de Patrick Waldberg, frontispice et postface de Hans Bellmer, Paris, Georges Visat, 1967.

¹⁸ Liliane Louvel propose l'idée d'une lecture croisée qui consisterait à lire l'image et à regarder le texte : *Texte/image : images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002. Voir aussi Andrea Oberhuber, « Présentation : Texte/image, une question de coïncidence », *Dalhousie French Studies*, n° 89, 2009, p. 3-9.

¹⁹ Entre 1957 et 1959, Zürn se réapproprie la partition de l'opéra *Norma* (de Vincenzo Bellini) pour en faire un support de peinture, créant ainsi une œuvre palimpseste. Il ne nous reste que quatre exemples de ces « dessins-partitions » (comme les appelle Fanny Larivière), les autres ayant été probablement détruits par l'artiste. Pour plus de détails, voir Fanny Larivière, *Stratégies intermédiaires et autoreprésentation dans l'œuvre littéraire et les dessins-partitions d'Unica Zürn*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2011, p. 59-81.

Corpus critique

- Conley, Katharine, « La femme automatique du Surréalisme », *Pleine Marge*, n° 17, juin 1993, p. 69-80.
- Conley, Katharine, « Through the Surrealist Looking Glass : Unica Zürn's Vision of Madness », *Automatic Woman. The Representation of Woman in Surrealism*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1996, p. 79-111.
- Felka, Rike, « Die träumende Hand. Unicas Zeichnungen », dans *Unica Zürn : Alben (Bücher und Zeichenhefte)*, édition Eric Brinkmann, Berlin, Brinkmann & Bose, 2009, p. 320-325.
- Han, Ji-Yoon, « La *Poupée* de Bellmer : variations éditoriales sur le montage d'une série photographique », dans Paul Edwards, Vincent Lavoie et Jean-Pierre Montier (dir.), *Photolittérature, littératie visuelle et nouvelles textualités*, *Phlit*, 2013, <http://phlit.org/press/?p=2159>, page consultée le 14 juin 2019.
- Larivière, Fanny, *Stratégies intermédiaires et autoreprésentation dans l'œuvre littéraire et les dessins-partitions d'Unica Zürn*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2011.
- Louvel, Liliane, *Texte/image : images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- Montandon, Alain (dir.), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990.
- Oberhuber, Andrea, « Les noces magiques de l'anagramme et du dessin dans *Hexentexte* et *Oracles et spectacles* d'Unica Zürn », *Faire œuvre à deux. Le Livre surréaliste au féminin*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2023, p. 207-236.
- Oberhuber, Andrea, « Présentation : Texte/image, une question de coïncidence », *Dalhousie French Studies*, n° 89, 2009, p. 3-9.
- Unica Zürn*, catalogue d'exposition, Paris, Halle Saint-Pierre, 2006.
- Wagner, Peter (dir.), *Icons – Texts – Iconotexts*. New York, Walter de Gruyter, 1986.