

Université de Montréal

**Stratégies intermédiales et autoreprésentation dans l'œuvre littéraire et les
dessins-partitions d'Unica Zürn**

Par

Fanny Larivière

Département des Littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en Littératures de langue française

Juin 2011

© Fanny Larivière, 2011

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

**Stratégies intermédiaires et autoreprésentation dans l'œuvre littéraire et les
dessins-partitions d'Unica Zürn**

Présenté par :

Fanny Larivière

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Jean-Philippe Beaulieu
président-rapporteur

Andrea Oberhuber
directrice de recherche

Martine Delvaux
membre du jury

Résumé

Par son recours à diverses formes d'expression, Unica Zürn (1916-1970) redynamise l'espace de la feuille en le faisant activement participer à l'écriture de soi. Le « je » semble en effet se démultiplier grâce à des jeux « anagrammatiques » sur les divers *signes* mobilisés, qu'ils soient alphabétiques, picturaux ou musicaux. L'autoreprésentation s'inscrit alors au sein d'une œuvre pluridisciplinaire inusitée, qui renouvelle l'esthétique quelque peu « essoufflée » du mouvement surréaliste.

Cette attitude vis-à-vis de la feuille, où plusieurs *signes* « décomposables » et « recomposables » se partagent l'espace, est observable tant dans l'œuvre littéraire que picturale d'Unica Zürn. Le processus de création par la lettre, le trait et la note de musique, tend à revaloriser le support matériel utilisé par l'effacement des frontières entre les disciplines artistiques, qui appelle un regard distancié du lecteur/spectateur sur l'œuvre.

Afin d'interpréter les travaux de Zürn dans la pluralité des moyens artistiques qui y sont déployés, l'approche intermédiaire sera favorisée. Dans le premier chapitre de ce mémoire, il s'agira d'abord de voir comment s'articule un certain dialogue entre le discours des chercheurs de l'intermédialité et l'œuvre d'Unica Zürn. Le rapport à l'objet sera notre porte d'entrée dans la matière intermédiaire. Par un retour à la matérialité de l'expérience médiatique, nous constaterons que Zürn met à l'avant-scène les instruments et supports de la création, ce qui mène à une représentation distorsionnée de soi, de l'espace et du temps.

Une fois le parallèle établi entre les concepts de l'intermédialité et les travaux de Zürn, nous nous concentrerons sur le pan musical de l'œuvre pluridisciplinaire de l'auteure-artiste. Le second chapitre traitera de l'intrusion du sonore dans l'univers textuel, qui se fera notamment par la réappropriation de l'opéra *Norma*, de Vincenzo Bellini. Cette réécriture s'intitule *Les jeux à deux* et prend une distance considérable par rapport au texte originel. Elle s'accompagne de dessins effectués par l'auteure-artiste à même les partitions de l'opéra.

Le regard multiple posé sur l'œuvre zürniennne permettra de comprendre que l'écriture palimpseste participe du processus d'autoreprésentation, tout en élaborant un discours sur la rencontre entre littérature, dessin et musique, ainsi que sur l'influence de cette juxtaposition sur le débordement des frontières médiatiques traditionnelles.

Mots clés :

Autoreprésentation littéraire et picturale, surréalisme au féminin, intermédialité, écriture palimpseste, dessins-partitions.

Abstract

Having recourse to many forms of expression, Unica Zürn (1916-1970) revitalizes the space of the sheet by having it take an active part in the individual writing. The “I” seems to increase thanks to “anagrammatic” games on the many mobilized *signs*, whether they are alphabetical, pictorial or musical. The self-representation is inspired by an unusual multidisciplinary work, which renews the aesthetics, somewhat “worn”, of the surrealist movement.

This attitude towards the sheet, where many “decomposable” and “recomposable” *signs* share the space, is observable in Unica Zürn’s literary work as well as in her pictorial work. The process of creation through the letter, the stroke and the musical note tends to reassert the value of the material support used by the abolition of the boundaries among the artistic disciplines, which calls for a distanced look from the reader/spectator on the work.

In order to interpret Zürn’s work in the plurality of the artistic means that are deployed, the intermedial approach will be favoured. In the first chapter of this dissertation, we will see how a certain dialog is structured between the views of the intermediality’s researchers and Unica Zürn’s work. The relation to objects will be our entry point in the intermedial subject. Through a return to the materiality of the media-related experience, we will notice that Zürn puts at the forefront the instruments and the supports to the creation, which leads to a contorted representation of oneself, space and time.

Once the parallel established between the intermediality’s concepts and Zürn’s work, we will focus on the musical aspect of the author-artist’s multidisciplinary work. The second chapter will deal with the intrusion of sound in the textual universe, which will occur through the reappropriation of the Vincenzo Bellini’s opera “Norma”. This revising is called “Les jeux à deux” and is significantly different from the original text, and is paired with drawings made by the author-artist directly on the opera’s partitions.

The multiple look placed upon the zurnian work will allow to understand that the palimpsest writing takes part in the self-representation process, through elaborating a view regarding the interrelation of literature, drawing and music, as well as the influence of this juxtaposition on the overflow of the traditional media boundaries.

Key words :

Literary and pictorial self-representation, feminine surrealism, intermediality, palimpsest writing, drawings-partitions.

Table des matières

Résumé	iii
Abstract	iv
Table des matières	v
Liste des annexes	vi
Introduction	1
Chapitre I : L'« entre-deux » médiatique ou la <i>matière</i> intermédiaire.....	13
1.1 L'objet intermédiaire lié à la <i>matérialité</i> de « l'expérience » vécue : le fétichisme chez Unica Zürn..	13
1.2 Valorisation de la technique artistique	22
1.3 Espace et temporalité.....	29
Chapitre II : De l'apparition du <i>sonore</i> dans le textuel aux « dessins-partitions » d'Unica Zürn	44
2.1 L'écoute « sensible » des voix et la musicalité <i>intérieure</i>	44
2.2 <i>Les jeux à deux</i> ou la réécriture de l'opéra <i>Norma</i>	59
2.3 Les dessins-partitions	70
Conclusion	82
Annexes	vii
Bibliographie.....	x

Liste des annexes

Annexes 1.1, 1.2, 2.1, 2.2	vii
Annexes 2.3, 2.4, 2.5, 2.6	viii
Annexe 2.7	ix

Introduction

Les études portant sur Unica Zürn ne soulignent pratiquement pas l'impact de la musique sur sa poétique d'auteure ni sur son esthétique picturale. Pourtant, l'œuvre de l'auteure-artiste regorge de voix, de bruits et de mélodies qui participent à sa perception singulière de la réalité et l'incitent à la transformer. Ces sons modèlent son monde intérieur et expriment son goût pour l'exotisme :

Elle ne voit ni musiciens ni instruments, mais toute ravie elle entend au fond d'elle-même les intonations solennelles de la harpe, du tambour, du tam-tam, de la flûte et surtout celles du petit et du grand gong chinois. La musique a un caractère cérémonieux – une musique où se mêlent les timbres de l'Orient et ceux des pays asiatiques¹.

L'attrait pour l'exotisme, qui se traduit par une fascination pour « l'ailleurs », engendre un constant débordement des limites chez Zürn, qui cherche à imprégner l'au-delà des frontières spatiales et temporelles de la surface médiatique en y faisant coexister plusieurs formes d'art. Les sons participent de ce phénomène, puisque Zürn « construit, sous l'influence d'une musique agréable » (HJ, 162), un monde hanté par « l'excès » et peuplé de créatures hybrides, à l'image de l'espace intermédial qu'elle ne cesse de redéfinir.

Celle que Jean-François Rabain² décrit comme une « jeune femme étonnamment silencieuse et effacée, qu'il entendait parfois chantonner lors de ses visites³ », utilise sa *voix* pour se hisser hors de son isolement, car « [...] pour ne pas mourir dans la solitude de ce réduit obscur,

¹ Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*, traduit de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay, Paris, Gallimard, coll. « Imaginaire », 2007, p. 123. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées par le sigle HJ, suivi du numéro de la page, et insérées dans le corps du texte entre parenthèses. Soulignons le caractère autofictionnel de cette œuvre, où l'auteure-artiste, écrivant à la 3^e personne du singulier, livre une perception « distanciée » de son expérience.

² Jean-François Rabain fut l'ami et le psychiatre d'Unica Zürn à la clinique Sainte-Anne.

³ Anouchka D'Anna, *Unica Zürn. L'écriture du vertige*, Paris, Éditions Cartouche, coll. « Cartouche Idées », 2010, p. 33. Il convient par contre de formuler quelques réserves à l'égard de cet ouvrage qui présente certaines négligences dans son contenu et sa mise en forme.

elle se met à chanter. Elle chante deux phrases qu'elle ne cesse de répéter : *On se trouve – on se perd. On monte – on descend* » (HJ, 139). Le chant sert de point de repère : en même temps qu'il permet de s'orienter dans un lieu « obscur », il trace les contours d'une *cartographie* intime. La musique apparaît donc comme le lieu de rencontre entre l'intérieur et l'extérieur, une zone sonore qui fait la connexion entre le dedans et le dehors. Ce contact provoque parfois de l'allégresse, comme lorsque Zürn décrit, dans une lettre adressée au docteur Ferdière, l'émotion ressentie à l'écoute de ses disques favoris : « Je suis vraiment heureuse, – depuis longtemps – avec un électrophone et les disques de Bengali, – arabie – Louis Armstrong, opera chinoise, chansons japonaises, Duke Ellington – etc. Je suis sauver⁴ ». Il arrive néanmoins que les sons ne parviennent pas à « sauver » l'auteure-artiste de ses démons ; elle « descend alors une sorte d'échelle musicale » (HJ, 18) qui la mène à un état de profonde détresse psychologique.

Comme en témoignent plusieurs études portant sur Zürn (qui s'attardent pour une large part à l'aspect biographique de son œuvre), la démarche de l'auteure-artiste est fortement marquée par la maladie mentale dont elle souffre pendant de longues années et qui la conduit au suicide, le 19 octobre 1970. Les dernières années de la vie d'Unica Zürn se déroulent dans un perpétuel déchirement entre lucidité et folie. Ses jours sont partagés entre un quotidien tumultueux aux côtés de son conjoint de longue date, Hans Bellmer, et des périodes d'internement dans divers asiles (notamment Wittenau, Sainte-Anne et Maison Blanche). Nombre de ses écrits font d'ailleurs le bilan de sa relation avec Bellmer et de ses séjours en

⁴ Hans Bellmer, Unica Zürn, *Lettres au Docteur Ferdière*, Paris, Séguier, 1994, p. 45. Notons que la citation tirée de ce texte, rédigé par l'auteure-artiste dans un français fautif, est retranscrite telle quelle.

clinique, pensons à *L'Homme-Jasmin* et à *Vacances à Maison Blanche. Derniers écrits et autres inédits*⁵.

La dynamique particulière qui unit Zürn et Bellmer fait l'objet de nombreuses études⁶. Plusieurs critiques attribuent, encore à ce jour, presque exclusivement la notoriété de l'auteure-artiste à l'influence de Bellmer. Georges Bloess remet en question cette « injustice » envers Zürn en disant qu'elle

[...] serait restée une parfaite inconnue si Hans Bellmer n'avait fait sa découverte en 1953, pendant un séjour à Berlin. Depuis cette date, leurs deux noms sont restés indissolublement attachés l'un à l'autre. Pour autant, Unica n'a-t-elle été que la compagne de Hans Bellmer ? L'histoire semble avoir été bien injuste envers elle : non seulement c'est à lui qu'elle doit sa – toute relative – célébrité, mais c'est encore à lui qu'elle doit son existence en tant qu'artiste : la découverte de son talent, son éclosion, sont à mettre au crédit d'Hans Bellmer ; la révélation d'une veine poétique et d'une exceptionnelle disposition au dessin est due à nul autre qu'au créateur de la Poupée⁷.

L'œuvre zürnienne se retrouve donc souvent réduite au résultat de deux facteurs : d'une part, à la maladie mentale dont l'artiste a souffert, d'autre part, à la présence et l'influence de Bellmer. Les travaux de Zürn, sur les plans tant littéraire que pictural, sont interprétés par plusieurs critiques comme l'expression d'un simple cas clinique. Quantité d'études conçoivent en effet son œuvre comme un symptôme de la schizophrénie dont elle était atteinte⁸. Jusqu'à tout récemment, les textes qui lui étaient consacrés provenaient en grande majorité de psychiatres, « [c]omme si l'on

⁵ Unica Zürn, *Vacances à Maison Blanche. Derniers écrits et autres inédits*, traduit de l'allemand par Ruth Henry, Paris, Éditions Joëlle Losfeld, 2000. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées par le sigle V, suivi du numéro de la page, et insérées dans le corps du texte entre parenthèses.

⁶ Voir notamment à ce sujet le texte suivant : Renée Riese-Hubert, « Self-Recognition & Anatomical Junctures : Unica Zürn and Hans Bellmer », *Magnifying Mirrors: Women, Surrealism & Partnership*, Lincoln & Lincoln, University of Nebraska Press, 1994, p. 141-171.

⁷ Georges Bloess, « Corps magiques, corps tragiques : la création destructrice d'Unica Zürn », *Mélusine*, mars 2011, http://melusine.univ-paris3.fr/astu/BLOESS_ZURN.htm, page consultée le 24 mars 2011, pas de numéro de page.

⁸ S'inscrivent dans cette veine les études suivantes : Katharina Gerstenberger, « And this Madness is my only Strength : The Life Writing of Unica Zürn », *Auto/Biography Studies*, vol. 6, n° 1, avril 1991, p. 40-53, Jean-Claude Marceau, « Unica Zürn : la folie à la lettre », *Cliniques méditerranéennes*, n° 77, 2008, p. 249-263, Jean-Claude Marceau, *Unica Zürn et L'Homme Jasmin. Le dit-schizophrène*, Paris, L'Harmattan, 2006 et Jennifer Cizik Marshall, « The Semiotics of Schizophrenia: Unica Zürn's Artistry and Illness », *Modern Language Studies*, vol. 30, n° 2, octobre 2000, p. 21-31.

se sentait obligé de partir de la maladie pour expliquer et appréhender son œuvre, quand elle n'est pas le prétexte à illustrer les théories lacaniennes de la psychose⁹ ».

Le thème de la maladie mène tout naturellement à celui de la relation au corps, puisque l'œuvre se résume en quelque sorte à un produit de ses dérèglements. Plusieurs études se penchent sur la double inscription de la maladie mentale, qui prend d'abord place à même le corps de l'auteure-artiste pour ensuite se transposer dans la narration de ses récits. Pour les critiques contemporains, le corps devient un élément central de l'interprétation, il s'avère le principal canal entre le monde rationnel et son envers onirique lié aux rêves et à la folie, deux thèmes chers aux surréalistes¹⁰. Le corps féminin se réduit alors à l'expression de l'idéal surréaliste. Les ouvrages et articles de Susan Rubin Suleiman¹¹, de Marie-Jo Bonnet¹², de Whitney Chadwick¹³ et de Georgiana Colvile¹⁴ abordent la place des femmes auteurs et artistes au sein du cercle surréaliste et parviennent à une conclusion similaire stipulant que cette place est à concevoir comme « à part » ou « en marge ». Le contexte « révolutionnaire » du courant n'échappe pas à l'établissement de

rapports complexes, souvent paradoxaux, qui relient la marginalité symbolique revendiquée par les mouvements d'avant-garde (dominés historiquement par des hommes) et la marginalité spécifique, à la fois réelle et symbolique, qui a été celle des femmes à l'intérieur comme à l'extérieur de ces mouvements¹⁵.

⁹ Anouchka D'Anna, *op. cit.*, p. 59.

¹⁰ Voir les textes de Caroline Rupprecht, « The Violence of Merging: Unica Zürn's Writing (on) the Body », *Studies in Twentieth Century Literature*, vol. 27, n° 2, juillet 2003, p. 371-392 et de Katharine Conley, « La femme automatique du Surréalisme », *Pleine Marge*, 17, juin 1993, p. 69-80.

¹¹ Susan Rubin Suleiman, « En marge : les femmes et le surréalisme », *Pleine Marge*, 17, juin 1993, p. 55-68.

¹² Marie-Jo Bonnet, *Les femmes artistes dans les avant-gardes*, Paris, Odile Jacob, 2006.

¹³ Whitney Chadwick, « La femme muse et artiste », *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Thames & Hudson, 2002, p. 66-102 et Whitney Chadwick, *Mirror Images : Women, Surrealism, and Self-Representation*, Cambridge-London, MIT Press, 1998, 207 p.

¹⁴ Georgiana Colvile et Katharine Conley, *La femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, 1998 et Georgiana Colvile, *Scandaleusement d'elles : trente-quatre femmes surréalistes*, Paris, Jean-Michel Place, 1999, 315 p.

¹⁵ Susan Rubin Suleiman, *loc. cit.*, p. 55.

Les femmes surréalistes demeurent bien souvent dans l'ombre de leurs compères (il en est ainsi non seulement pour Zürn avec Bellmer, mais aussi notamment pour Bona de Mandiargues, conjointe d'André Pieyre de Mandiargues, et pour Leonora Carrington, compagne de Max Ernst). Les femmes sont magnifiées, mais elles demeurent confinées au rôle de muse, de modèle ou de maîtresse puisque la production surréaliste masculine, et en particulier celle de Breton, présente la femme surtout comme « une présence, sans corps définitif [...]. Elle n'est qu'un reflet de l'esprit (de la pensée) du poète¹⁶ », et non une créatrice à part entière. Les femmes auteurs et artistes surréalistes gravitent « autour » du mouvement et sont en position de « double marginalité » : en marge d'un mouvement qui se veut lui-même marginal. Elles s'accommodent pourtant assez bien de cette place en périphérie, qui devient un lieu très fertile pour la création artistique puisqu'un « bon nombre de femmes artistes ou écrivains ont réussi à créer leur propre version et vision de la pratique surréaliste, sans avoir recours à l'imitation de modèles masculins¹⁷ ». Andrea Oberhuber décrit ce phénomène comme un double mouvement « d'affiliation » et de « désaffiliation »¹⁸ envers le centre surréaliste, permettant de « désautomatiser » le regard féminin. Unica Zürn et les autres femmes en marge du mouvement se sont particulièrement démarquées par leur approche pluridisciplinaire (nombre d'entre elles convoquaient plusieurs médias artistiques dans leurs œuvres¹⁹) et par leur propension à l'autoreprésentation littéraire et picturale²⁰. Jacqueline Chénieux-Gendron évoque une « vue

¹⁶ Katharine Conley, « La femme automatique du Surréalisme », *loc. cit.*, p. 70.

¹⁷ Susan Rubin Suleiman, *loc. cit.*, p. 64.

¹⁸ Cf. Andrea Oberhuber, « Postures d'affiliation/désaffiliation chez les auteures et artistes avant-gardistes ou la mise en jeu de la "femme automatique" », communication effectuée dans le cadre du *Colloque CIEF 2009*, Section « Politiques de la filiation », Université de Montréal, 22 juin 2009.

¹⁹ À titre d'exemples, citons les travaux de Claude Cahun (auteure, photographe, collagiste), Leonor Fini (peintre, auteure, conceptrice de décors de théâtre), Leonora Carrington (peintre et auteure), Nelly Kaplan (auteure et cinéaste), Gisèle Prassinos (auteure et dessinatrice) et Lee Miller (auteure et photographe).

²⁰ Les textes de Georgiana Colvile et de Katharine Conley (*op. cit.*) étudient l'ensemble des paramètres de l'écriture surréaliste au féminin. De ce regard panoramique tendent à se dégager des éléments récurrents d'une poétique propre à l'art des femmes surréalistes. Martine Delvaux se penche quant à elle sur le cas précis d'Unica Zürn dans « Un

oblique²¹ » posée sur le courant par ces femmes. Cette idée est également reprise par Katharine Conley qui affirme que les auteures-artistes ont « [féminisé] le *regard* intellectuel masculin sur l'inconscient²² ». La question du regard féminin est donc évoquée dans plusieurs études. Mary Ann Caws²³ va même jusqu'à dépasser la simple « vue oblique » de Chénieux-Gendron pour parvenir à un « *looking through* » du sujet féminin surréaliste, qui voit le monde et *se* voit elle-même, tout en se sachant *vue* par le spectateur, témoin de son autoreprésentation. Cette « vision transcendante » s'avère tout à fait probante lorsqu'il s'agit d'étudier le phénomène zürnien, puisque son œuvre met en scène plusieurs mises an abyme où la narratrice est sa propre spectatrice lors d'épisodes hallucinatoires, ce qui appelle, du côté du lecteur, une lecture multiple.

Plusieurs travaux critiques proposent des lectures comparatistes, adoptant le point de vue « oblique » typique du surréalisme au féminin pour analyser les œuvres de deux ou de plusieurs femmes du mouvement. Bien que ces études ne présentent pas d'analyses poussées de l'œuvre de Zürn, puisqu'elles ne lui sont pas exclusivement consacrées, elles tissent des parallèles intéressants entre ses travaux et ceux de ses contemporaines. Dans son mémoire de maîtrise, Nadine Schwakopf élabore une certaine « archéologie du projet autofictionnel de Claude Cahun et d'Unica Zürn²⁴ ». Katharine Conley compare l'œuvre d'Unica Zürn à celle de Leonora Carrington, parvenant à la conclusion qu'« en inscrivant leur corps dans leur texte, [elles] ont

surréalisme affolant », *Femmes psychiatisées. Femmes rebelles. De l'étude de cas à la narration autobiographique*, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, coll. « Les empêcheurs de penser en rond », 1998, p. 191-229.

²¹ Jacqueline Chénieux-Gendron, « De l'écriture au féminin dans le surréalisme », dans Georgiana Colvile et Katharine Conley (dir.), *La femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, 1998, p. 55.

²² Katharine Conley, « La femme automatique du Surréalisme », *loc. cit.*, p. 80.

²³ Mary Ann Caws, « Mode : Seeing Through », *The Surrealist Look. An Erotics of Encounter*, Cambridge & London, MIT Press, 1999 [1997], p. 13.

²⁴ Nadine Schwakopf, *Polygraphies de l'intime : le projet autofictionnel de Claude Cahun (1894-1954) et d'Unica Zürn (1916-1970)*, Université de Montréal, mémoire de maîtrise présenté au Département des Littératures de langue française, 2007, p. 38.

adapté la figure de la femme dans le surréalisme [...] et lui ont donné une voix et un corps cohérents, anticipant la stratégie de l'écriture féminine²⁵ ».

La présente étude souhaite se distinguer de celles précédemment réalisées. Bien qu'elle ne remette pas en question l'apport considérable des surréalistes et de Hans Bellmer à l'esthétique zürnienne, elle n'en fera pas le point central de son propos. Cette influence indéniable, abondamment commentée dans le passé, doit désormais céder sa place à une interprétation axée spécifiquement sur l'œuvre de Zürn, qui permettra enfin au lecteur d'en saisir toute la puissance et la richesse. Le souci d'apporter un nouvel éclairage sur les travaux de l'auteure-artiste incite à laisser de côté des approches méthodologiques probantes, mais largement employées par la critique zürnienne ces dernières années. Les modèles théoriques inspirés des ouvrages de Judith Butler et de Sidonie Smith²⁶, portant sur la performativité du genre et sur l'inscription des identités sexuelles dans l'œuvre d'art, ne représentent pas le fondement argumentatif des analyses présentes dans ce mémoire. De même, les démarches relevant du champ psychanalytique sont elles aussi volontairement écartées. Les motifs de ce choix sont simples : il s'agit de redécouvrir l'œuvre de Zürn sous un angle qui autorisera enfin à se dégager d'une interprétation purement autobiographique, voire biographique, pour accéder à une compréhension de sa production dans la pluralité des moyens artistiques qui y sont déployés.

L'aspect pluridisciplinaire de l'œuvre d'Unica Zürn, ou « [l]e caractère visuel de ses récits²⁷ », nécessite une approche intermédiaire²⁸ qui tiendra compte des trois composantes de sa

²⁵ Katharine Conley, « La femme automatique du Surréalisme », *loc. cit.*, p. 80.

²⁶ Voir Sidonie Smith, *A Poetic of Women's Autobiography : Marginality and the Fictions of Self-Representation*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, Sidonie Smith, *Subjectivity, Identity, and the Body : Autobiographical Practices in the Twentieth Century*, Bloomington, Indiana University Press, 1993 et Judith Butler, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, Éditions de la Découverte, 2005.

²⁷ Rike Felka, « Préface », dans Unica Zürn, *MistAKE et autres écrits français*, Paris, Ypsilon Éditeur, 2008, p. 11.

²⁸ Le terme « intermédialité » renvoie aux « phénomènes de croisement des médias dans la production culturelle contemporaine, mais aussi passée, tels qu'ils se présentent dans les rapports entre textes, images, musique,

création, soit le textuel, le visuel et le musical. Le fait de prendre en considération cette démarche entre les arts et les médias permettra de traverser l'œuvre zürnienne d'un bout à l'autre : les moyens d'expression étudiés sont variés et passent par la calligraphie, les traits, les taches, les textures, pour finalement converger vers les notes de musique. Pour ce faire, il faudra d'abord dresser un portrait de l'œuvre de Zürn, établissant rigoureusement les bases de notre analyse. La première partie de ce mémoire traitera donc de manière plus globale des travaux de l'auteure-artiste, en tentant de tisser des liens entre les thèmes, motifs, réflexions présents chez cette dernière et les concepts récemment explorés dans le champ des études intermédiales. Les pensées de chercheurs dans ce domaine, tels que Silvestra Mariniello²⁹, Éric Méchoulan³⁰, David Norman Rodowick³¹ et Henk Oosterling³², pour ne citer que ceux-là, seront mis au service de notre argumentation, de même que les travaux de chercheurs sur les femmes surréalistes et sur le récit de soi (Katharine Conley³³ et Andrea Oberhuber³⁴ dans le premier cas, et Georges Gusdorf³⁵ dans le second). Ces approches combinées permettront de faire le pont entre l'intermédialité et l'autoreprésentation, puisqu'elles sont inextricablement nouées chez Unica Zürn. Ce « collage »

représentation théâtrale et diffusion médiatique. [...] Comme procédé de transformation, la théorie de l'intermédialité se propose de développer un système (historiquement fondé) de figures de l'intermédialité, objectif analogue à la typologie des figures de l'intertextualité proposées par Gérard Genette, et d'analyser les implications discursives de cette nouvelle interpénétration des médias » (Andrea Oberhuber, « Pour une esthétique de l'entre-deux : à propos des stratégies intermédiales dans l'œuvre de Claude Cahun », *Narratologie*, n° 6, 2005, p. 345). Pour de plus amples informations, voir les travaux de Joachim Paech (dir.), *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*, Stuttgart, Metzler, 1994 et de Peter Zima, *Literatur intermedial. Musik – Malerie – Photographie – Film*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.

²⁹ Silvestra Mariniello, « Commencements », *Intermédialités*, n° 1, 2003, p. 47-62, Silvestra Mariniello, « La littéracie de la différence », dans Jean-Louis Déotte, Marion Froger et Silvestra Mariniello (dir.), *Appareil et intermédialité*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2007, p. 163-187.

³⁰ Éric Méchoulan, « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1, 2003, p. 9-27, Éric Méchoulan, « Présentation : Aimer – la technique », *Intermédialités*, n° 4, 2004, p. 9-17.

³¹ David Norman Rodowick, *Reading the Figural, or Philosophy after the New Media*, Durham, Duke University Press, 2001, 276 p.

³² Henk Oosterling, « Sens(a)ble Intermediality and Interesse. Towards an Ontology of the In-Between », *Intermédialités*, 1, 2003, p. 29-46.

³³ Katharine Conley, « La femme automatique du Surréalisme », *loc. cit.*

³⁴ Andrea Oberhuber, « Hans Bellmer et Unica Zürn ou le fantasma double de *La Poupée* », dans Jean-Michel Devésá (dir.), *Modèles, fantasmes et intimité*, Bordeaux, Pleine Page éditeur, 2005, p. 187-202.

³⁵ Georges Gusdorf, « Écriture du moi et genres littéraires », *Lignes de vie 1 : Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 275-291.

de procédés méthodologiques semble d'ailleurs approprié pour traiter adéquatement d'une œuvre où le récit intime est lié à une conception plurielle de l'œuvre d'art et où la juxtaposition de *signes* divers et les jeux de renvois sont multiples. Plusieurs textes de Zürn seront mobilisés et observés de façon croisée, pour édifier et solidifier notre propos. En effet, bien que les trois sous-parties du chapitre initial s'appuient principalement sur nos lectures (dans l'ordre) de *Sombre printemps*³⁶, de *Rencontre avec Hans Bellmer* et du *Cahier Crécy*³⁷, les hypothèses de recherche se confirmeront également grâce à des commentaires sur *L'Homme-Jasmin, MistAKE et autres écrits français*³⁸ et, à quelques reprises, sur son œuvre picturale (dont le lecteur trouvera les reproductions en annexes³⁹). En tenant compte de plusieurs écrits et travaux picturaux de l'auteure-artiste à la fois, les perspectives d'études s'en trouveront élargies et mettront en valeur la densité et la cohérence de l'œuvre zürnienne. Impressions, sonorités, mouvements, hallucinations : tout participe d'un grand « ballet⁴⁰ », il s'agit d'une « chorégraphie » où les chutes et les faux-pas occupent aussi une place signifiante.

Le fétichisme zürnien sera la base de notre argumentation, puisqu'il semble le point de départ de sa réflexion sur la matérialité de l'œuvre d'art. Zürn se dote en effet de « reliques » qui participent activement à sa pratique artistique : « Pour conjurer sa peur et ses démons elle [Zürn]

³⁶ Unica Zürn, *Sombre printemps*, traduit de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay, Paris, Éditions Serpent à plumes, coll. « Motifs », 2003, 115 p. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées par le sigle SP, suivi du numéro de la page, et insérées dans le corps du texte entre parenthèses.

³⁷ Ces deux textes sont issus du recueil *Vacances à Maison Blanche. Derniers écrits et autres inédits*, *op. cit.*

³⁸ Unica Zürn, *MistAKE et autres écrits français*, Paris, Ypsilon Éditeur, 2008, p. 17. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées par le sigle M, suivi du numéro de la page, et insérées dans le corps du texte entre parenthèses. Notons également que les citations tirées de ce texte, rédigé par l'auteure-artiste dans un français fautif, seront retranscrites telles quelles.

³⁹ Toutes les reproductions présentes en annexes sont tirées des catalogues suivants : *Unica Zürn : Bilder 1953-1970*, catalogue d'exposition, Berlin, Brinkmann & Bose, 1998, 223 p. et *Unica Zürn : Alben, Bücher und Zeichenhefte*, Berlin, Brinkmann & Bose, 2009, 329 p.

⁴⁰ Rike Felka (dans la préface de *MistAKE*, *op. cit.*, p. 10.) souligne la « succession dynamique » des points de rencontre et des points de rupture dans les écrits de Zürn : « Ses textes sont constitués d'une succession d'images écrites qui sont juxtaposées comme dans une séquence singulièrement dé cousue, tout en étant nouées entre elles avec délicatesse : elles se transforment en une succession dynamique, à certains endroits elles se regroupent comme pour former un ballet ».

a recours à de nombreux rituels et se constitue un monde peuplé d'objets magiques. [...] Attitude proprement surréaliste avant l'heure. Le fétichisme possède une fonction conjuratoire⁴¹ ». L'analyse du fétichisme qu'élaborera ce mémoire dépassera les préoccupations d'ordre psychanalytique et ancrera l'objet au sein même du mouvement qui incite l'auteure-artiste à revaloriser la matérialité des médias et des instruments qu'elle emploie dans la fabrication artistique. En détournant l'objet de ses fonctions premières, Zürn favorise l'énonciation d'un discours sur la redéfinition de l'œuvre d'art au sein d'une surface remodelée, texturisée, plurielle : intermédiaire. Les lecteurs de la présente étude deviendront alors

les témoins de cet étrange processus où tout ce qui ne devrait être que représentation, système de signes de toute nature – lettres, chiffres, notes de musique sur une partition, voire, à l'occasion, banal message radiophonique –, participe d'une vie multiple, entre en mouvement. Les systèmes symboliques s'enchevêtrent, pénètrent en elle, s'y chargent d'une signification qui s'inscrit dans sa chair : « ces mêmes sonorités [...] deviennent langage dans son corps »⁴².

Le décryptage de ces « sonorités » zürniennes sera au cœur du second chapitre de ce mémoire, qui se penchera en premier lieu sur les intrus musicaux « pénétrant », d'un même mouvement, le corps de l'auteure-artiste et son œuvre, tant littéraire que picturale. L'intrusion du musical s'inscrit alors « dans la chair » de Zürn et sur la surface du médium qu'elle utilise pour s'autoreprésenter. L'univers textuel est chargé de spectres vocaux et sonores qu'entend la narratrice et qu'il s'agira de décoder⁴³. Zürn confère à l'oreille les attributs d'un organe actif, qui espionne les gens et qui peut même prédire l'avenir, se transposer au-delà des limites du temps et de l'espace. L'écoute attentive permet donc de capter un monde sonore que personne d'autre ne perçoit et qui « résonne » au plus profond de l'hallucination schizophrénique. La représentation

⁴¹ Anouchka D'Anna, *op. cit.*, p. 108-109.

⁴² Georges Bloess (*loc. cit.*, s.p.) cite Zürn sans toutefois donner la référence exacte.

⁴³ Les idées énoncées dans cette partie sont inspirées des ouvrages de Peter Szendy, *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007, 153 p. et de Bernard Sève, *L'altération musicale ou ce que la musique apprend au philosophe*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2002, 358 p.

de cet univers auditif parallèle sur la surface médiatique se déroule grâce à l'emploi de plusieurs procédés singuliers par l'auteure-artiste, notamment par la réécriture musicale⁴⁴.

Dans un court texte intitulé *Les jeux à deux*, Zürn se réapproprie un célèbre opéra de Vincenzo Bellini, *Norma*⁴⁵. Elle s'attribue ainsi une *voix* de librettiste, puisqu'elle réinvente l'intrigue de l'opéra, en transforme plusieurs paramètres pour qu'ils illustrent ses propres préoccupations poétiques. Elle mélange sa *voix* à celle de ses prédécesseurs (plusieurs intermédiaires ont remanié cet opéra au fil du temps), en amalgamant diverses stratégies pour réactualiser l'œuvre. Ces stratégies sont par ailleurs mises en abyme dans la forme même que prend la surface médiatique, ce qui porte à croire que *Les jeux à deux* constituent non seulement un exercice de réécriture, mais un texte *sur* la réécriture.

Dans leur version originale, *Les jeux à deux* sont transcrits sur des feuilles de papier collées à même le cahier de partitions de l'opéra *Norma*. Ce collage s'accompagne de dessins effectués sur les partitions. En même temps que la surface de la partition est revalorisée par le croisement qu'elle expose entre le textuel, le pictural et le sonore, elle est aussi « profanée », car les marques qu'y laisse le crayon la détournent de sa fonction première : elle n'est plus simplement le support matériel de la notation musicale. La tension exposée par les dessins-partitions de Zürn permet d'entamer une réflexion sur la prédominance des sens mobilisés à la fois dans l'élaboration d'un pareil objet d'art et dans l'effort d'attention que doit fournir le

⁴⁴ Sur la réécriture, voir les textes de Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 478 p., de Lise Gauvin et Andrea Oberhuber, « Présentation », *Études françaises*, vol. 40, n° 1, 2004, p. 7-10, de Lise Gauvin, « Écrire/Réécrire le/au féminin : notes sur une pratique », *Études françaises*, vol. 40, n° 1, 2004, p. 11-28 et d'Andrea Oberhuber, « Réécrire à l'ère du soupçon insidieux : Amélie Nothomb et le récit postmoderne », *Études françaises*, vol. 40, n° 1, 2004, p. 111-128.

⁴⁵ Pour plus de détails sur l'opéra *Norma*, se référer aux textes de Jacques Gheusi, « La création de *Norma* », *L'Avant-scène opéra*, 29, septembre-octobre 1980, p. 5-7 et de Chantal Cazaux, « Introduction au guide d'écoute », *L'Avant-scène opéra*, 236, p. 8-13.

spectateur pour interpréter une œuvre plurielle⁴⁶. La vue et l'ouïe paraissent en constant tiraillement dans la fabrication et la compréhension de l'œuvre zürnienne, ce qui est mimé par la forme même que prend la surface médiatique. Les phénomènes matériels qu'induisent la réécriture de *Norma* et la création des dessins-partitions mènent par ailleurs à une réflexion plus globale sur les enjeux de la réactualisation d'un opéra et sur le rôle de la notation musicale⁴⁷.

Au terme de ce mémoire, le lecteur aura compris qu'il est inexact de croire que les maîtres à penser d'Unica Zürn sont tous issus du cercle surréaliste, de même qu'il apparaît réducteur d'attribuer l'originalité de son œuvre à son conjoint, Hans Bellmer. Plusieurs sources d'inspiration ayant participé au développement artistique de l'auteure-artiste sont des grands noms de la musique romantique : Beethoven (dont on dit qu'il a permis la transition entre le classicisme et le romantisme), Schumann et Bellini. La musicalité donne à Unica Zürn les moyens matériels de s'inscrire dans une tradition d'avant-garde en redéfinissant les paramètres spatiaux et temporels de la surface intermédiaire.

⁴⁶ À ce propos, consulter les travaux de Bernard Sève (*op. cit.*), de K. [prénom inconnu] Mitchells, « Operatic Characters and Voice Type », *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. 97, p. 47-58 et de Gérard Denizéau, « Perception et analyse de la manifestation musicale et picturale », *Le visuel et le sonore. Peinture et musique au XX^e siècle. Pour une approche épistémologique*, Paris, Éditions Champion, 1998, p. 9-66.

⁴⁷ Voir à ce propos les ouvrages de Catherine Clément, *L'opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, coll. « Figures », 1979, 358 p. et de Danielle Cohen-Levinas, *Le présent de l'opéra au XX^e siècle. Chemin vers les nouvelles utopies. Pour une esthétique du palimpseste*, Villeurbanne, Art Édition, 1994, 424 p.

Chapitre I : L'« entre-deux » médiatique ou la *matière* intermédiaire

1.1 L'objet intermédiaire lié à la *matérialité* de « l'expérience » vécue : le fétichisme chez Unica Zürn

Dans cette partie initiale, nous verrons comment le récit de soi et l'autoreprésentation visuelle sont ancrés dans une certaine *matérialité* chez Unica Zürn, puisque le rôle important qu'elle accorde à l'« objet » entraîne une revalorisation de la surface et de la technique artistique, qui permet ensuite de transformer la perception et la représentation de l'espace, du temps et du corps. Le corps de l'auteure-artiste et le *corps* de l'œuvre partagent des organes communs qui fonctionnent au *diapason* : les muscles, artères et cavités trouvent leur prolongement dans les pages, plumes, traits et taches. Au moment où le corps se dédouble, qu'il devient physique en même temps que médiatique, les frontières sont abolies, tant sur l'espace du médium, dont on franchit les limites, que dans la temporalité, alors libérée de la chronologie.

Comment traiter exhaustivement de l'œuvre d'Unica Zürn sans faire un détour par son récit d'enfance, *Sombre printemps* ? Une étude de ce texte court mais dense à caractère autobiographique, paru de manière posthume en 1971, semble s'imposer en prémisse de ce mémoire, afin de voir comment s'édifie, grâce au rapport au fétiche, un lien entre les fonctions cognitives mises au service de la découverte de la sexualité et une pensée théorique proche de celle proposée par les chercheurs contemporains de l'intermédialité. Ce lien se traduit en effet par un rapport singulier à l'objet qui, par sa matérialité, ancre la connaissance dans le monde concret (perçu par les sens) aussi bien que dans l'univers imaginaire (appartenant davantage au domaine des rêves et de la mémoire). Tout au long de sa vie, Zürn fut hantée par ses souvenirs d'enfance, qu'elle revisita mentalement à de nombreuses reprises en circulant virtuellement dans la maison où elle a grandi à Berlin-Grünwald et en revoyant les objets qui l'ont meublée : « C'est un

exercice de mémoire qu'elle a répété jusqu'à la perfection dans les années qui suivirent l'époque de la grande vente aux enchères au cours de laquelle presque tout ce qui l'avait vue grandir fut vendu. En effet, il ne s'est pas passé un jour depuis sa quinzième année où elle n'a pas entrepris ces promenades invisibles dans cette maison » (HJ, 51). Les objets, chez Zürn, sont dotés d'attributs sensoriels ou de propriétés humaines, dans ce cas-ci, d'« yeux » qui l'ont « vue grandir ». Ces « promenades invisibles » dans la maison des origines semblent rétablir, du moins mentalement, un certain « contact » avec une réalité sensorielle perdue, un « tête-à-tête » lointain et douloureux entre l'auteure-artiste et les fétiches d'antan, provenant d'une période dont il lui est difficile de faire le deuil. Dans *Sombre printemps*, le « contact » apparaît dans ce qu'il « a de plus charnel, sexuel, corporel ou tactile, dans ce qu'il a aussi de plus violent, d'imprévu, d'éprouvant, de spectral et d'imaginaire¹ ». Le récit d'enfance d'Unica Zürn dépasse la simple autobiographie, *déborde* le cadre générique qu'on lui concède traditionnellement, pour tendre vers une manière « matérielle » de se raconter. Les découvertes de la jeune narratrice de *Sombre printemps* semblent commandées davantage par l'appel des sens, lui insufflant une curiosité impossible à contrôler, que par une simple manie d'introspection. L'univers quotidien de l'enfance et les éléments qui le composent deviennent donc partie prenante des découvertes « indiscretes » de la narratrice, qui ne peut s'empêcher de vouloir constamment en connaître davantage sur les sujets tabous, même si les révélations qui se produisent perturbent la quiétude de la sphère domestique l'entourant, en plus de changer à jamais ses racines profondes, son monde intérieur.

Une soif de savoirs insatiable bouleverse la narratrice, qui affirme qu'une « incurable curiosité la tourmente » (SP, 15). Le désir de connaissance est perçu comme une force obscure, l'incitant à découvrir à contrecœur des phénomènes prohibés qui la propulseront, déjà à son jeune

¹ Isabelle Décarie et Éric Trudel, « Présentation », *Études françaises*, « Figures et frictions. La littérature au contact du visuel », vol. 42, n° 2, 2006, p. 7.

âge, vers des préoccupations matures, tels que l'amour impossible et les plaisirs à tendance masochiste. L'intérêt de l'enfant pour l'âge adulte et l'érotisme provoque un malaise aussi bien *en elle*, car elle souffre de ces découvertes, que dans son entourage immédiat, qui perçoit cette soif de savoir comme une curiosité malsaine. Ainsi, le professeur de la narratrice « a honte [...] de ce qu'il appelle l'*impureté* de la pensée enfantine » (SP, 46), tandis que la mère cherche constamment à « se débarrasser de la petite fille curieuse » (SP, 16). Le noyau familial s'étirole sous le poids du « secret » que la narratrice s'affaire à dévoiler, au détriment de sa propre intégrité. Ces découvertes nébuleuses et ambiguës se situent dans une zone *grise*², quelque part entre le « tourment » et l'« [i]népuisable plaisir pour elle que celui de chercher » (HJ, 32). Cette curiosité enfantine se transposera plus tard dans l'exécution d'anagrammes et de dessins :

En cherchant et en trouvant des anagrammes, en traçant d'une plume trempée dans l'encre de Chine le premier, le tout premier trait sur du papier blanc, sans savoir ce qu'elle va dessiner, elle éprouve l'excitation et la grande *curiosité* nécessaires pour que son propre travail lui apporte une surprise (HJ, 33, c'est moi qui souligne).

Ce même phénomène sera constaté également dans son métier d'écrivain : l'auteure-artiste se définit en effet comme étant « [n]ée pour observer », ayant une « soif de savoir et de *curiosité* », et effectuant « un exercice continu, nécessaire à l'écrivain, qui la pousse à s'occuper également de son entourage » (V, 145, je souligne de nouveau).

La « soif de curiosité » l'incitant à mieux connaître son entourage provient de pulsions issues de son enfance et passe par les sens, notamment par la vue. Le fait que Zürn se décrive, dans *Vacances à Maison Blanche. Derniers écrits et autres inédits*, comme « [n]ée pour observer » semble faire écho à l'obsession du regard dans *Sombre printemps* : la jeune narratrice

² « Gris », une couleur pour le moins évocatrice lorsqu'on observe les nombreux dessins de l'auteure-artiste faits à l'encre de Chine, où la grisaille est prédominante et se décline dans toutes ses nuances, du blanc cendré au charbon. L'oscillation constante entre le noir et le blanc est un entre-deux à l'image de bien d'autres entre-deux sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir au cours de cette étude, qu'ils soient médiatique (entre écriture et musique), générique (entre fiction et récit), ou géographique (entre l'Allemagne et la France).

ne cesse d'« observer les adultes. Observer! Inépuisable plaisir pour elle » (SP, 65). C'est grâce au regard qu'elle apprend, d'une part, à connaître son père, « qu'elle observe avec curiosité pendant qu'il s'habille » (SP, 14), et d'autre part, qu'elle apprivoise de manière plus générale les attributs secrets de la masculinité, puisque « [c]e qui se cache dans le pantalon, elle l'apprend en observant son frère » (SP, 14). Il arrive pourtant souvent que la vue de la petite fille soit « voilée » : les absences fréquentes du père, parti en voyage pour son travail, compliquent les choses³. À la vue doivent se substituer les autres sens pour « faire la connaissance » (SP, 11) du père : « Elle s'assoit sous le bureau, dans le noir, et caresse ses souliers brillants » (SP, 13). Le toucher remplace ici le regard, et le contact avec le fétiche appartenant au père permet une appréhension de ce dernier allant au-delà de la communication verbale, en inscrivant l'apprentissage dans une certaine « matérialité ».

Grâce à l'objet, l'enfant narratrice découvre aussi bien les secrets de la masculinité que ceux de la féminité. Privée d'une mère affectueuse et d'un lien de proximité avec celle-ci, elle se rapproche de Frieda, la jeune gouvernante qui loge chez eux. L'observation du rituel de beauté de Frieda devient le lieu de l'apprentissage de la féminité : son parfum de « lilas », ses « ongles [...] longs et rouges », ses « chaussures à talons hauts » et ses « lèvres [...] fardées » (SP, 18) sont examinés de près par la petite fille, qui canalise son besoin de connaissance dans cette admiration des fétiches.

Si l'objet possède le pouvoir d'*incarner* le masculin et le féminin, de se substituer aux modèles de père et de mère manquants, et qu'il devient le médium permettant de mieux connaître son entourage, il permet également la connaissance de soi. Dans *Sombre printemps*, les objets du

³ On dit, à la page 17 de *Sombre printemps* : « Le père est parti en voyage pour le Proche-Orient. Il lui envoie des cartes postales représentant des femmes voilées ». Ces « femmes voilées » pourraient-elles être à l'image de la petite fille, elle aussi privée d'un certain contact tactile avec la réalité ? Le « voile » deviendrait alors la métaphore du contact physique impossible entre le père et sa fille.

quotidien sont détournés de leur vocation première, ils sont « profanés » et mis au service de la curiosité malsaine de l'enfant à l'égard de sa sexualité : « Tous les objets longs et durs qu'elle trouve dans sa chambre, elle les prend dans son lit et les glisse entre ses jambes : des ciseaux brillants et froids, une règle, un peigne, le manche d'une brosse » (SP, 16). La narratrice s'adonne ainsi aux mêmes expériences que ses camarades de classe, qui « s'introduisent des crayons, des carottes et des bougies entre les jambes », qui se « frottent aux angles aigus des tables, se dandinent nerveusement sur leur chaise » (SP, 41). L'insertion de fétiches dans le corps mène à la satisfaction de la curiosité, à la découverte de l'« intimité » et à la canalisation des matières diffluentes que sont les vibrations, sons, odeurs, températures, visions et saveurs perçus par les sens en ébullition. L'objet rend donc possible la connaissance et la possession de soi-même. Ce contact tactile initial avec soi-même se poursuivra plus tard dans l'acte d'écriture, qui sera un autre moyen d'investigation de l'identité.

L'expérience physique enivrante autorisée par l'objet s'accompagne cependant de souffrance. La narratrice de *Sombre printemps* « s'active fiévreusement jusqu'à en éprouver de la douleur » (SP, 16), ces expérimentations effectuées *sur et dans* son corps « l'épuisent à l'extrême [...] elle est prise de telles palpitations qu'elle peut à peine respirer » (SP, 17). Souffrance et volupté font la paire : le fétichisme n'est plus dissociable de l'extase à caractère masochiste que la narratrice se plaît à mettre en scène avec des amis⁴.

La recherche de « douloureux plaisirs » chez l'auteure-artiste la conduit à détruire les objets lui appartenant avec la même ferveur qu'elle emploie à mutiler son propre corps. Pensons notamment à l'épisode de folie qui l'a poussée, une nuit dans un hôtel de Paris, à déchirer « une

⁴ Dans *Sombre printemps*, la narratrice décrit un jeu auquel elle se livre avec des camarades de classe. Elle est victime de « Peaux-Rouges » la capturant : « Le jeu est dangereux mais c'est cela qu'elle veut. On lui bande les yeux. On allume un feu si près de ses vêtements qu'ils commencent à brûler. [...] Elle tire sur ses liens et sent avec volupté les cordes entamer profondément sa chair » (p. 21).

grande partie de ses dessins et de ses textes publiés à Berlin » (HJ, 135). Elle dira de cette impulsivité dévastatrice : « C'est comme un karma qui plane, menaçant, au-dessus d'elle, et qui fait que tout ce qu'elle aime le plus doit être détruit. Elle fait tellement corps avec son travail qu'en le faisant, elle se donne à elle-même une mort psychique » (V, 45-46). C'est non seulement « en le faisant » mais aussi en le *dé-faisant* qu'elle se « donne une mort psychique », voire *physique*, car c'est bien l'intégrité matérielle, *corporelle*, de ses créations artistiques qui est atteinte. Si certains objets précieux incarnant la « corporalité » de l'auteure-artiste sont anéantis dans une logique qui rejoint celle de l'extase masochiste, certains objets représentant quant à eux des personnes importantes de son entourage sont à l'inverse, protégés, vénérés, sacralisés. La narratrice de *Sombre printemps* tombe éperdument amoureuse d'un maître-nageur, pour qui elle érige un « autel » : « elle veut, en son honneur, aménager un tiroir secret qu'elle remplira de ses souvenirs de lui » (SP, 80). Elle découvre cependant que les « trésors » les mieux cachés sont ceux portés à la surface du corps ou incorporés à ce dernier. C'est ainsi que sa main semble, par le mouvement du dessin, *s'accaparer* le visage de l'être aimé, en dessinant à répétition son portrait⁵ à partir d'une photographie qu'il lui a donnée : « Chez elle, elle s'assoit à son bureau et dessine son visage d'après la photographie. Elle ne peut cesser de le faire. Les traits deviennent maintenant de plus en plus ressemblants » (SP, 83). Au fur et à mesure que « les traits deviennent ressemblants », la petite fille *s'approprie* l'essence de ce visage, qui se livre dans ses lignes, traits et imperfections les plus intimes. Ce portrait devient comme une seconde nature pour la main, qui peut presque le dessiner dorénavant sans la présence de l'original. La copie semble alors plus vraie que nature et prend une valeur inestimable. L'objet représentant l'être désiré se substitue à

⁵ Georges Bloess affirme d'ailleurs que « l'acte de se souvenir », pour Zürn, « consiste à créer, notamment par le dessin, mais aussi par l'assemblage de quelques objets et restes corporels, un petit sanctuaire » (Georges Bloess, *loc. cit.*, s.p.)

lui en son absence, tout comme c'était le cas pour les fétiches liés à la masculinité et à la féminité, qui compensaient l'absence du père et de la mère. La photographie n'est cependant pas le seul fétiche que la petite fille ait conservé : elle a aussi en sa possession le noyau d'une pêche mangée par le maître-nageur et elle « réfléchit à la possibilité de le percer et d'y passer un cordon pour le porter au cou » (SP, 80). Elle croit que « [c]e noyau va devenir un talisman pour elle » (SP, 80). Le caractère de « talisman » attribué à l'objet lui confère un certain pouvoir « magique », élevant la banalité des restes d'un fruit à une valeur surnaturelle, voire spirituelle. Le fétiche est manipulé avec soin, on lui dénicher un endroit privilégié pour sa conservation, enfin, on le vénère comme s'il s'agissait d'une relique. Cet objet précieux, porté à la surface du corps, rappelle le rapport fusionnel qu'entretient le rédacteur avec son journal intime. Le fétiche, tout comme le journal, est une « trace indélébile » ayant une « fonction d'enregistrement et de remémoration [qui] est attestée par la recherche d'une proximité physique du document, porté sur soi par le rédacteur comme une mémoire extra-corporelle à la superficie de l'organisme⁶ ». Le récit de soi et le fétiche chez l'auteure-artiste sont donc tous deux les réceptacles du « souvenir », ils participent de la *matérialisation* mémorielle.

Le fétiche est non seulement porté « à la surface du corps », comme un talisman, mais il est aussi incorporé à lui, comme s'il devenait un « organe supplémentaire dans la vie personnelle⁷ ». Tentant de trouver une cachette parfaite pour la photographie de l'être aimé, la narratrice « met la photo dans sa bouche, la mâche consciencieusement et l'avale. Elle s'est unie à lui. Cela lui rappelle une cérémonie semblable à celle de « l'échange du sang » (SP, 84). Le corps de la narratrice fusionne avec la photographie de l'être aimé. Grâce à l'ingestion de la photo, elle arrive à ne faire qu'un avec l'*objet* de son amour. Cet « échange du sang » survient de

⁶ Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 287.

⁷ *Idem.*

nouveau comme s'il s'agissait d'un rituel sacré, dont la signification demeure ambiguë : l'acte rappelant à la fois la communion eucharistique et l'union sexuelle. L'objet se fait constat et serment, commémorant l'expérience. Le souvenir ingéré, intégré en soi, agit comme une promesse ou un « mariage ». Tout au long de sa vie, Zürn « restera fidèle à ses noces d'enfant » (HJ, 16).

Les inlassables « promenades invisibles » dans la maison qui l'a vue grandir n'auront au final peut-être qu'été le reflet de l'incapacité de l'auteure-artiste à faire le deuil de cette époque perdue. La curiosité et la connaissance l'ont propulsée précocement dans l'univers adulte, tuant par le même fait son innocence. La perte d'une certaine insouciance enfantine est possiblement métaphorisée dans le roman par la chute du récit, alors que la jeune narratrice se jette par la fenêtre de sa chambre. La fiction rencontre de cette manière le biographique, car Zürn anticipe dans *Sombre printemps* son propre suicide, elle qui mit fin à ses jours de cette même manière en 1970. Ce texte fait presque figure de « jugement avant-dernier » ou de mémoire d'outre-tombe, puisque « l'écriture du sujet prend origine à partir de sa mort, et se prononce en cette occasion sur le sens de la vie⁸ ».

La curiosité de Zürn et son attrait pour la connaissance, acquise via le fétiche, auront donc eu sur celle-ci des effets irrémédiables. Nous aurons constaté, tout au long de cette première partie, que le récit à caractère autobiographique sert de prétexte à traiter de la « matérialité » d'une expérience vécue corporellement par l'auteure-artiste, qui use de nouveaux « modes de connaissance⁹ » pour parvenir à ses fins. Le style d'écriture d'Unica Zürn est dépouillé et concis. Les mots, bien qu'ils servent à rendre compte après-coup des expériences vécues, ne sont pas au centre de ces expériences. Cela pourrait être mis en parallèle avec la pensée de Silvestra

⁸ *Ibid.*, p. 290.

⁹ Silvestra Mariniello, « La *litéracie* de la différence », *loc. cit.*, p. 171.

Mariniello, affirmant que « [d]ans l'apprentissage, le disciple appren[d] autant, sinon plus, des gestes, du ton de la voix, de la posture et des actions (voir l'*exemplum*) de son maître que de ses mots¹⁰ ». Chez Zürn, ce sont en effet les « gestes », « voix », « postures » et « actions » qui autorisent les découvertes les plus marquantes, ce qui place la connaissance de soi d'abord du côté de la sensibilité avant que de se transposer dans le langage verbal et l'écriture. Unica Zürn anticipe ainsi certaines idées émises par les chercheurs de l'intermédialité stipulant que « [l]a connaissance [doit être] redéfinie en dehors du langage construit comme le médiateur universel réprimant par conséquent la technique et la matière de la transmission de l'expérience¹¹ ». La « technique » artistique est par ailleurs au cœur de l'œuvre d'Unica Zürn, puisque les outils de création sont d'autres « fétiches » pour elle : elle confère une portée symbolique aux crayons, toile, pinceaux et couleurs.

Si, comme l'affirme Silvestra Mariniello, « [n]ous sommes accoutumés à considérer la technique comme "inférieure" et indigne de devenir objet de connaissance » et qu'« on nous a appris de maintes façons que la technique et le corps sont des obstacles à la connaissance véritable, qu'il faut les transcender pour atteindre la vérité¹² », il semble que pour Unica Zürn, la quête de la « vérité » liée à l'attrait pour la connaissance soit indissociable du corps, de la matière et de la technique. Évoquant son processus créatif, calqué comme nous l'avons vu précédemment sur la curiosité et le sens de l'observation développés au cours de son enfance, Zürn affirme ceci : « Rester dans l'ombre, regarder, observer, c'est ma manière passive de vivre. Et les admirés, ils entrent en moi, se posent près des rares trésors gardés de l'enfance. Cela brûle, cela remue, cela se forme et réapparaît de temps à autre dans un dessin ou une anagramme, expulsé et

¹⁰ *Ibid.*, p. 170.

¹¹ *Ibid.*, p. 180.

¹² *Ibid.*, p. 164-165.

transformé » (V, 18). L'art d'Unica Zürn se construit sur le mode de la transformation, voire de l'incorporation et de la digestion du fétiche incorporé en soi puis expulsé en œuvre d'art¹³, mais ce processus ne saurait se réaliser sans les outils de création dont elle dispose et qui deviennent centraux dans la mise en forme.

1.2 Valorisation de la technique artistique

Les réflexions contemporaines portant sur l'intermédialité observent que les rapports entre technique, création et médias demeurent obscurs à ce jour et que « nous ne connaissons pas grand chose s'agissant de la liaison entre la main, l'esprit, le support et le stylo¹⁴ ». Pourtant, toutes ces instances participent activement du processus artistique, même si elles tendent ensuite à s'effacer derrière le « contenu » des œuvres. Chez Unica Zürn, la valorisation de la technique artistique se rapproche d'une certaine « théorie des appareils¹⁵ » intermédiaire, puisque le médium est mis de l'avant dans son œuvre et qu'il devient signifiant, au même titre que ce qui y est représenté.

Le texte *Rencontre avec Hans Bellmer* (V, 35-80) témoigne de l'apprentissage de l'art par Unica Zürn au sein du milieu culturel dans lequel elle évoluait. L'apport du cercle surréaliste et de son conjoint, Hans Bellmer, y apparaît crucial. Zürn consacre plusieurs pages à la description des méthodes de création employées par Bellmer (telle que la « décalcomanie », qu'il est le premier surréaliste à employer dans l'art du portrait (V, 50)). Elle insiste aussi sur le rôle qu'il tient dans son propre apprentissage des procédés artistiques : « il lui fait découvrir les

¹³ Il appert alors que « l'imaginaire [de Zürn] se déroule dans son ventre » (V, 69), car ce thème se retrouve non seulement dans ses écrits, mais aussi dans ses créations picturales. L'une de ces créations est une carte postale (voir annexe I.1) qui « représente un corps de femme sans tête, aux hanches voluptueuses, dont le ventre est le centre de sa vie intérieure ; celui-ci est monté sur une plaque tournante, représentant plusieurs images en couleur, qui apparaissent tour à tour lorsqu'on tourne la plaque » (V, 69).

¹⁴ Silvestra Mariniello, « La *litéracie* de la différence », *loc. cit.*, p. 173.

¹⁵ *Ibid.*, p. 165.

anagrammes et lui montre comment fabriquer ces artificielles constructions de mots. À la même époque, elle réalise ses premiers dessins à la plume et à l'encre de Chine » (V, 57). Zürn est très stimulée par la présence de Bellmer à ses côtés, qui fait figure de maître et qui est une véritable inspiration. Elle s'émerveille devant l'originalité de ses travaux et sa motivation à découvrir de nouvelles techniques :

Il décide de faire son portrait à elle, et cherche une nouvelle technique pour préparer le fond, un peu lassé de la décalcomanie. [...] Il trouve une plaque de contreplaqué et du papier parchemin qu'il froisse et colle, tel quel, sur le bois. Ces plis ressemblent à des plantes dont il souligne les contours lentement avec le pinceau et des couleurs, des couleurs sombres et chaudes. Il peint avec lenteur et un soin infini. Auparavant, il a fait des esquisses au crayon (V, 62).

Il semble ici que la curiosité de Zürn et sa soif d'observation (issues de son enfance) soient satisfaites par l'extrême attention portée au travail de Bellmer, qu'elle examine dans le détail. Sa façon de scruter les prémisses de l'œuvre (l'esquisse au crayon, la préparation du fond de la toile), témoigne bel et bien d'un réel souci pour la technique. Ce sont d'ailleurs encore les sens, comme dans *Sombre printemps*, qui sont sollicités dans son apprentissage : les textures, couleurs, mouvements sont centraux et l'écriture de cet extrait semble entièrement mise au service des phénomènes « physiques » qui y sont décrits.

Le portrait devient beaucoup plus qu'une simple représentation du modèle, c'est le monde de l'enfance au grand complet dont l'auteure-artiste voit apparaître les *traits* sur la toile :

Sur ce portrait, elle reconnaît le visage de son enfance, oui, toute la légende de sa vie. Et les plantes, qui émergent spontanément du papier froissé, forment le vieux jardin du Grunewald sous un ardent coucher de soleil. La naissance de ce tableau suscite chez elle le désir d'apprendre la technique de la peinture à l'huile (V, 62).

Il y a chez Zürn un *glissement* de la notion de « représentation » : le jardin de Grunewald n'est pas reproduit sur le papier, on ne l'a pas peint d'après-nature¹⁶, c'est le papier lui-même qui en imite la végétation. Les matériaux de création sont porteurs de sens. La fascination de Zürn pour la « matérialité » de l'expérience artistique sera donc à l'origine de son désir d'apprendre les techniques de fabrication. Cette façon de penser la production artistique correspond à une certaine esthétique avant-gardiste, telle que décrite par Henk Oosterling :

On the level of production, in multimedial practices and interdisciplinary activities of avant-garde artists, critical reflection is first and foremost mediamatic, i.e. articulated by and constituted in and with the media the artists use¹⁷.

Zürn, tout comme ses contemporains surréalistes¹⁸, tend à recentrer la conception de l'œuvre d'art autour du médium utilisé ; l'art est ainsi réalisé, vu et interprété comme *objet* en même temps qu'il est *message*. Le fétichisme présent chez Unica Zürn, et dont il a été question dans la partie précédente, replace la question de l'art autour des *matériaux* nécessaires à sa production, et ces matériaux sont tout autant porteurs de *messages* que ce qui est représenté dans l'œuvre d'art. Dans cette même logique, l'apprentissage de la préparation de la toile et des couleurs génère chez l'auteure-artiste un certain engouement : « D'abord elle apprend à apprêter la toile. La palette avec ses couleurs lui procure une vraie ivresse. Les possibilités sont illimitées. Tout est permis. Son imagination prend son envol. Elle est un peu déroutée » (V, 63). Cette conception

¹⁶ À propos de l'art « d'après-nature », Zürn déclare : « C'est une chance [...] de ne pas savoir dessiner d'après nature. Les déformations ont leur charme. Il est excitant de peindre sans projet prémédité : on se surprend soi-même. [...] Elle peint un animal qu'elle n'a encore jamais vu, mais dont elle est sûre qu'il existe » (V, 63). Le fait de ne pas copier la nature, de ne pas la reproduire fidèlement, permet de faire apparaître autre chose sur la surface. Les « déformations » engendrées par un tel processus créatif évoque, pour Zürn, le souvenir d'un de ses maîtres à penser, dont on perçoit l'influence dans son œuvre : « Elle pense à Picasso, à qui l'on demandait pourquoi il peignait si souvent ces fameuses têtes de femme où ni les yeux ni la bouche ne se trouvent à leur place naturelle. Sa réponse : *Quand j'aime une femme, je m'approche d'elle au point que je commence à loucher et que je vois son visage déformé* » (V, 63).

¹⁷ Henk Oosterling, *loc. cit.*, p. 42.

¹⁸ Zürn consacre par ailleurs plusieurs pages de son texte *Rencontre avec Hans Bellmer* à faire l'éloge de ses amis surréalistes. Elle dit qu'il s'agit pour elle d'« un plaisir infini de s'absorber dans la contemplation de ces têtes remarquables : Victor Brauner, Jean Arp, Wifredo Lam, Matta, Max Ernst, Marcel Duchamp, Man Ray, Michaux [...] » (V, 71).

matérialiste de la fabrication artisanale pour Unica Zürn anticipe de plus bel le discours de l'intermédialité, affirmant que les « matérialités de la communication font partie du travail de signification et de référence » dans l'œuvre d'art, que « [l]es effets de sens sont aussi des dispositifs sensibles » et « qu'il existe des liens entre le sens du sensible et le sens du sensé, entre le physique (ou la matière) et le sémantique (ou l'idée)¹⁹ ».

Si l'on peut constater chez Zürn la valorisation de toutes les étapes entourant la création d'une œuvre d'art (de sa fabrication matérielle à sa mise en marché²⁰), on voit aussi s'édifier un certain mythe de l'artiste surréaliste, inspiré et entouré par ses comparses. Zürn entretient par ailleurs un rêve de collectivité par rapport au groupe :

Si elle avait plus d'argent, elle réaliserait un vieux rêve et rachèterait la belle maison de son enfance. Ses amis artistes y trouveraient chacun leur chambre. [...] Une communauté d'hommes créant librement et qui pourraient développer tranquillement leurs projets. On resterait ainsi ensemble jusqu'à la fin de la vie – et encore dans l'au-delà, s'il y en a un (V, 180).

Encore une fois, le monde matériel perdu de l'enfance rejoint l'idéal de création. Cette image n'est pas sans rappeler le « château²¹ » surréaliste tel qu'imaginé par Breton dans le premier *Manifeste du surréalisme*. Zürn s'accapare cependant cet idéal en y greffant la maison de ses souvenirs. Elle se réapproprie ce rêve en invitant les surréalistes *chez elle*, et par extension, *en elle*, puisque comme nous l'avons vu précédemment, le processus de connaissance de l'autre passe souvent pour Zürn par son incorporation. Cet extrait fait également miroiter la perspective d'un *laboratoire* ou d'un atelier artistique, soit d'un lieu dédié à la fabrication de l'art. Le

¹⁹ Éric Méchoulan, « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », *loc. cit.*, p. 10.

²⁰ Ainsi Zürn décrit, toujours dans *Rencontre avec Hans Bellmer*, les conditions de sa première exposition (p. 68) et ses premiers pas dans le monde de l'édition (p. 57).

²¹ André Breton, « Manifeste du surréalisme (1924) », dans *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « folio essai », 2005 [1962], p. 27.

« milieu²² » de création ne se situe pas simplement dans le support de l'œuvre (papier, toile, pellicule), mais aussi dans une circonstance géographique et temporelle ; un endroit et un moment donnés qu'il convient de prendre en compte dans les multiples conditions « physiques » donnant *lieu* à la fabrication de l'art. Le *laboratoire* de création imaginé par Zürn peut être considéré comme une des prédispositions essentielles à la production de l'art, car il convient de rappeler que « les Idées ne flottent pas dans un éther insondable ou ne sont pas seulement des constructions spirituelles étrangères à leurs composantes concrètes²³ ». En valorisant les matériaux et les lieux de la création, Zürn confère à la technique artistique « une puissance expressive a-discursive qu'il faut se donner les moyens de comprendre en réinvestissant le point de vue de la matière²⁴ ». Ainsi, l'importance que revêt le fétiche chez Zürn permet d'adopter la perspective de la matière et de lui accorder un « caractère instrumental²⁵ » dégagé et indépendant de la langue écrite ou du contenu représenté.

Les « instruments » de création utilisés par Zürn partagent avec les fétiches de son enfance un certain nombre de points communs. Ainsi adoptent-ils les traits « d'instruments de torture », participant au thème du masochisme présent dans toute l'œuvre de Zürn, comme nous l'avons vu dans la partie précédente. Le sujet qu'on représente sur le papier est « croqué [...] par le crayon » (M, 25). Cet outil « denté » renvoie de nouveau à l'ingestion de l'autre en soi, puisque la représentation de l'autre passe par sa mastication et sa digestion. Il s'agit d'« instruments pour couper, pincer, gratter » (V, 151), qui s'apparentent à des « instruments

²² Éric Méchoulan insiste sur le fait que le médium « ne se situe pas simplement au milieu d'un sujet de perception et d'un objet perçu, il compose aussi le milieu dans lequel les contenus sont reconnaissables et déchiffrables en tant que signes plutôt qu'en tant que bruits » (« Intermédialités : Le temps des illusions perdues », *loc. cit.*, p. 15). Cette notion pourrait s'appliquer tout autant au milieu physique où les artistes s'adonnent à leurs activités créatrices.

²³ *Ibid.*, p. 10.

²⁴ Marion Froger, « Agencement et cinéma : la pertinence du modèle discursif en question », *Cinémas : revue d'études cinématographiques/ Cinémas : Journal of Film Studies*, vol. 10, n° 2-3, 2000, p. 21.

²⁵ Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 287.

chirurgicaux » (V, 151), liant encore une fois le fétichisme à une volonté de percer la surface pour en voir l'intérieur. L'intrusion d'objets en soi semble douloureuse, mais permet une connaissance profonde de soi et des autres. Il en va ainsi d'une scène où la narratrice raconte un avortement clandestin : « [...] il faut poser la grande casserole d'eau sur le réchaud pour pouvoir stériliser l'instrument gynécologique [...] la « sage » femme introduit l'instrument en élargissant ainsi l'ouverture, puis met une sonde dans l'utérus, ce qui, comme elle l'explique, va déclencher une hémorragie » (V, 152). Les images évoquées dans cet extrait peuvent paraître cruelles et relever presque de la torture, mais elles sont néanmoins nécessaires à l'introspection. La « sonde introduite dans son ventre » (V, 153) agit comme un fétiche qui, une fois intégré en soi, permet la connaissance. Le récit de soi apparaît comme un lieu d'investigation où les images chirurgicales sont évocatrices. Il devient possible de déduire, comme le suggère Georges Gusdorf, que « [c]elui qui entreprend la tâche de la connaissance de soi se livre, dans l'ordre psychologique et spirituel, à une sorte de vivisection, ou même de biopsie²⁶ ». Dans ce même ordre d'idée, David Norman Rodowick, commentant le regard qu'il faut adopter afin de bien lire l'œuvre visuelle, affirme ceci :

It now requires instruments to translate the invisible interior of the body into a recognizable sense, not only the stethoscope and other technologies of auscultation, but also a system of signs that can document, classify, and otherwise map this hidden interior onto a legible space. If the gaze is ordered by empiricism, the glance is organized by a medical hermeneutic²⁷.

L'« herméneutique médicale²⁸ » que l'on retrouve chez Unica Zürn semble un moyen efficace et avant-gardiste d'investir le corps dans ses plus intimes replis et de l'inscrire sur la surface

²⁶ Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 290.

²⁷ David Norman Rodowick, *op. cit.*, p. 55.

²⁸ Cette herméneutique est présente chez Unica Zürn de diverses façons, notamment dans les mentions fréquentes de médicaments qu'elle ingère et des effets qu'elles provoquent en elle : « [...] depuis six mois, je prends un somnifère [...] Depuis, ma considération pour le pharmaceutique n'a fait qu'augmenter. Médication : Supponeryl hypnotique » (V, 17). Il y a également quelques épisodes où la narratrice se voit forcée de consommer des narcotiques, qu'on lui

artistique. Il n'est pas exagéré de soutenir que certaines des images les plus puissantes évoquées par l'auteure-artiste puisent leur source dans le domaine médical, comme dans ce passage où elle raconte un songe étrange : « Je crois que ce rêve a été déclenché par des images d'une salle d'opération. J'ai vu dans un magazine des photos d'organes humains, prélevés sur des cadavres et maintenus dans la glace pour des transplantations » (V, 21). Le thème de l'« herméneutique médicale » est aussi exploré par Nadine Schwakopf, qui compare l'écriture zürnienne à un « scalpel ». Elle affirme que

ce type d'*écriture* [peut] d'abord être considéré comme une sorte de scalpel "polylogique" s'insinuant dans le tissu discursif pour faire des ligatures entre des systèmes de signes *a priori* sans liant. Coalescent cependant incomplet, cet "outil" sert également à infliger des incisions aux codes signifiants ainsi entrecroisés pour générer un discours interstitiel justement dans l'espace des signes énucléés²⁹.

Chez Unica Zürn, la revalorisation de la technique artistique mène donc à la découverte de fétiches servant à la connaissance de soi, qui sont à la fois des instruments de torture et des instruments chirurgicaux. L'espace de « l'interstitiel », où se « croisent », grâce aux opérations du « scalpel polylogique », les formes d'art et les époques, fera l'objet de la partie suivante.

administre par injections lors de ses séjours en clinique : « Un médecin plus âgé [...] lui fait une piqûre dans le bras qu'elle connaît bien [...] Une fois, on lui a dit le nom de ce médicament, Evipan » (V, 156). Notons enfin la présence de plusieurs « observations » de patients malades, qui séjournent à ses côtés dans les hôpitaux, et dont elle décrit la condition, les symptômes : « Elle [...] a assisté il y a des années pour la première fois à une crise d'épilepsie chez un jeune homme de dix-huit ans, qui a duré une demie heure et qui était étrange à voir. Au début, le jeune homme laissait échapper des cris sourds et rauques, ses yeux se révulsaient à tel point qu'on n'en voyait plus que le blanc. Après avoir perdu connaissance, il a glissé de son fauteuil, et l'une des personnes présentes l'a pris fermement dans ses bras pour qu'il ne se blesse pas, car ses bras et ses jambes bougeaient dans tous les sens avec frénésie. Puis son corps s'est raidi, est devenu aussi dur qu'une pierre, les muscles sont restés crispés jusqu'à ce que lentement la crise prenne fin » (V, 174-175).

²⁹ Nadine Schwakopf, *op. cit.*, 2007, p. 123.

1.3 Espace et temporalité

Il apparaît impossible d'aborder la question de l'« espace » sans évoquer celui qu'occupait Unica Zürn au sein (ou plutôt « en marge », comme nous l'avons vu dans l'introduction) du cercle surréaliste. Tel qu'observé précédemment, sa relation avec Hans Bellmer eut une importance primordiale dans son apprentissage de l'art et son intégration au groupe, mais elle influença également son positionnement en tant que femme auteur-artiste surréaliste. L'œuvre du plasticien traduisait une vision macabre et fragmentaire de la « femme-poupée », qui devait provoquer un effet particulier chez ses compagnes :

Dans ces projections du désir de l'autre sur des corps artificiels, remodelés, mutilés, puis sur un corps réel, comment ont-elles [les compagnes de Bellmer] pu exister ? [...] Comment, à côté de Bellmer, Unica Zürn en particulier pouvait-elle parvenir à réconcilier son identité de femme et son statut d'auteure-artiste à part entière³⁰ ?

Le positionnement de Zürn entre son rôle de muse (aussi morbide soit-il) et son rôle de créatrice semble en effet tenir constamment de deux pôles éloignés l'un de l'autre, auxquels il s'agissait pour elle de se prêter tour à tour dans un *jeu* perpétuel sur son identité. Cette mise en scène de soi relève d'un entre-deux troublant, posant l'identité comme une constante fluctuation, voire une mutation de sa propre personne. Il ne faut donc pas s'étonner de la présence de nombreux autoportraits « distorsionnés » chez Zürn. Ne sont-ils pas à cet effet parfaitement à l'image du jeu de balancement entre la monstruosité d'une muse « [p]oupée [...] munie de quatre jambes » et la magnificence d'une créatrice pour qui « tout est possible » (M, 23) ? Le corps devient chez Unica Zürn, comme chez plusieurs autres femmes artistes surréalistes, l'« espace » même de la

³⁰ Andrea Oberhuber, « Hans Bellmer et Unica Zürn ou le fantasme double de *La Poupée* », *loc. cit.*, p. 199. Zürn déprécie par ailleurs son œuvre par rapport à celle de son conjoint : « Elle, comparée à lui, n'est rien. Ses dessins n'ont rien apporté de nouveau au monde tandis que les siens ont déclenché la plus grande stupeur » (V, 89). Cet extrait met efficacement en lumière la difficulté pour les femmes auteures-artistes surréalistes à acquérir de la notoriété, elles qui sont demeurées dans l'ombre de leurs compagnons masculins.

redéfinition de soi, de la construction de soi : « [...] alors que Bellmer parvient à projeter ses fantasmes sur un corps autre, donc extérieur à lui, le corps d'Unica Zürn devient lui-même le lieu intime où se déroulent divers spectacles fantasques³¹ ». L'autoreprésentation sert de miroir déformant, où le reflet de la créatrice adopte les traits les plus surprenants : effectuant un dessin qu'elle qualifie d'« autoportrait », Zürn décrit le sujet représenté comme « un animal gracieux au long cou, aux longs cheveux et aux longues oreilles » (V, 36). La théâtralisation de soi-même place sous les projecteurs le corps de l'auteure-artiste, qui devient l'espace de mutations spectaculaires, ainsi peut-elle sentir « ici, sur la scène, sa colonne vertébrale se changer en serpent » (HJ, 123)³². La hantise des poupées de Bellmer n'aura de cesse d'inspirer Zürn dans ses élans de mise en scène corporelles, où l'aspect monstrueux des mutations physiques rencontreront la beauté de son corps magnifié par l'art : « Elle se déploie, prend la forme d'une étoile lumineuse composée de tout nouveaux et innombrables bras et jambes, têtes et cous, elle devient une belle fleur monstrueuse, et mollement, comme une feuille de papier ou la fusée mourante d'un feu d'artifice, elle vient se poser sur la scène » (HJ, 123-124). La « belle fleur monstrueuse » est comparée à une « feuille de papier », cela illustrant les nombreux liens dans le travail de Zürn entre son corps et le *corps* de l'œuvre d'art, qu'elle soit littéraire ou picturale. Il semble que les instruments de création et les supports matériels sur lesquels s'inscrit l'œuvre miment les états et mouvements du corps de l'auteure-artiste. De même, les formes d'art pratiquées adoptent aussi les inclinaisons du corps, comme le stipule Katharine Conley, alors qu'elle compare le travail sur les anagrammes de Zürn à une déconstruction/reconstruction du corps : « Au cours de ses hallucinations les plus vives elle [Zürn] a l'impression que son corps se

³¹ Andrea Oberhuber, « Hans Bellmer et Unica Zürn ou le fantasme double de *La Poupée* », *loc. cit.*, p. 200.

³² J'aurai par ailleurs l'occasion de revenir, au cours du chapitre 2.1, sur le motif du « serpent », très important dans l'œuvre de Zürn.

métamorphose avec la même facilité que le sens des poèmes en anagrammes qu'elle aime fabriquer³³ ».

La fin de la vie d'Unica Zürn est marquée par l'aggravation de son état de santé mentale. Le thème de la maladie s'inscrit non seulement dans le contenu de ses écrits et de ses dessins, mais aussi dans la forme. Le jeu de miroir entre le corps de l'auteure-artiste et la forme que prend son œuvre témoigne d'une appréhension particulière de la surface : il s'agit d'un espace où se côtoient signes et supports dans leur matérialité la plus concrète, afin de participer activement du processus d'autoreprésentation. Ainsi, la calligraphie de Zürn imite la déchéance dans laquelle elle se trouve³⁴ : « Le manuscrit est d'une écriture si illisible, avec des lignes qui penchent, avec pessimisme, vers le bas, qu'elle-même peut à peine le lire » (V, 127). Cette « ligne [qui] s'incline avec pessimisme vers le bas » (V, 88) révèle les troubles de santé de celle qui tient le crayon, en même temps qu'elle contribue à mettre en valeur l'écriture en tant que technique. La calligraphie, les « lignes » *parlent* d'elles-mêmes. L'« herméneutique médicale » zürnienne autorise à comparer les fluctuations et déclinaisons de la ligne calligraphique à la courbe d'activités d'un électrocardiogramme : toutes deux s'inscrivent sur le papier pour traduire l'état de santé du patient.

Ce n'est pas seulement la calligraphie qui est atteinte par la maladie, la syntaxe du texte en souffre également. Le « désordre » mental de l'auteure-artiste se retrouve dans la forme du texte écrit : « Ce texte qu'elle écrit en ce moment sur sa vie avec Hans s'avère aussi peu ordonné

³³ Katharine Conley, « La femme automatique du Surréalisme », *loc. cit.*, p. 75.

³⁴ Zürn commente abondamment l'état de « déchéance » dans lequel elle se trouve au moment d'écrire ces lignes : « Ses doigts sont noircis car elle fume sans arrêt et elle [...] a perdu quatre [dents] à la mâchoire inférieure. Le dentiste habite le même immeuble, elle n'y va pas. Elle ne se déshabille pas quand elle se couche le soir. Elle se lave à peine. Elle est dans la déchéance. [...]. À table, son nez coule et elle est trop paresseuse pour chercher un mouchoir. Elle prend la manche de son pull-over pour se moucher » (V, 91-92).

que son écriture, à l'image de l'état dans lequel elle se trouve » (V, 90)³⁵. Son écriture est comparée à un « bégaiement désordonné » (V, 127) : elle n'arrive pas à écrire « correctement et lisiblement » (V, 113). Les nombreuses répétitions et les fautes grammaticales contenues dans ses textes l'embarrassent grandement : « Ce journal qu'elle est en train d'essayer d'écrire ici est plein de platitudes, de répétitions, de fautes de vocabulaire et de grammaire, d'un manque de style et de couleur. Il est aussi pauvre que son avenir » (V, 111-112). L'auteure-artiste transmet sa maladie au médium qu'elle emploie, elle contamine son journal intime et passe ses symptômes à la calligraphie, à la forme du texte. En constatant les dégâts sur son œuvre, elle prend son propre pouls et sait que le pronostic est de mauvais augure. L'autoreprésentation n'est plus simplement basée sur une narration traditionnelle, mais elle s'appuie désormais sur les *lignes* tracées et la forme que prend le récit, réintroduisant de ce fait le « matériel » et le « visuel » dans l'œuvre littéraire.

Le corps n'a cependant pas toujours été souffrant de la sorte. L'auteure-artiste s'interroge quant à la disparition de la « facilité » de sa vie d'antan : « Où est-elle, l'enfance, quand on bougeait facilement et que l'on courait sans effort? Quand elle est assise pour dessiner, ses muscles se crispent et elle ressent des douleurs dans les épaules » (V, 95). Le deuil impossible de l'enfance devient ici le prétexte à évoquer l'acte de création dans ce qu'il a de plus « physique » : désormais, c'est le corps même de l'auteure-artiste qui souffre dans le mouvement et l'effort requis pour dessiner. Ce corps malade est réintroduit dans l'œuvre, il exécute une

³⁵ J'ouvre ici une parenthèse pour souligner que le « désordre » présent dans la mise en écriture de son quotidien avec Hans Bellmer se répercute également dans les soins qu'elle doit prodiguer à ce dernier (Bellmer ayant eu un accident cérébro-vasculaire qui l'a laissé à demi paralysé) : « Encore une fois, elle a laissé Katrin aider Hans à se lever. Elle est si désordonnée qu'elle confond la chaussure de droite et celle de gauche, qu'elle n'arrive pas à lui passer les chaussettes, sans parler de la robe de chambre » (V, 116). Elle ajoute que « [s]i par hasard, elle est obligée de mettre à Hans ses chaussettes, sa robe de chambre et ses chaussures, elle se trompe en tout et ça prend une éternité » (V, 91). Dans ces extraits, il semble que Zürn fait subir à Bellmer le sort que ce dernier réservait à ces « poupées » : les membres du corps sont confondus, inversés. Rien n'est à sa place dans ce corps désormais « désarticulé ».

« chorégraphie », aussi pénible soit-elle. L’auteure-artiste regrette une époque où il lui était aisé de créer : « Elle a la nostalgie de cette époque de sa vie à Berlin après son divorce. [...] Après le petit déjeuner, elle posait la machine à écrire sur la table et, au son de la radio, elle tapait des histoires, quelquefois directement, sans préparation ni correction » (V, 109).

Il semble ainsi que le regard que pose Zürn sur elle-même soit un regard « limite », entre santé et maladie, qui place son corps dans un entre-deux modifiant aussi le *corps* de son œuvre, tout dépendant du pôle vers lequel il tangué : quelque part entre le monstrueux et le sublime, entre le féminin et l’animalité, entre la raison et la folie. Ces oscillations ont pour particularité de modifier l’espace de la création, atteignant l’écriture dans ses mécanismes les plus concrets, soit la calligraphie et la grammaire, cela rejoignant la revalorisation de la technique artistique revendiquée par les théories contemporaines sur l’approche intermédiaire. Il devient alors difficile de distinguer les limites entre le corps et l’œuvre, l’un imitant à la perfection l’autre, devenant pratiquement son « double »³⁶. L’entre-deux et ses répercussions médiatiques chez Unica Zürn sont particulièrement bien résumés par Nadine Schwakopf :

C’est à partir de ce regard borderline sur soi que la surréaliste allemande répondra d’un corps hors norme, devenu linguistiquement insaisissable en raison d’une prétendue monstruosité, en réassemblant les bribes dans une enfilade interminable de dessins et de textes littéraires inter-reliés, mais non congruents. [...] Ce type d’intertextualité marie le mot et l’image de façon à donner naissance à un corps fantasmosaique, dissémination protéiforme de soi ancrée dans un langage intermédiaire, qui transcende les frontières entre l’humain et l’animal, le féminin et le masculin, entre le Même et l’Autre, entre la « normalité » identitaire et le dérèglement³⁷.

Cet extrait suppose que l’art intermédiaire « protéiforme » d’Unica Zürn est bel et bien à l’image de l’identité fragmentée et fluctuante du sujet, comme le démontraient ses autoportraits « distorsionnés ». Son œuvre, tant littéraire que picturale, est habitée par ce jeu constant de

³⁶ Cette idée provient d’un article de Caroline Rupprecht, où il est mentionné ceci : « Zürn’s writing [...] radically deconstructs the boundaries by which we commonly define subjectivity (fact/fiction, truth/fantasy, etc.), and in the end, leaves us questioning just what *is* the difference between a body and a text » (*loc. cit.*, p. 371.)

³⁷ Nadine Schwakopf, *op. cit.*, p. 93.

renvois entre les arts et les médias impliqués. Le corps « hante » le texte et l'image. Par sa mobilité, il donne forme à la création artistique et fait subir à l'œuvre ses états et ses humeurs. Tout cela s'inscrit dans l'espace de la création artistique, qui devient le lieu par excellence du croisement, de l'hybridité, du « fantasmosaïque ».

L'esthétique de l'entre-deux fut non seulement explorée par Unica Zürn, mais aussi par de nombreuses femmes auteures-artistes surréalistes. Bien que la place de Zürn parmi ses contemporaines soit « à définir à part³⁸ », la présence de plusieurs points communs entre les œuvres de ces femmes est frappante, surtout lorsqu'il s'agit du rôle central qu'elles attribuent au corps dans l'acte de création. Katharine Conley, évoquant ce qu'incarne le corps de la femme pour les hommes surréalistes, souligne l'importance de l'imagerie liée à la Vierge Marie en tant qu'entité liminale. Le corps de cette dernière incarne en effet un idéal surréaliste, puisqu'il « est [...] liminal, comme le corpus du texte automatique, suspendu entre le domaine intemporel de l'esprit/du rêve et le domaine historique de la réalité/de l'expression syntaxiquement compréhensible³⁹ ». Cette description n'est pas sans rappeler la perception du corps chez Unica Zürn qui, comme la Vierge, « a accès à deux mondes, un accès que les Surréalistes désiraient : au monde du rationnel et à celui de l'irrationnel⁴⁰ ». Pour Conley, cet entre-deux monde métaphorisé par le corps de la Vierge Marie est particulièrement pertinent, surtout lorsqu'il s'agit, pour les femmes auteurs-artistes surréalistes, de témoigner de leur expérience de la maladie mentale. Conley évoque les œuvres d'Unica Zürn et de Leonora Carrington, qui portent les « marques » de la maladie mentale dont elles furent atteintes. En effet, Carrington et Zürn « mettent en scène leur

³⁸ Jacqueline Chénieux-Gendron définit en ces termes la place d'Unica Zürn parmi les autres femmes surréalistes, la situant dans un entre-deux générationnel : « La place d'Unica Zürn est à définir à part, plus proche des grandes solitaires de la génération précédente, et d'ailleurs de la même classe d'âge qu'elles, mais arrivant dans le groupe surréaliste dans le cours des années cinquante » (*loc. cit.*, p. 61.)

³⁹ Katharine Conley, « La femme automatique du Surréalisme », *loc. cit.*, p. 72.

⁴⁰ *Idem.*

propre corps comme site physique de la lutte qui les déchire entre la santé et la maladie mentale⁴¹ ». Si le corps devient en soi l'espace d'inscription de la maladie, servant de frontière entre la raison et la folie, l'espace restreint de leur chambre d'hôpital psychiatrique est également crucial dans l'élaboration de leur poétique. En effet, cet aspect est récurrent chez Zürn, qui affirme que « le séjour à la clinique lui paraît insupportable – comme une prison » (V, 167). La vie en asile participe de la dégénérescence des patients, pour qui toute liberté est annihilée. La maladie est en soi une prison : « Incapable de dormir, de manger, de travailler, elle [la narratrice] s'enferme dans sa chambre d'hôtel. "Je me sens comme dans une prison", a-t-elle dit un jour à un psychiatre qui lui a répondu : "C'est vous-mêmes qui êtes votre propre prison" » (HJ, 170). Pour Zürn, la tension provoquée par la sensation d'exil à l'intérieur de son propre corps et l'enfermement au sein des asiles participe d'un phénomène poétique plus large et d'un jeu sur l'espace présent tant dans son œuvre littéraire que picturale. À titre d'exemple, dans *La Maison des maladies*, un texte accompagné de dessins, Zürn met en relation l'espace de la folie (dont le corps est le lieu d'inscription) avec l'espace de l'internement. Ce document qui, comme le dit l'auteure-artiste, « contient quelques dessins schizophréniques » (V, 111) – formulation condensée, mais éloquente sur la contamination entre le médium et le corps – a été commenté brièvement par Caroline Rupprecht qui en dit ceci :

While « she » becomes obsessed with numbers, she produces a manuscript, *The House of Illnesses* [...], in which the body is fragmented into parts that make up the rooms of a hospital ; the cabinet of the solar plexus ; the room of the eyes ; the halls of bellies ; the bosom room ; the chamber of hands ; the vaults of the head ; and the suite of the hearts. Accompanied by drawings that illustrate these rooms, this earlier text features scenes about the fragmentation and multiplication of the body along with the destruction of the gaze (eyes). Prefiguring the hallucinations, it describes the desire to escape into an imaginary field of vision [...]⁴².

⁴¹ *Ibid.*, p. 74.

⁴² Caroline Rupprecht, *loc. cit.*, p. 384-385.

Toutes les pièces de la « maison » sont calquées sur le corps, ce qui prouve bien qu'il existe un jeu de miroir entre l'espace intérieur et l'espace extérieur de la folie. Le médium est le reflet, voire la continuité du monde intime. Il semble alors évident que chez Zürn, « [i]l émane de tout ce qui est spatial une séduction qui l'incite à jouer avec l'espace⁴³ ». Le lieu de l'entre-deux entre le corps de l'artiste et le *corps* de l'œuvre, entre la raison et la folie, entre un médium et un autre, devient l'espace par excellence de l'intermédialité.

L'entre-deux primordial chez Unica Zürn semble par ailleurs relever de l'espace « géographique ». Née en Allemagne en 1916, l'auteure-artiste s'établit à Paris à partir de 1953. Lors d'une brève séparation d'avec Bellmer, en 1960, elle retourne à Berlin, ville qui s'apprête alors à être politiquement « divisée » par l'érection du Mur, en 1961. C'est au cours de ce séjour que Zürn est internée pour la première fois, à la suite d'un épisode schizophrénique. En proie à des hallucinations, elle dit ceci de Berlin :

Elle est bouleversée de revoir sa ville après une longue absence. [...] Elle sait : cette ville est partagée en deux. Situation inquiétante pour une ville. Et elle décide secrètement de la faire renaître dans sa parfaite unité. Et c'est elle qui va enfanter cette ville. Ce désir devient si excessif qu'elle éprouve les douleurs de l'enfantement, les mêmes symptômes qu'à la naissance de ses enfants. Elle ne sait pas comment il est possible de se sentir enceinte d'une ville tout entière (HJ, 43).

La cité « partagée en deux » adopte les traits de sa propre personnalité : elle semble refléter son propre éclatement identitaire. Les symptômes ressentis, cette fois, sont ceux de « l'accouchement ». Le corps est sujet à un « miracle médical » rappelant de nouveau l'imagerie de l'immaculée conception : la matière qu'il ingère et qu'il expulse magiquement est maintenant une « ville toute entière ».

À ce désir d'unification de sa ville natale s'oppose par ailleurs une certaine volonté d'annihiler son identité, au profit d'une identité « flottante », qui ne se *pose* nulle part. L'entre-

⁴³ Rike Felka, *op. cit.*, p. 10.

deux national entre l'Allemagne et la France trouve sa continuité dans l'apesanteur de « l'avion en plein vol » que Zürn souhaite « quitter » (M, 19). Elle affirme sa volonté de ne plus appartenir à l'un ou l'autre pays et de rester en suspens, comme « l'avion sans nationalité » (M, 13), oscillant entre les identités culturelles. Il en va de même lorsqu'elle jette son passeport dans une boîte aux lettres (HJ, 60), s'affranchissant ainsi de ses liens identitaires et de ce qui les représente aux yeux des autorités.

Ce positionnement incertain entre les nationalités entraîne la valorisation d'une « architecture » de l'entre-deux :

À ce moment seulement, elle remarque que la maison semble flotter, que les gens réapparaissent pour y entrer, circuler dans de nombreuses rues bâties dans l'air, qui se croisent suivant une belle architecture de rayons, s'élèvent et s'abaissent en des mouvements doux et lents (HJ, 121).

Cette construction mentale correspond à un lieu idéalisé, où l'espace est conçu comme une architecture aérienne, flottante, qui permet aux gens de circuler librement. Cette architecture est dégagée des contraintes d'espace liées aux questions des frontières géographiques et des lois gravitationnelles. Zürn crée donc à son image (distorsionnée, plurielle, sans limite) un nouvel espace libre, comparant cette expérience à « [...] l'obsession d'un savant évaluant un pays nouveau : il le veut sans frontière, comme l'aventure avec une bien-aimée; est venu maintenant le moment où tout est possible » (M, 23).

L'absence de frontières rend « tout possible » et autorise à traverser dans l'*envers* des choses, de l'autre côté du miroir (comme le fait la narratrice dans les toutes premières pages de *L'Homme-Jasmin*⁴⁴) : au-delà des limites de l'internement ou de la géographie, dans un monde où tout excède l'espace réaliste. Zürn affirme d'ailleurs que « *si on peut plus supporter la vie*

⁴⁴ Il s'agit en fait de l'incipit : « Une nuit, au cours de sa sixième année, un rêve l'emmène derrière un haut miroir, pendu dans son cadre d'acajou au mur de sa chambre. Ce miroir devient une porte ouverte qu'elle franchit pour parvenir à une longue allée de peupliers menant tout droit à une petite maison [...] » (HJ, 15).

normale – on choisit l'autre côté » (M, 19). En se jetant par la fenêtre de sa chambre, la jeune narratrice de *Sombre printemps* choisit en quelque sorte « l'autre côté », alors que la « vie normale » lui devient « insupportable ». La fenêtre, en plus d'être la représentation du cadre de la vision qu'elle a du monde extérieur, définit également la limite entre un monde et un autre qu'il convient de transgresser :

Elle regarde par la fenêtre et pense à sa mort prochaine. Elle a décidé de se jeter par la fenêtre. Si elle faisait un grand saut, si elle pouvait prendre un bon élan, elle irait « mourir en terre étrangère ». Elle tomberait dans le jardin du voisin. Ce serait encore un choc bien singulier pour sa famille si on ne retrouvait pas son cadavre dans le jardin de ses parents. « Mourir en terre étrangère », elle a lu cela quelque part et ne l'a jamais oublié (SP, 85-86).

Cet extrait fait découvrir « l'envers des choses », notamment à cause de la morbidité de la voix de l'énonciation : cette voix excède l'espace de la fiction qui lui est conféré pour narrer ce qui se produit dans la « réalité », elle semble parvenir d'outre-tombe et incarne ainsi, dans sa forme extrême, « l'au-delà » des limites que prône l'auteure-artiste⁴⁵. Le mouvement de « happement du futur dans le présent⁴⁶ », puisqu'il s'agit ici d'une « mort annoncée » écrite comme si elle s'était déroulée dans le passé, crée un « anachronisme » dans l'œuvre de l'auteure-artiste. En effet, cette dernière revisite son passé par l'écriture et en modifie la substance, en même temps qu'elle prédit l'avenir. Le présent de l'écriture transforme à la fois passé et futur, redéfinissant la temporalité selon une conception avant-gardiste, qui sera plus tard valorisée par les théories de l'intermédialité : « L'anachronisme n'est pas le savoir de ce qui existe déjà et qui n'offre donc aucune surprise, c'est au contraire le moment où le passé [...] surprend parce que seul le passé est

⁴⁵ Cette énonciation donne accès à « deux mondes », ce qui rappelle de nouveau l'imagerie de la Vierge Marie, car comme le spécifie Katharine Conley : « [...] toutes les références [...] à la vie avant/après la mort peuvent être liées à la personne de la Vierge qui, elle, a accès aux deux mondes. Il y a des références à la difficulté de situer le début de certains événements. Et, plus dramatiquement, il y a des images d'une dimension de vie qui existe hors du temps » (« La femme automatique du Surréalisme », *loc. cit.*, p. 73.)

⁴⁶ *Ibid.*, p. 70.

véritablement nouveau⁴⁷ ». Le saut par la fenêtre est en fait un « saut » dans le temps, posant la question des limites entre les époques : « chaque *saut* dans le futur, pour y investir le présent [...], modifie le passé⁴⁸ ». Les époques se confondent, « [l]a vieillesse et l'enfance commencent à se ressembler » (V, 19), l'écriture incarne alors comme « des voyages entre la vie et la mort – des allers et retours » (V, 20).

Cette *chute* pour le moins troublante déstabilise le lecteur parce qu'elle ébranle les notions d'espace et de temporalité communément admises dans la représentation de la réalité autobiographique. Elle donne un accès inédit à un hors-temps et à un hors-lieu qui se métamorphosent constamment, comme l'identité fluctuante de l'auteure-artiste. L'écriture devient alors le moteur d'une machine à voyager dans le temps et dans l'espace. Le papier est enclin à subir les mêmes distorsions que les époques et que la géographie car, comme le suggère Silvestra Mariniello, le « médiatique » et le « géographique [...] tendent à se confondre⁴⁹ ». La matérialité de la page chez Unica Zürn est à l'image de sa reconfiguration du temps et de l'espace : les limites en sont abolies et les signes qu'on y inscrit peuvent « déborder » au-delà de ses contours ou alors frôler ses frontières. Une scène de *L'Homme-Jasmin* est particulièrement évocatrice à cet effet :

Il [le docteur] lui demanda de commenter ses dessins qu'il présentait à l'assistance [...] on lui demanda : *Pourquoi le dessin occupe-t-il ici toute la surface de la feuille jusqu'aux bords? Dans vos autres compositions vous avez laissé une marge blanche autour du motif.*

Et elle avait alors fait cette réponse : *Je ne voulais pas cesser d'y travailler, ou ne le pouvais pas parce que j'ai éprouvé, en le faisant, un plaisir sans fin. Je souhaitais que ce dessin se prolongeât bien au-delà des bords du papier – jusqu'à l'infini* (HJ, 133-134).

⁴⁷ Éric Méchoulan, « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », *loc. cit.*, p. 14.

⁴⁸ *Idem.*, c'est moi qui souligne.

⁴⁹ Silvestra Mariniello, « Commencements », *loc. cit.*, p. 48.

Non seulement l'espace médiatique imite-t-il l'espace géographique (on les veut tous deux sans frontière), mais il a aussi la capacité de s'étirer proportionnellement au plaisir éprouvé à « l'arpenter ». Le « plaisir sans fin » donne lieu à un espace « infini » : quand une page est pleine, déborde, on en ajoute une autre. L'étirement de l'espace de la feuille est également associé à la souffrance psychologique, car l'auteure-artiste affirme ceci : « Aussi longtemps que je pourrai [...] ajouter de nouvelles pages blanches qu'il faudra remplir, je resterai malade » (HJ, 256). De nouveau, l'espace médiatique imite le corps de l'artiste, mais il imite aussi l'horloge, la durée de la maladie étant équivalente aux pages blanches ajoutées. La temporalité dans l'écriture zürnienne est affaire d'espace, cela rejoignant les propos de Silvestra Mariniello stipulant que « [d]e penser à l'écriture en tant que technique [...] signifie apprendre à penser l'espace en tant que partie du sens et inséparable du temps⁵⁰ ».

L'espace et la temporalité étant libérés de la linéarité qu'imposait une représentation fidèle de la réalité autorisent une appréhension nouvelle de l'environnement, dégagée des contraintes du « réalisme »⁵¹. Il s'agit d'une force nouvelle que Zürn qualifie d'« hypnose à distance » : « Ne trouvant pas d'explication à cela et aimant le merveilleux, elle veut croire à de la magie noire et, une fois de plus, à de l'hypnose à distance » (V, 144). Cette « magie noire » puissante permet d'abolir les limites d'espace et de temps qui la restreignaient auparavant. L'« hypnose par l'espace libre » (M, 16) incarne chez Zürn l'abolition des frontières réalistes, rendant possibles une énonciation distorsionnée, une architecture « débordante », et une temporalisation « excessive », à l'image de sa psychose. La feuille devient le lieu de croisements

⁵⁰ Silvestra Mariniello, « La *litéracie* de la différence », *loc. cit.*, p. 173.

⁵¹ Ce sont dans les « écarts » et les « délais » que semble s'édifier la démesure chez Unica Zürn, notamment lorsqu'il est question de l'amour : « [...] je pense ici à l'amour dans la distance, celui dont les forces ne se consomment pas mais qui grandit jusqu'à la démesure et l'inquiétant » (V, 18). L'amour vécu dans la « distance » permet de côtoyer l'excès, devient comme le dessin qui déborde outre la feuille : « Elle est remplie d'amour jusqu'au bord, elle en déborde » (SP, 68). Cet amour trahit les limites de sa propre personne, comme le dessin qui dépasse les marges pour s'étendre « à l'infini ».

entre les lieux, les identités, les époques, les médias, générant une pratique singulière de l'espace :

L'hypnose par l'espace libre : tel est le nom qu'Unica Zürn donne à cette pratique délibérée de l'hallucination qu'elle compare à un état mystérieux, à une envolée, mais aussi à une descente en Enfers [...]. À sa manière, unique, elle nous fait comprendre que la tendance esthétique à se transformer soi-même pour ressembler à un objet ou à un espace peuvent aller de pair avec une tendance à la perception psychotique de l'espace⁵².

La « perception psychotique » se traduit sur la surface matérielle de la création par la démultiplication des signes qu'on y retrouve. L'écriture ne se limite plus à son aspect alphabétique, car il y a sur la feuille quantité d'autres éléments disparates :

[...] j'aurais couvert ces pages de chiffres fins et penchés, d'un grand gribouillage et aussi d'une tache d'encre. J'aurais fait un barbouillage d'encre, de beurre et d'une petite saleté extirpée du jardin (ou du nez), j'aurais corné ces pages, je les aurais tachées et remplies avec voracité (V, 29).

Il semble que Zürn « [...] n'aime pas seulement jouer avec des lettres et des chiffres afin de construire une continuité⁵³ », elle édifie cette « continuité » grâce aux signes multiples qu'elle pose sur la feuille. C'est donc dire que l'auteure-artiste insère dans ses textes les notions d'espace et de temps, valorisant par le fait même une certaine mobilité du signe. Cela contribue à réintroduire « la matière dans le langage⁵⁴ », perdue depuis l'invention de l'écriture alphabétique, tel que l'affirme Silvestra Mariniello :

Différente des hiéroglyphes et de l'écriture cunéiforme, l'écriture alphabétique s'imposa en tant qu'opération abstraite. Elle entraîna la séparation de l'écriture de sa base matérielle, associée à l'espace, la séparation entre l'image et le langage, associé au temps, et la suppression de la mobilité du signe ainsi que de son caractère contingent et différentiel tel qu'on le retrouve dans l'idéogramme⁵⁵.

Dans cet espace libéré de la domination alphabétique, la narratrice devient aussi « mobile » que le signe, puisque son corps se multiplie, se dédouble, se déplace, rendant possible un point de vue

⁵² Rike Felka, *op. cit.*, p. 11.

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ Silvestra Mariniello, « La *litéracie* de la différence », *loc. cit.*, p. 174.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 167.

décuplé sur soi : « Elle fait alors un bond au beau milieu de ce rayon et commence de ce moment à être sa propre spectatrice. [...] Et elle est couchée dans son lit, assistant au spectacle de sa danse » (HJ, 122). Le projecteur se pose sur la narratrice alors que celle-ci se dédouble et apparaît simultanément à deux endroits. Au cours de cet épisode hallucinatoire, survenant lors d'une crise de schizophrénie, « [l]a douleur psychique inarticulée est devenue organisation *sculpturale* de la surface [...], mais aussi organisation *chorégraphique* de l'espace [...] d'où la parole, enfin, pourra fuser⁵⁶ ». La feuille se transforme en un espace scénique, un théâtre de soi où s'organise une « chorégraphie » de sa personnalité plurielle. Le fait de pouvoir être à la fois créateur et spectateur apparaît comme le summum de l'abolition des frontières dans l'énonciation, dans la performance médiatique et dans sa réception. Ce fantasme d'un « je » démultiplié génère sur la page des « êtres nouveaux » (HJ, 191), malléables et libres. Ces êtres émergent de l'environnement de la fabrication artistique (l'atelier, le *laboratoire* de création) : « Elle va essayer de dessiner, aussi bien que possible, les images qui lui sont apparues sur les murs et sur le sol » (HJ, 192-193). Les « images » hallucinées dans les lieux physiques de la création sont reproduites sur la feuille et sont considérées comme une « précieuse leçon de dessins » (HJ, 191). Les mutations que l'on percevait dans les autoportraits de l'auteure-artiste, où son reflet apparaissait comme « déformé », à mi-chemin entre le féminin et le l'animal, entre le sublime et le monstrueux, sont également présentes chez ces « êtres nouveaux », issus de « l'espace libre » : « Tout d'un coup entre visages et plantes elle découvre aussi des animaux. [...] Elle perçoit même les *rappports* les plus fantastiques entre bêtes et hommes, qui se fondent en une harmonie parfaite et impossible » (HJ, 191).

⁵⁶ Georges Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2005, p. 25.

Il semble ainsi que dans l'œuvre d'Unica Zürn, « la signification et l'expression soient deux dimensions différentes se distinguant l'une de l'autre par leurs relations respectives à l'espace figural⁵⁷ ». La « signification » passe par la multiplication des signes inscrits sur la feuille de papier, alors que l'« expression » se fait quant à elle dans l'occupation de l'espace par le corps, soit par la mise en scène de soi dans l'espace scénique de la création artistique. Les limites sont alors abolies, tant dans l'espace physique que dans la temporalité. Les époques se chevauchent et se confondent : « À y regarder de plus près [...], on se rend compte qu'elle [Zürn] adopte une perspective qui est à la fois extérieure et intérieure; de même, ce qui se déroule dans le présent est inséparable de retours en arrière⁵⁸ ». Il semble alors que les différents médias impliqués soient à l'image d'une certaine « volonté de s'affranchir des limites que lui impose le choix d'un seul médium⁵⁹ ».

L'apport crucial de la matérialité dans les fonctions cognitives, la revalorisation des supports et techniques médiatiques et artistiques, la réintroduction de la surface d'inscription et de la temporalité dans l'œuvre, sont autant de concepts présents chez Unica Zürn qui anticipent plusieurs idées chères aux chercheurs contemporains de l'intermédialité. Ce lien que mon analyse aura rendu, je l'espère, plausible, permettra la transition vers la prochaine partie de ce mémoire, qui se penchera sur l'intrusion de la musicalité chez Unica Zürn.

⁵⁷ Ce passage est une traduction libre du propos de David Norman Rodowick : « [...] signification and expression are two different dimensions of discourse distinguished by their different relations to figural space [...] » (*op. cit.*, p. 7.)

⁵⁸ Rike Felka, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁹ Andrea Oberhuber, « Pour une esthétique de l'entre-deux : à propos des stratégies intermédiaires dans l'œuvre de Claude Cahun », *loc. cit.*, p. 346.

Chapitre II : De l'apparition du *sonore* dans le textuel aux « dessins-partitions » d'Unica Zürn

2.1 L'écoute « sensible » des voix et la musicalité *intérieure*

La curiosité insatiable de la jeune narratrice de *Sombre printemps* aura été notre porte d'entrée vers l'analyse de la matière intermédiaire chez Unica Zürn. Nous aurons en effet remarqué, dans le chapitre précédent, que le monde de l'enfance zürnien est rempli de fétiches appréhendés par les sens et mis au service de la soif de savoir. Le contact physique établi avec les objets appartenant aux êtres aimés en leur absence permet à la narratrice de parvenir à la connaissance de soi et des autres, mais aussi de marquer à tout jamais son rapport à la matérialité. Bien que la vue soit indispensable dans l'expérience que la narratrice fait de sa réalité familiale et quotidienne, et qu'elle insiste sur l'« inépuisable plaisir d'observer » (SP, 65) qui l'habite, il semble que cette pulsion visuelle soit par moment supplantée par l'audition, puisqu'« [e]lle écoute : tout, qui passe par l'oreille devient plus vraie, que les expériences par les yeux » (M, 13). Alors que chez Unica Zürn les signes textuels, visuels et sonores ne cessent de se croiser sur la feuille (surtout en ce qui a trait aux dessins-partitions, sur lesquels nous nous pencherons à la toute fin de ce chapitre), comment pouvons-nous déterminer quel organe, entre l'œil et l'oreille, détient la véritable clef de l'interprétation de l'œuvre ? Si, au contraire de l'œil, l'oreille ne possède pas la capacité de se fermer, il convient par contre de mentionner « que l'espace, la distance, l'air, toutes sortes de choses encore, font obstacle à la transmission du son. Le son se propage beaucoup moins vite que la lumière, l'ouïe est toujours en retard sur la vue¹ ». Les deux organes sensoriels n'étant pas infaillibles, est-il exact de déduire qu'une œuvre plurielle telle que

¹ Philippe Lacoue-Labarthe, *Le chant des muses*, Paris, Centre national dramatique de Montreuil, Éditions Bayard, coll. « Les petites conférences », 2005, p. 36.

celle d'Unica Zürn sollicite à la fois les forces et les faiblesses de l'œil et de l'oreille et que ces derniers deviennent complémentaires dans la réception de l'œuvre ? Ou au contraire, les deux sens se font-ils obstacle, puisque les informations que procure l'œil à l'oreille peuvent tout autant guider cette dernière que la contrarier ou même l'éclipser ? Il apparaît difficile de définir avec certitude si le jugement de l'oreille est consolidé ou freiné par l'intellect et les autres sens². La tension entre les organes sensoriels sera donc au cœur de mes réflexions tout au long de ce chapitre.

Nous verrons d'abord comment l'oreille participe à la découverte de l'autre, au même titre que l'œil (comme nous l'avons étudié dans le chapitre précédent). L'apprentissage de l'écoute est lié de près à la connaissance et passe notamment par l'appréhension des voix. Ces voix sont non seulement celles de l'entourage immédiat de la narratrice (plus précisément, des hommes qu'elle admire et qui « entrent » en elle via le tympan – une autre forme d'« incorporation »), mais aussi celles des autres genres littéraires qui traversent l'œuvre zürnienne. Il semble alors que l'interdiscours avec le polar est prétexte à concevoir l'oreille comme l'organe principal de l'espionnage, ce qui s'accorde parfaitement avec la quête insatiable d'informations de la narratrice et sa capacité à jouer « l'agent-double » (grâce à son don d'ubiquité). Les voix qu'elle capte sont des indices « musicaux » sur le monde qui l'entoure : elle interprète ces pistes comme des signes lui étant personnellement adressés. Le monde sonore est associé à son univers intérieur, peuplé de bruits « inhumains » et de coups de « gong » perturbants qui redéfinissent à la fois les limites entre lucidité et folie et entre un médium et un autre. Les voix, les sons et la musique (en particulier celle de Beethoven) sont à l'origine d'une distorsion temporelle et

² Cf. Bernard Sève, *op. cit.*, p. 30-31.

spatiale envoûtant le corps de la narratrice comme celui d'un serpent au son de la flûte du charmeur.

Chez Zürn, « [l']oreille est tout sauf passive³ » : c'est notamment par elle que la narratrice fait la connaissance de son entourage. La rencontre de l'autre par l'ouïe suppose d'abord que l'on sache développer ce sens à son plein potentiel. La narratrice de *Sombre printemps* apprend à utiliser son appareil auditif, c'est-à-dire qu'elle rationalise les sons, elle les décortique et leur attribue des valeurs de signification personnelles, bref elle les interprète comme des « affects ». Il ne s'agit plus simplement d'*entendre*, mais d'*écouter*. Cet apprentissage se fait en premier lieu grâce aux voix. La narratrice évoque au tout début du récit celle de son père, qu'elle décrit comme « profonde » (SP, 11), « sombre et chaude » (SP, 11), « grave » (SP, 12). Plus tard, elle mentionne la voix d'un professeur qu'elle trouve charmant en disant qu'elle est « harmonieuse » (SP, 44). Elle insiste sur sa prononciation et sa façon de rouler les « r » (SP, 44). L'admiration de la narratrice envers ces hommes l'incite à leur porter une « écoute » particulière : elle effectue, grâce à l'ouïe, un « travail de disponibilité à l'étrangeté, d'acceptation de l'altération de soi⁴ ». C'est donc dire que ces voix « étrangères » deviennent d'autres « fétiches », auditifs désormais, qui entrent en elle via l'appareil sensoriel : les tympanes. Ce mouvement d'incorporation autorise l'appréhension et la connaissance des êtres aimés par la narratrice. L'intérêt manifesté envers les voix façonne les liens affectifs entre la petite fille et les « êtres admirés » qui « se posent » en elle (V, 18) via l'oreille. Ces voix l'émeuvent, la bouleversent, ce qu'une écoute simplement analytique ou intellectuelle mais non sensible ne permettrait pas. En portant attention aux accents et aux intonations de ces voix, en se laissant affecter par elles, elle leur prête une « écoute

³ *Ibid.*, p. 55.

⁴ Bernard Sève, *op. cit.*, p. 39.

musicale⁵ ». Elle ne précisera à aucun moment la nature exacte des mots qui seront prononcés par ces voix. L'effort d'audition, avant que d'être porté sur la réception et l'interprétation d'un message verbal ou d'un jargon lexical, est axé sur la sensibilité tonale, ou la hauteur des sons (grave/aigu), bref sur la part musicale du langage qui ne relève pas du découpage des mots ou de leur signification.

Par l'importance qu'elle attribue aux voix dans la connaissance des gens qui l'entourent, la narratrice confirme l'idée théorisée par Peter Szendy voulant qu'il y ait une « affinité structurelle entre l'écoute et l'espionnage⁶ », l'« écoutant » devenant alors comme une « taupe », à l'affût d'informations. En effet, on retrouve, chez Unica Zürn, une pulsion de renseignement, une curiosité malsaine, transformant l'enfant narratrice en « espionne » du monde adulte. On reconnaît, dans son attrait compulsif envers les choses secrètes, taboues, plus particulièrement en ce qui concerne la sexualité, les traits des espions « aux écoutes » : « [i]ls sont avant tout des écoutants attentifs à ce qui se trame, des capteurs auditifs déployés vers ce qui vient ou se cache, vers ce qui vient en se cachant⁷ ». Il semble alors que la palpation du monde pour Unica Zürn se fasse non seulement par l'observation, puisqu'il est vrai que les espions « regardent [...], certes, pour surveiller », mais également par l'écoute, car « une part [...] de [son] activité est auditive⁸ ».

En admettant le fait que « l'espion et l'espionnage, notamment à travers la figure de l'agent double, ne cessent de susciter la doublure, la duplicité et la duplication⁹ », les scènes de démultiplication identitaire chez Unica Zürn peuvent être lues sous cet angle : comme s'il s'agissait d'une tentative de se transposer à divers endroits de façon simultanée pour « épier » (les autres et soi-même) le plus efficacement que possible. Ainsi, la capacité « surnaturelle » de la

⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁶ Peter Szendy, *op. cit.*, p. 18.

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

⁹ *Idem.*

narratrice à *s'écrire* à la fois dans le présent, le passé et le futur, à être dans le même mouvement « danseuse » et « spectatrice », à devenir hybride ; quelque part entre femme et animal, entre raison et folie, entre un médium et un autre, pourrait être interprétée comme un jeu « d'agent double », où l'identité fragmentée fluctue au gré des informations et des fétiches qu'elle collectionne et juxtapose lors d'épisodes hallucinatoires. La duplicité, typique à la filature, est littéralement mise en scène dans un passage de *Vacances à Maison Blanche. Derniers écrits et autres inédits*, où l'auteure-artiste affirme ceci : « À l'instant même, je viens de me montrer devant la fenêtre ouverte. [...] En ce moment, j'aime les romans policiers. Celui qui ne se trouve pas dehors pour tirer sur moi, debout devant la fenêtre éclairée, et pour, immédiatement après, se tuer lui-même, celui donc qui n'existe pas mais qui prétend, à cet instant, se trouver dehors [...] » (V, 26). Le goût pour le roman policier¹⁰ devient alors momentanément le prétexte à un fantasme permettant l'ubiquité de l'ennemi dont se cache la narratrice. La « taupe », aux aguets, est tapie, écoute « celui qui n'existe pas » et se retrouve dans un *au-delà* sensoriel. Ce « délire auditif » autorise à se transposer dans l'envers des choses, dans le monde où « tout est possible » (M, 23). Les « voix » que l'on entend ne sont plus seulement celles des gens qui nous entourent et que nous épions, ce sont aussi celles d'autres genres romanesques : dans le cas présent, celui du polar, qui se mêlent à la voix de la narratrice. Les voix chez Unica Zürn sont donc à entendre aussi comme des « échos », des références aux autres genres littéraires et autres formes d'art qui traversent le récit. L'intertextualité, l'échange avec l'*ailleurs* ou l'*au-delà*, se fait donc notamment par de nombreuses mentions à d'autres médias artistiques (non seulement aux arts visuels, mais aussi, au cinéma, à la pantomime, à la danse). Ainsi pouvons-nous affirmer que le

¹⁰ Notons que, dans les lettres de Zürn au docteur Ferdière, l'attrait pour ce type de roman revêt une importance significative. Zürn affirme rester allongée toute la journée pour lire des romans policiers (*op. cit.*, p. 37) et dit qu'elle lit, le soir au coucher, « les romans policiers de Hadley Chase » (*op. cit.*, p. 110). L'héroïne du roman le plus connu de Hadley Chase, *Pas d'orchidées pour miss Blandish*, se défenestre à la fin du récit. Il semble ainsi que le roman policier soit bel et bien en « résonance » avec la vie et l'œuvre d'Unica Zürn.

fait « d'entendre des voix » pour la narratrice ne se résume pas au simple délire schizophrénique diagnostiqué par les médecins. Cela suppose aussi et surtout un dialogue entre les formes artistiques qui sont mobilisées dans son œuvre.

L'écoute *sensible* des voix dans *Sombre printemps* installe donc un « interdiscours » avec le monde musical. Ce ne sont plus uniquement les « voix » qui facilitent son travail d'espionnage auprès de son entourage. L'écoute de mélodies lui « inspire » aussi des pressentiments sur ses proches. Une chanson entendue dans l'enfance lors d'une parade militaire tisse un lien particulier entre la narratrice et son père, alors que ce dernier est parti à la guerre :

Au cours de sa deuxième année elle entend sa première chanson [...] Ils [les soldats] chantent une vieille chanson de marche qui, en ce jour de pluie, prend des accents tristes et tragiques : dix mille hommes qui partaient en manœuvre, plan, plan, rataplan, qui partaient en manœuvre, plan, rataplan (SP, 12-13).

En écoutant ce chant, « l'enfant réclame son père à grands cris comme s'il était en danger de mort » (SP, 13). Plus tard, lorsque son père reviendra à la maison, elle trouvera qu'il a l'air malade, ne sachant pas « qu'il a failli mourir du typhus à l'époque où elle l'a si ardemment appelé » (SP, 13). Cet extrait expose une certaine « genèse » musicale, puisque l'écoute de la « première chanson », de cet air inaugural, est annonciatrice du lien imminent qui s'instaurera entre la narratrice et l'univers sonore. En effet, cette chanson, dont on ne sait que quelques mots, provoque par son simple rythme, ses accents, son côté solennel, une humeur tragique chez l'enfant, qui est pourtant encore trop jeune pour décoder le message linguistique de l'air au moment où elle l'entend pour la première fois. Le drame se joue donc *au-delà* du verbe, dans le son : c'est le « bruit » militaire (« plan, plan, rataplan ») qui inspire la terreur. Elle entend comme « une voix grave et chantante [qui] l[a] met en garde » (V, 183). La musique exerce un pouvoir d'oracle sur sa condition, elle est porteuse de messages qui lui sont personnellement adressés, comme c'est aussi le cas au cinéma ou au théâtre, puisque « dans presque chaque annonce,

presque tous les titres de pièces de théâtre ou de films elle croit déchiffrer des messages qui lui sont destinés » (HJ, 119). L'espionne procède également au décodage de « messages » secrets en s'adonnant à la numérogie¹¹ et à l'anagramme. En ce sens, nous réviserions le propos de Rike Felka en spécifiant qu'Unica Zürn « n'aime pas seulement jouer avec des lettres et des nombres », mais aussi avec des notes musicales et des bruits, « afin de construire une continuité. Elle voudrait se sentir guidée, suivre une consigne, être liée à son environnement par les messages » *sonores* « qu'elle reçoit¹² ». Le musical provoque ainsi en la narratrice « le pressentiment d'une catastrophe » (SP, 13) prédisant de nouveau l'avenir, anticipant le futur, comme ce fut le cas pour le suicide annoncé de la narratrice à la fin de *Sombre printemps*.

La musique « guerrière » n'apparaît pas uniquement dans *Sombre printemps* ; l'auteure-artiste l'évoque dans une nouvelle intitulée « Un rêve : le poisson noir de l'étang poissé¹³ », où le personnage principal assiste lui aussi à une parade militaire : « [...] une musique de fanfare entraînant résonne et une armée de jeunes hommes magnifiquement vêtus passe à cheval devant les fenêtres » (V, 185). La récurrence des épisodes de musique militaire dans l'œuvre d'Unica Zürn laisse croire que ces mélodies suscitent d'intenses émotions en elle, hypothèse qui semble se confirmer lorsque la narratrice imagine la présence d'un personnage célèbre issu de l'œuvre de Jules Verne, jouant de l'orgue à ses côtés : « le Capitaine Nemo [...] joue à l'orgue une musique tonnante, stimulant le courage » (SP, 28). Le même personnage fera une autre incursion, plus tard dans le récit : « Une musique d'orgue assourdissante retentit. Une musique menaçante et dolente.

¹¹ Georges Bloess (*op.cit.*, s.p.) évoque d'ailleurs dans son étude la « loi mathématique » chez Zürn, qui « éprouve pour les chiffres une passion obsessionnelle. Ils sont chargés, selon elle, d'un pouvoir bénéfique ou maléfique. Ils imprègnent tous ses états d'âme ». Les chiffres semblent alors eux aussi porteurs de messages à son endroit.

¹² Rike Felka, *op. cit.*, p. 10.

¹³ Cette nouvelle, qui est le tout dernier texte édité dans le recueil *Vacances à Maison Blanche. Derniers écrits et autres inédits*, regorge de références à la musique. Nous y ferons donc allusion à quelques reprises au cours de ce chapitre. Elle met en scène Tom et Betty, deux personnages récurrents dans les nouvelles d'Unica Zürn. Écrites à l'époque où elle demeurait toujours à Berlin, peu de temps après son divorce et avant sa rencontre avec Hans Bellmer, ces nouvelles étaient vendues à un journal local. La plupart de ces textes sont inédits, car ils ont été détruits par l'auteure elle-même lors d'une crise de schizophrénie.

C'est le Capitaine Nemo qui joue » (SP, 43). Cette apparition sonore du Capitaine installe une certaine « pulsion guerrière » en la narratrice, « stimulant [son] courage », inscrivant de ce fait dans le texte « les effets politiques de la musique¹⁴ », tels que les évoque Bernard Sève :

Entendons « politique » au sens large, mais précis, d'institutions de pouvoir : la musique sert à faire travailler (danses de travail des populations agricoles, chants des rameurs ou des bateliers de la Volga), à faire combattre (effet stimulant et fanatisant des musiques militaires), à faire croire (emprise sur l'âme de la musique religieuse) [...]. Il s'agit toujours de manipuler le corps, de l'inciter à produire certains mouvements et d'en inhiber d'autres¹⁵.

La musique militaire « manipule » en effet le corps de la narratrice, car le pressentiment dramatique provoque des « mouvements » incontrôlables (des larmes de panique, des cris de terreur). La musique permet aussi un « voyage » dans l'espace, transposant le corps de la narratrice sur le champ de bataille, aux côtés de son père, puisqu'elle expérimente, grâce au monde sonore de l'orgue du Capitaine Nemo, l'état émotif d'un soldat en mission, qui vit lui aussi un mélange de peur, d'excitation et de courage. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, l'œuvre d'Unica Zürn met souvent en scène des déplacements spontanés dans l'espace et le temps : les marges d'une feuille peuvent être débordées, de même que l'écart entre les époques et les distances entre les pays peuvent être abolies. Il en va ainsi pour le pouvoir de la musique, qui permet lui aussi de dépasser les limites contraignantes de la réalité et de « distorsionner » les *corps* s'y projetant.

En effet, le monde sonore trouve ses prolongements dans la corporalité de l'auteure-artiste, sur laquelle elle produit des effets directs. Nous en avons vu la concrétisation grâce à la musique guerrière, mais cet univers sonore n'est pas le seul à susciter des effets hallucinatoires. Le son joue un rôle de première importance dans le déclenchement de visions et de délires chez

¹⁴ Bernard Sève, *op. cit.*, p. 75.

¹⁵ *Idem.*

l'auteure-artiste, qui affirme que « [l]es crises de folie ressemblent parfois à des états hallucinogènes [...] Des sons inhumains se font entendre » (V, 46). Zürn interprète, au sein de son environnement auditif, les bruits comme des « signes ». Elle raconte son premier épisode de folie comme suit : « Le premier signe est venu d'en face. Un bruit clair, sec. Un son. Comme si l'on jouait du triangle : Ping! Qu'elle le veuille ou non, ce *ping* est un ordre » (HJ, 26). Ce « ping » est une autre forme de « genèse sonore » chez Zürn, puisqu'il « a été [...] l'introduction musicale à cette hypnose » (HJ, 78). Ce bruit obsédant sera répété sur plusieurs pages et la narratrice agira sous ses « ordres », comme si elle était manipulée par lui tout au long de son délire schizophrénique. Même une fois internée, elle cherchera sa présence : « Elle prend le crayon du psychiatre et en frappe légèrement, à plusieurs reprises, l'abat-jour métallique. Ravie elle entend de ses propres oreilles le ping-ping-ping qui lui manquait depuis si longtemps » (HJ, 78). Ce son s'impose incessamment et « apparaît comme une puissance irrationnelle, dangereuse, proche de l'ivresse, liée à l'élémentaire, au corps dans ce qu'il a d'immaîtrisable¹⁶ ». Il semble avoir une emprise sur le corps de la narratrice, comme c'était le cas pour la musique militaire, dont le caractère « solennel », qui troublait tant l'enfant, se répète également dans les crises d'hallucinations auditives de l'adulte :

Elle ne voit ni musiciens ni instruments, mais toute ravie elle entend au fond d'elle-même les intonations solennelles de la harpe, du tambour, du tam-tam, de la flûte et surtout celles du petit et du grand gong chinois. La musique a un caractère cérémonieux – une musique où se mêlent les timbres de l'Orient et ceux des pays asiatiques (HJ, 123).

L'aspect « cérémonial » de la musique est de nouveau mis en lien avec l'emprise imminente qu'elle exerce sur le corps, puisque cette musique est désormais entendue de l'*intérieur*, comme si depuis l'époque de la première parade militaire, le bruit solennel guerrier avait pénétré les tympans de la narratrice et s'était incorporée à elle. Cette « ingestion auditive » cérémoniale

¹⁶ *Idem.*

rappelle l'épisode où la fillette avale la photo du maître-nageur : la « cérémonie semblable à celle de *l'échange du sang* » (SP, 84) qui a permis de « s'unir » à lui. Nous assistons à un mouvement similaire d'incorporation de l'autre en soi, mais cette fois, à travers l'objet musical plutôt que pictural. Ce produit musical habite désormais en soi, il est « digéré » et « expulsé » par « les parties du cerveau qui commandent la musique » (V, 187), comme s'il s'agissait d'une symphonie « pathologique » interne ; une trame sonore à l'expérience de la maladie mentale. Cette trame demeure pourtant inaudible au commun des mortels : seule la narratrice peut l'entendre *en elle*. Le « gong invisible » (V, 184) qu'elle sent vibrer en son for intérieur n'aura de cesse de « résonner » tout au long de l'œuvre, devenant un élément récurrent de l'hallucination auditive comme si c'était « le thème obsédant, qui [la] poursuit malgré [elle] et persécute [sa] sensibilité¹⁷ ». Il sera tout particulièrement présent dans la nouvelle « Un rêve : le poisson noir de l'étang poissé », où le corps du personnage principal, Tom, adopte les traits de cet instrument : « Le son d'un gong résonne au même rythme que son cœur » (V, 183). Le « gong » semble alors fusionner avec l'organe, il devient le *cœur* du personnage : Tom « entend les battements de son cœur, des coups de gong, lourds, lents et métalliques » (V, 183). Le pouls est désormais *musical* : son rythme est régulé par les coups de gong « lourds » et « lents ». Comme nous l'avons constaté dans le premier chapitre, le corps, chez Unica Zürn, tend à imiter les médias mobilisés dans son œuvre. Aux techniques de l'écriture et du dessin se substituent ici le tempo et la hauteur tonale des instruments de musique : le corps mime les inclinaisons du métronome et le « pitch » d'une percussion. Le jeu de miroir entre l'instrument de musique et le corps s'établit lors d'épisodes hallucinatoires, mais aussi, lors de traitements médicaux : « On lui apporte [...] le premier médicament contre la folie. Un gobelet contenant un liquide très amer qui lui produit dans le

¹⁷ *Ibid.*, p. 141.

corps des grondements étranges et métalliques comme si quelqu'un frappait sur un énorme gong » (HJ, 69). L'intrusion du musical dans le récit participe à la description des symptômes et des médications, présente dans l'œuvre de l'auteure-artiste sous la forme d'une « herméneutique médicale ». Le « bruit » survient lors d'examens médicaux, où il retentit sournoisement, comme une hantise : « Elle est debout devant une sorte de plaque de plomb, le menton appuyé sur le rebord, et elle doit retenir sa respiration, et puis se remettre à respirer. Pendant ce temps, dans l'appareil, un bruit sonore retentit, semblable au moteur d'une caméra » (V, 100). Au cœur de la fusion entre médical et musical surgit une autre « voix » : celle de l'art cinématographique.

L'intrusion de l'œil de la « caméra », comme un regard externe posé sur soi dans un effort de diagnostic, scrute le rythme respiratoire comme un *espion* « aux écoutes » et se greffe à l'oreille musicale de la patiente, au même titre que les différentes formes d'art s'inscrivent dans l'œuvre intermédiaire de l'auteure-artiste. Chaque art impliqué semble s'imprégner de l'omniprésence du son (le cinéma ne faisant pas exception à ce phénomène). La mise en récit littéraire s'accompagne en effet, chez Zürn, de musique, car c'est « au son de la radio, [qu'elle] tap[e] des histoires » (V, 109). Il en va de même lorsqu'elle dessine, alors que « sur le côté de la feuille, à une place encore vierge, elle construit, sous l'influence d'une musique agréable, un pavillon chinois fait de notes de musique. [...] Ah! Si ce dessin pouvait ne jamais prendre fin » (HJ, 162). Ce qui « déborde » dans les marges est donc désormais hanté par l'apparition du musical. La durée, jadis « distorsionnée » par l'ajout de feuilles blanches (voir le chapitre précédent), l'est maintenant par l'ajout de « notes de musique » en marge, qui autorise le fantasme de poursuivre le dessin « à l'infini ». Chez Unica Zürn, la musique, en plus d'être corporelle et envoûtante, est aussi « temporalisante et événementielle¹⁸ », puisqu'elle est liée aux

¹⁸ *Idem.*

conditions de création de l'œuvre, au moment et au lieu de la production artistique, rappelant les références au *laboratoire* de l'artiste vues dans le chapitre précédent. Elle devient elle aussi « matériau » de création, tout comme les plumes, toiles, feuilles et couleurs :

Il lui faut demander du papier, des plumes à dessin et de l'encre de Chine. Et surtout son électrophone car elle éprouve le besoin urgent d'entendre de la musique bruyante qui agisse comme un stupéfiant. (Elle connaît dans la vie des époques où son besoin de musique est aussi violent que celui d'un intoxiqué privé de sa drogue) (HJ, 192).

Comme un stupéfiant, la musique provoque l'ivresse, elle manipule le corps et induit l'inspiration créatrice. La musique entraîne donc des « dérèglements » corporels qui se reflètent dans l'œuvre, puisque « [p]aradoxalement, [...] la musique fait sortir hors de soi, et enferme en soi, [...] ces deux dérèglements n'en font qu'un¹⁹ ». La musique, en même temps de permettre la communication et d'établir le contact avec le monde extérieur (cela se faisant principalement par l'écoute des voix qui entourent la narratrice) est aussi une « prison », car l'expérience de l'hallucination auditive lors des crises de folie provoque une coupure avec le monde extérieur : la narratrice est seule, aux prises avec des sons et des mélodies que personne d'autre qu'elle ne peut entendre. De ce fait, est-ce le fruit du hasard que le compositeur préféré de Zürn, celui « qu'elle préfère à tous » (V, 156), soit nul autre que Beethoven qui, à cause de la surdité dont il était atteint, entendait lui aussi une musique *intérieure* ? Ce musicien sourd, « à qui on demandait pourquoi il avait accompli en musique la révolution que l'on sait, répondait : *Je n'ai pas fait de révolution, j'ai écrit ce que j'entendais*²⁰ ». Comme Beethoven, Unica Zürn semble donc pouvoir *entendre* au-delà du son, dans un ailleurs imaginaire qu'une maladie lui fait vivre de l'intérieur.

¹⁹ *Ibid.*, p. 142.

²⁰ Jean Éthier-Blais, « Discours inaugural », dans Louise Maheux-Forcier et Jean-Guy Pilon (dir.), *L'écrivain et la musique*, Communications de la XXI^e rencontre québécoise internationale des écrivains tenue à Sainte-Adèle et à Montréal du 20 au 24 avril 1993, Montréal, L'Hexagone, 1994, p. 23.

Ils partagent « l'histoire d'une longue dégradation sensorielle et d'un fréquent désespoir moral sans cesse interrompu par de violentes révoltes créatrices²¹ ».

Beethoven occupe d'ailleurs une place privilégiée dans le cercle des « êtres admirés » par Unica Zürn. Elle réserve un traitement particulier à son portrait, qu'elle vénère :

Elle regarde sur sa table de nuit et cherche vainement le petit portrait de Beethoven qu'elle a découpé ce soir-là dans une revue et qu'elle a cérémonieusement posé contre un verre, érigeant ainsi un autel. C'est l'année Beethoven, le bicentenaire de la mort du compositeur qu'elle préfère à tous. Elle a grandi avec sa musique (V, 156).

L'« autel » érigé en l'honneur du compositeur pourrait être mis en rapport avec les soins accordés aux fétiches ayant appartenu au maître-nageur (le noyau de pêche, le portrait, le cheveu) ou au père (les souvenirs de voyage, les cartes postales) qui étaient conservés et entreposés comme s'ils s'agissaient de reliques ou de trésors. De nouveau, dans cet extrait, se retrouve l'aspect « cérémonial » lié au monde musical, rappelant l'emprise « politique » que la musique exerce sur le corps. Zürn affirme d'ailleurs, alors qu'« elle joue sur son électrophone ses disques préférés, et toujours l'hymne à la joie de la Neuvième symphonie de Beethoven » (HJ, 175), que « cette musique exerce un grand pouvoir sur elle » (HJ, 175).

Comme c'est le cas pour Unica Zürn, le corps occupe une place centrale dans « l'écoute » de la musique pour Beethoven :

[...] il regarde, de tous ses yeux, il observe les musiciens, il connaît les instruments, il sait ce que signifient telle position de l'avant-bras, tel appui du pied gauche, ces lèvres trop serrées, ce geste maîtrisé, il lit sa musique sur les corps tendus de ses interprètes – il ne la lit pas, il l'entend²².

Il y a un effet de continuité entre « écoute » et « observation » chez le compositeur. Cette correspondance interprétative entre les organes sensoriels s'apparente au travail « d'espionnage » qu'effectue Unica Zürn sur son entourage, elle qui combine l'écoute des voix à son « inépuisable

²¹ Bernard Sève, *op. cit.*, p. 106.

²² *Ibid.*, p. 108.

plaisir d'observer » afin d'en connaître davantage sur les choses cachées du monde adulte. La « musique-de-corps que le grand sourd entendait », et qui rappelle celle perçue par Zürn dans son œuvre, « nous ne l'entendons jamais, nous ne pouvons, difficilement, que l'imaginer²³ ». La surdité du compositeur laisse supposer qu'il percevait la musique dans un au-delà du son : non seulement la lisait-il sur les corps de ses interprètes, mais il devait aussi en sentir les « vibrations ». Comme pour le « gong invisible » de Zürn, il s'agit là d'une question de résonance des sons dans l'espace et dans son propre corps.

Cet au-delà du musical, ce monde de « vibrations » sonores qu'expérimentent Beethoven et Unica Zürn, nous amène à évoquer une figure récurrente dans l'œuvre littéraire et picturale de cette dernière : le serpent (voir annexe 2.1). Ce reptile, presque sourd, semble devenir le symbole de l'emprise musicale sur l'auteure-artiste. Le serpent, dépourvu d'une oreille externe, capterait cependant, grâce à son oreille interne, les infrasons. C'est donc dire qu'il entend lui aussi un « au-delà » sonore, imperceptible au commun des mortels. Il est ensorcelé par les infrasons et par les mouvements de la flûte du charmeur dans l'espace. Cette « hypnose à distance » (V, 144) à laquelle il ne peut échapper, rappelle l'envoûtement vécu par la narratrice, car au son de la musique intérieure qu'elle seule entend, elle « sent [...] sa colonne vertébrale se changer en serpent » (HJ, 123) : « Une musique inconnue, les sons d'instruments d'un pays étranger retentissent en elle [...] Qu'elle le veuille ou non, un premier doigt se met à bouger, le poignet se ploie, la main décrit un petit arc gracieux et elle commence à danser »²⁴ (HJ, 122). Son corps

²³ *Ibid.*, p. 109.

²⁴ Georges Bloess écrit d'ailleurs que « [s]es actions sont commandées de l'extérieur, comme si, dans un état voisin de l'hypnose, elle subissait une volonté supérieure; comme si elle était devenue marionnette et que quelqu'un tirait les fils invisibles de ses membres » (*loc. cit.* s.p.) La dynamique entre le charmeur et son serpent n'est donc pas sans rappeler celle du marionnettiste avec sa « poupée ». Nous pourrions lier cette représentation de « l'envoûtement » à la relation entre Zürn et son conjoint, Hans Bellmer. C'est bien ce dernier qui tire littéralement les « fils » dans les portraits de Zürn datant de 1957, où le corps de sa muse est ligoté par une ficelle (voir annexe 2.2).

devient, malgré elle, esclave du son, « ondulant comme un serpent » (V, 187). Dans la nouvelle « Un rêve : le poisson noir de l'étang poissé », Tom, le personnage principal, expérimente lui aussi cette hypnose musicale. Alors qu'il se retrouve dans un mystérieux palais, un prince joue d'un instrument devant lui : « Les deux mains bougent comme si elles tenaient une flûte et voilà qu'une flûte apparaît réellement devant la bouche pâle du beau visage pâle du prince de Salamanca » (V, 185). Les sons de la flûte attirent irrésistiblement Tom, car « [c]ette mélodie est si envoûtante qu'[il] ne peut y résister » (V, 185). Le charmeur, sa flûte et le serpent, semblent donc être chez Unica Zürn une forme de représentation de la hantise sonore qui s'effectue sur son propre corps et qui la manipule depuis sa plus tendre enfance, puisque l'écoute des voix s'est graduellement transformée en obsession pour le monde musical. Les nombreux dessins de serpent chez Zürn sont le prolongement iconographique de cette hantise du sonore dans le textuel. Ce n'est là que le premier exemple de l'intrusion d'une « présence » musicale dans l'art pictural de l'auteure-artiste. Notre étude se penchera d'ailleurs, à partir de ce point, sur l'analyse du texte *Les jeux à deux*, qui est une réécriture du livret de l'opéra *Norma*, de Vincenzo Bellini. Unica Zürn a créé ce texte en parallèle à l'exécution de dessins sur les partitions de l'opéra en question. Nous tenterons de voir comment s'articule un dialogue intermédial entre les trois pans (littéraire, pictural et sonore) de cette œuvre de l'auteure-artiste, qui demeure encore à ce jour peu étudiée par la critique.

2.2 Les jeux à deux ou la réécriture de l'opéra *Norma*

L'incipit d'un court texte d'Unica Zürn intitulé *Les jeux à deux*²⁵ présente une forme de « contrat de réécriture²⁶ » qui permet de l'associer à l'œuvre musicale la précédant :

Ce manuscrit, comme tous ceux qu'elle a écrits à Paris et à Ermoneville, a pris naissance aussitôt après la rencontre de l'Homme Blanc, et il est accompagné de dessins. Bellmer lui a fait cadeau d'un album, la partition musicale de *La Norma*, l'opéra de Bellini. Elle dessine sur le papier à musique, fait les portraits imaginaires des personnages de cet opéra et écrit très soigneusement son texte sur des papiers de couleur qu'elle colle dans l'album (JD, 209).

Ces brèves indications sont à peu près les seules dont nous disposons concernant la réappropriation de l'opéra de Vincenzo Bellini par Unica Zürn²⁷. La portée intermédiaire des *jeux* n'est pourtant pas mise à l'honneur dans les publications récentes des travaux de l'auteure-artiste. En effet, les recueils publiés depuis son décès ne se concentrent que sur l'un ou l'autre des médias qu'elle employait dans la fabrication artistique. Alors que le texte des *Jeux à deux* est publié dans *L'Homme-Jasmin* sans les dessins qui l'accompagnaient dans sa version originale, les catalogues d'exposition présentent quant à eux les dessins sans le texte. Comment est-il possible, à partir de ces sources « incomplètes », de saisir le dialogue complexe qui unit les médias impliqués ? La présente partie se penchera surtout sur le versant textuel des *Jeux à deux*, puisque cette œuvre brève est accessible dans son intégralité. L'analyse de l'aspect plus proprement « littéraire » ne laissera pourtant pas de côté les pans sonore et pictural, avec lesquels seront établis plusieurs parallèles. La surface intermédiaire sera en effet au cœur des questionnements explorés sur les processus de réécriture zürniens.

²⁵ Le texte des *Jeux à deux* a paru à la toute fin de *L'Homme-Jasmin* (*op. cit.*, p. 209-228.) Les références à ce texte seront désormais indiquées par le sigle JD, suivi du numéro de la page, et insérées dans le corps du texte entre parenthèses.

²⁶ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 141.

²⁷ L'auteure-artiste évoque également *Les jeux à deux* dans une lettre, citée dans le catalogue *Unica Zürn : Alben, Bücher und Zeichenhefte* (*op. cit.*, p. 284.), mais le document n'apporte que peu d'informations supplémentaires au sujet de cette œuvre mystérieuse.

Avant de plonger dans l'analyse des *Jeux à deux*, il convient de nous interroger sur ce qui incite Unica Zürn à réécrire l'opéra *Norma*. Plusieurs femmes auteurs-artistes surréalistes revisitent des figures mythologiques pour les subvertir à leurs propres préoccupations poétiques, pensons notamment aux *Héroïnes*²⁸ de Claude Cahun ou à *La comtesse sanglante*²⁹ de Valentine Penrose. Qu'en est-il de ce choix esthétique ? Est-ce là une manière de « faire la révérence aux prédécesseurs dans le but de s'inscrire dans une tradition littéraire³⁰ » ? Pour ces femmes, dont les travaux tendent à demeurer dans l'ombre de ceux de leurs compères masculins, cette hypothèse se révélerait plausible. Dans le cas d'Unica Zürn, le choix de se réapproprier un opéra paraît cependant témoigner d'une volonté de s'affilier à plusieurs traditions artistiques à la fois. En cosignant le papier à partition³¹, elle juxtapose son nom à celui de l'un des plus grands compositeurs romantiques. Rappelons que ce courant musical est une source d'inspiration pour elle, car plusieurs de ses maîtres à penser en sont issus : Beethoven (celui « qu'elle préfère à tous » (V, 156), et qui a permis la transition du classicisme au romantisme), Bellini et Schumann³².

Alors que l'incipit des *Jeux à deux* donne des indications sur la forme que prendra l'œuvre de Zürn, l'épilogue fournit un indice sur son choix de réécrire l'opéra *Norma*. Les dernières lignes de l'intrigue établissent en effet une certaine « filiation » entre l'auteure-artiste et le personnage de Norma, se présentant sous la forme d'une « distribution des rôles » : « Flavius : L'Homme Blanc. Norma : Elle-même » (JD, 228). Le « contrat de réécriture » s'accompagne

²⁸ Claude Cahun, *Héroïnes*, Paris, Mille et une nuits, « Petite collection », 2006 [1925], 128 p.

²⁹ Valentine Penrose, *La comtesse sanglante*, Paris, Gallimard, coll. « Imaginaire », 2004 [1962], 234 p.

³⁰ Lise Gauvin et Andrea Oberhuber, « Présentation », *loc. cit.*, p. 7.

³¹ Trois des quatre exemples de dessins-partitions joints en annexes (2.3 à 2.5) portent la signature de l'auteure-artiste.

³² Zürn effectue de nombreux dessins sur les partitions de Robert Schumann alors qu'elle est internée à Sainte-Anne. Ces dessins sont reproduits dans le catalogue *Unica Zürn : Alben, Bücher und Zeichenhefte* (*op. cit.*, p. 174-237).

ainsi d'un « pacte autobiographique³³ ». La piste de l'autoreprésentation se montre probante, surtout lorsqu'on connaît la propension de Zürn à *s'écrire* dans la distance d'une tierce personne. L'auteure-artiste aurait-elle pu choisir de se réapproprier cet opéra d'abord parce qu'elle s'identifiait à son héroïne, « Norma [...], [la] femme écartelée³⁴ » ? Plusieurs similitudes unissent les destins d'Unica Zürn et de son alter ego, Norma. Dans un accès de folie, toutes deux sont séparées de leurs enfants et connaissent une fin tragique : Zürn se défenestre et Norma se rend aux autorités qui la condamnent à périr sur le bûcher³⁵.

Le thème de l'abandon de la progéniture, tant chez Zürn que chez Norma, fait par ailleurs surgir les traits de la Médée d'Euripide. La pièce d'Alexandre Soumet³⁶ de laquelle s'inspirèrent Vincenzo Bellini et Felice Romani (son librettiste) pour composer leur opéra reprenait en effet ce grand mythe : « [o]n y retrouvait le thème antique de l'héroïne trahie et abandonnée de celui qu'elle aime et qui se venge en immolant les enfants, nés de son amour bafoué³⁷ ». Bellini et Romani s'éloignèrent pourtant d'Alexandre Soumet, car ils « décidèrent, pour leur opéra, de donner au dénouement une teinte moins horrible, tout en lui conservant sa grandeur tragique. Norma, la druidesse, épargn[e] ses enfants et péri[t] sur le bûcher avec Pollion³⁸ ». Si le

³³ Cf. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

³⁴ Catherine Clément, *op. cit.*, p. 203.

³⁵ À titre d'informations, voici un bref résumé de l'opéra de Bellini et Romani : Norma, prêtresse gauloise, entretient depuis plusieurs années une liaison amoureuse secrète avec le proconsul de Rome, Pollione. De leur union interdite sont nés deux enfants. La pièce débute alors que Pollione délaisse Norma, lui préférant désormais une femme plus jeune : Adalgisa. Norma, blessée par cet abandon, songe à se venger en assassinant sa progéniture. Elle se ravise juste avant de passer à l'acte. Elle confie sa peine à Adalgisa, sa rivale, et lui demande de prendre la garde de ses enfants. Adalgisa, émue par le récit et la requête de Norma, décide de mettre un terme à sa relation avec Pollione. Ce dernier est ensuite fait captif par les Gaulois, qui le condamnent à mort. Norma avoue sa trahison envers sa patrie, renie ses vœux de prêtresse et va rejoindre Pollione sur le bûcher. Touché par la loyauté de sa compagne, Pollione éprouve de nouveau des sentiments pour elle. Les deux amants fautifs périssent ensemble.

³⁶ Alexandre Soumet, *Norma ou l'infanticide*, Paris, J.-N. Barba éditeur, 1831, 88 p. Cette édition est disponible dans la Bibliothèque numérique de France (Gallica), à l'adresse suivante : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k859171>, page consultée le 6 janvier 2011.

³⁷ Jacques Gheusi, *loc. cit.*, p. 5.

³⁸ *Idem*. À ce sujet, Chantal Cazaux s'accorde avec l'opinion de Jacques Gheusi : la « [...] Norma [de Romani] d'après Soumet va radicalement se démarquer de l'original. [...] Car sa Norma n'a plus rien de Médée (elle s'arrête au bord du geste fatal au lieu de devenir infanticide) » (*loc. cit.*, p. 9.)

compositeur et son librettiste prirent de grandes libertés par rapport à Soumet lorsqu'ils composèrent leur opéra³⁹, Zürn s'affranchit des « limites » de l'œuvre de Romani et de Bellini.

La prise de distance par rapport aux prédécesseurs sera notre porte d'entrée dans l'analyse des *Jeux à deux*. Nous verrons ensuite comment cet « éloignement » visant à rendre fluides les frontières entre le texte générateur et sa réécriture donne lieu à l'émergence d'une nouvelle *voix* se mêlant à l'originale sur la surface médiatique. La création de ce « palimpseste » intermédial repose presque entièrement sur deux opérations effectuées : Zürn procède à des « réductions » et à des « augmentations »⁴⁰ sur son objet de base afin de se le réapproprier. Ces procédés sont mis en abyme dans l'intrigue des *Jeux à deux* et dans les dessins-partitions de l'auteure-artiste. S'installe donc une forme de métadiscours, puisque l'œuvre expose ses propres mécanismes de réécriture.

Toute réappropriation ne saurait prendre forme sans « l'éloignement » qui en est la condition première. L'origine étymologique du mot « parodie » renvoie d'ailleurs à cette distance prise entre l'objet parodié et la parodie elle-même : « *ôdé*, c'est le chant ; *para* : "le long de", "à côté" ; *parôdein*, d'où *parôdia*, ce serait le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant – en contrepoint –, ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou transposer une mélodie⁴¹ ». La réécriture, par les similarités qu'elle partage avec « la contrafacture en musique⁴² », fait advenir sur la surface médiatique une voix alternative, qui s'inspire de la voix originale tout en s'en distinguant nettement. C'est donc dire qu'Unica Zürn, en adaptant l'opéra *Norma*, en déforme la voix de base, qui détonne par rapport à sa version antérieure. Cette contre-mélodie qu'elle fait émerger s'inscrit plus concrètement dans les

³⁹ Cf. Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 236.

⁴⁰ Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 264.

⁴¹ *Ibid.*, p. 17.

⁴² Lise Gauvin et Andrea Oberhuber, *loc. cit.*, p. 7.

dessins qu'elle exécute sur les partitions de l'opéra : en effet, on distingue, parmi les traits originaux, de nouvelles notes de musique sur les portées⁴³. La surface intermédiaire donne lieu à une métaphore du processus de réappropriation grâce à ces notes apposées sur la partition, qui font littéralement entendre une nouvelle *voix*. Cette inscription « implique non seulement la prise de distance, mais aussi la revendication d'une certaine liberté par rapport à l'œuvre servant de point de départ au palimpseste : il faut s'en éloigner pour réécrire le modèle autrement⁴⁴ ». L'éloignement se met par ailleurs en abyme dans le texte des *Jeux à deux*, car ces *jeux* prennent place dans un « état de distance » (JD, 210). Cette règle du jeu apparaît comme un élément capital, car c'est sur elle que repose l'issue : « Celui qui, en présence de témoins, parviendra à s'éloigner le plus possible de l'autre gagnera le jeu » (JD, 220). L'éloignement entre les protagonistes des *Jeux à deux* est à l'image de celui qui intervient entre le texte de base et sa réécriture, qui constitue souvent « une relecture au deuxième ou troisième degré⁴⁵ ».

Cette « relecture » autorise à instaurer « une frontière fluide entre le modèle générateur et le nouveau texte⁴⁶ ». C'est d'ailleurs ce que l'on constate dans le cas précis de *Norma*, dont les frontières deviennent en effet de plus en plus fluides au cours des quelques relectures dont elle fait l'objet. *Norma* se métamorphose d'une version à l'autre, et parfois au sein d'une même version. Au moment de la composition du livret d'opéra, Bellini « n'est jamais complètement satisfait et oblige constamment son librettiste à remanier son texte. Romani affirmera avoir écrit finalement non pas une mais au moins trois *Norma*⁴⁷ ». Ces constants remaniements de l'intrigue au fil du temps et la succession d'intermédiaires modifiant le texte affectent *Norma* d'une façon singulière, la « distorsionnant » toujours de plus en plus par rapport à sa version originale, plus

⁴³ Voir notamment l'annexe 2.5, où des notes en rouge sont ajoutées aux portées du milieu.

⁴⁴ Lise Gauvin et Andrea Oberhuber, *loc. cit.*, p. 8.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ Jacques Gheusi, *loc. cit.*, p. 5.

près de Médée. Les traits et contours des « copies de la copie » sont de plus en plus flous : les *voix* que l'on y *entend* « s'articulent, [...] se dédoublent, [...] interfèrent et parfois se brouillent⁴⁸ ». Elles sont à percevoir comme la superposition d'écritures ancestrales se mêlant les unes aux autres, une forme de « palimpseste » qui est d'ailleurs perceptible plus concrètement sur les dessins-partitions, où les nouvelles notes ajoutées par Zürn sont disposées parmi les originales sans toutefois les voiler complètement. Celui qui souhaite interpréter les *voix* de *Norma* doit, comme l'a fait la narratrice de *Sombre printemps* en apprenant à connaître les voix de ses proches, produire un effort d'attention afin de les décoder, leur concéder une « écoute dissonante » : « [n]on pas l'écoute d'une dissonance, d'un objet musical en attente d'une résolution dans la consonance, mais une écoute elle-même affectée de *diaphonia*. C'est-à-dire aussi une écoute à (au moins) deux « voix », dédoublée, scindée dans le creux même de [l']oreille⁴⁹ ». L'effort d'attention que nécessite la captation des « voix » dissonantes dans *Norma* (qui sera par ailleurs au cœur de notre analyse des dessins-partitions) incite l'interprète à prêter une écoute particulièrement « aiguisée » à son objet d'étude, écoute qui devient en quelque sorte une « surécoute », soit une « intensification de l'écoute⁵⁰ ». La volonté auditive dont doit faire preuve l'interprète est métaphorisée dans *Les jeux à deux*, puisque des « personnages espions, [d]es surécouteurs [...] se présentent à nous qui les écoutons dans la représentation d'opéra⁵¹ ». Flavius et Norma, à l'affût de confidences indiscretes, « tendent l'oreille pour entendre ce qui, proche ou lointain, est toujours éloigné de la distance d'un secret⁵² ». Dans une pulsion de renseignement, Norma « se cache derrière le dos de Flavius » (JD, 212) pour l'observer à son insu. Flavius se fait lui aussi le témoin à distance de l'existence de Norma : « adossé à une

⁴⁸ Peter Szendy, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁵¹ *Ibid.*, p. 29.

⁵² *Ibid.*, p. 26.

colonne du temple d'Irminius, [il] voit par hasard le couple [formé par Norma et Pollione] passer devant lui » (JD, 219). Ces personnages de « surécouteurs » sont donc bel et bien la mise en abyme de l'effort d'attention que nécessite l'appréhension des voix, antérieures et actuelles, dans *Les jeux à deux*.

Dès lors que la distance entre les textes et les « participants » est établie, les « jeux » de réécriture peuvent commencer. Gérard Genette synthétise les procédés de réappropriation d'une œuvre en deux « opérations » : « réductions » et « augmentations »⁵³. Ces dispositifs « n'affectent pas seulement [l]a longueur [du texte], mais aussi, [...] sa structure et sa teneur⁵⁴ ». Unica Zürn pratique ces « opérations » sur *Norma* pour en transformer radicalement l'intrigue. La chute représente le seul aspect conservé des versions antérieures. En effet, dans *Les jeux à deux*, « [l]a règle n° 9 autorise les partenaires qui auront constamment et scrupuleusement respecté les règles à mourir ensemble » (JD, 210-211). Le reste de l'intrigue subit un déplacement important dans la réécriture d'Unica Zürn. Plusieurs « réductions » ou retranchements sont effectués. Si l'héroïne, Norma, demeure au cœur d'un triangle amoureux aux côtés de son amant Pollione, le rôle d'Adalgisa est évacué au profit de la mise en valeur d'un personnage pourtant secondaire dans l'opéra de Bellini : Flavius. Alors que dans l'opéra de Bellini, le personnage de Flavius ne fait qu'une seule apparition au tout début de l'action, il devient central dans l'adaptation de Zürn. Dans la version de Bellini, Pollione est pris entre l'amour de deux femmes, mais chez Zürn, c'est Norma qui se retrouve coincée entre deux hommes. Le thème du triangle amoureux est repris par l'auteur-artiste dans la forme même de l'œuvre : il s'agit d'un triangle médiatique où se nouent représentations textuelles, picturales et musicales. Aux « décors » réalistes de la scène de l'opéra se substitue l'univers onirique zürnien : la Gaule et Rome deviennent, dans l'imaginaire de Zürn,

⁵³ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 264.

⁵⁴ *Idem.*

« Romantica » (JD, 213), un lieu de fantasme et de distorsion, un monde où « tout est possible » (M, 23) où tout est *extensible et réductible*.

En déformant les paramètres de l'œuvre sur laquelle elle se base pour écrire *Les jeux à deux*, l'auteure-artiste en permet la « réactualisation », puisque « [l]es greffes, modifications et transformations opérées [...] forment des intrigues parallèles qui viennent compléter l'œuvre modèle et la réactualiser⁵⁵ ». La « greffe opérée » dans la réécriture zürnienne est par ailleurs principalement une greffe d'organe : l'œil joue en effet un rôle prépondérant dans sa réactualisation de *Norma*, plus particulièrement en ce qui a trait à la relation interdite entre Norma et Flavius. Les deux protagonistes « se perd[ent] dans la contemplation » (JD, 212) l'un de l'autre, « [l]eurs « regards [...] se portent sur l'autre » (JD, 224). La vision passe pourtant rapidement de « contemplative » à « possessive ». Les amants se retrouvent prisonniers d'un « mutuel regard » (JD, 221), ce qui est attesté par le jeu de la « ficelle » : « Ils sont assis – en apparence – face à face et A commence avec un regard dont il fait un nœud qu'il tend sur ses yeux suivant une figure classique et il invite B à lui enlever ce regard, à le soutenir, à le lui rendre » (JD, 224-225). Cette ficelle capture le regard, comme un filet⁵⁶, elle sert en quelque sorte à tenir l'autre en otage. L'œil amoureux s'avère à la limite du péril, il se transforme en organe « méchant et scrutateur » (JD, 212). Il faut à tout prix « éviter le regard » (JD, 211) ou garder « les yeux baissés » (JD, 212) devant lui. La vue, par le danger qu'elle recèle, mène à la perte des personnages, car « [d]ésir de la mort, joie de la vie se mêlent effroyablement dans les yeux des amants sans avenir » (JD, 226). Les *Jeux à deux* prennent fin alors que les amants ont « succombé au pouvoir de leurs yeux » (JD, 226), cela prouvant que chez Zürn, « les organes

⁵⁵ Lise Gauvin, « Écrire/Réécrire le/au féminin : notes sur une pratique », *loc. cit.*, p. 22.

⁵⁶ Ce jeu de capture avec de la ficelle rappelle de nouveau la série de clichés réalisée par Hans Bellmer en 1957, où Unica Zürn apparaît nue et ficelée (voir annexe 2.2).

[deviennent] des personnages⁵⁷ » tenant les rennes du destin. Le regard agit comme une « [m]ise en garde » (JD, 211). Les « yeux dilatés » de Norma et Flavius font qu'ils « sont prévenus » (JD, 221). La vue devient « vision » (JD, 221), car « Norma attribue une signification [aux] incident[s] » (JD, 213) que ses yeux interprètent comme des signes. Grâce à eux, « Norma sait d'avance » (JD, 213) le danger qui la guette, comme si elle éprouvait « l'impression qu'une flèche [lui] a été décochée » (JD, 219). Vue et vision sont annonciatrices de danger, elles métaphorisent « l'expression suraiguë d'une suspicion constante chez Unica ; car tout regard, même celui d'un homme aimé, [recèle] [...] une sourde menace⁵⁸ ». La fascination de Zürn pour le regard et le décryptage des signes prémonitoires semblent donner lieu, dans sa réécriture de *Norma*, à un métadiscours sur la prédominance des sens dans l'interprétation d'une œuvre pluridisciplinaire. Nous constaterons au cours des prochaines pages que la vue et l'ouïe sont en constant tiraillement dans l'interprétation des dessins-partitions zürniens, puisque l'œil, dans toute sa puissance scrutatrice, exerce sur la musique une emprise qui lui est nuisible. Le support matériel des *Jeux à deux* est lui aussi soumis à cette « greffe d'organe », puisque la réappropriation de *Norma* se déroule sur la partition même qui lui sert de base. Les écrits et dessins de Zürn sont intégrés aux partitions d'origine de l'opéra, dont le corps est désormais « augmenté » de leur présence. La spécificité de la réécriture zürnienne est de modifier la matérialité même de l'œuvre dont elle s'inspire. Cette disposition mime efficacement la relation de dépendance qu'a la réactualisation d'un texte avec l'objet duquel il s'inspire.

L'« extension⁵⁹ » métaphorisée par le support de la réécriture zürnienne se retrouve également mis en abyme dans *Les jeux à deux* via les capacités corporelles qu'ont Norma et

⁵⁷ Georges Bloess, *loc. cit.*, s.p.

⁵⁸ *Idem.*

⁵⁹ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 298.

Flavius. À « la faculté d'extension de Flavius » (JD, 213) s'ajoutent le pouvoir de démultiplication de Norma, dont « les apparitions [...] se multiplient de trois à neuf fois » (JD, 215). La notion de temporalité dans *Les jeux à deux* est elle aussi soumise à cet étirement. Elle prend la forme d'une géométrie singulière : « La figure symbolique des jeux à deux est le cercle ; c'est-à-dire que la durée du jeu n'a ni commencement ni fin. » (JD, 210) Ce « cercle » autorise une extension des limites, qui permet une rencontre des amants dans « L'Avant-tout-commencement, le Sans-fin » (JD, 222). Ils baignent alors dans « un espace de temps sans limites » (JD, 224), où ils peuvent passer ensemble un moment débordant du cadre temporel habituel : « les partenaires peuvent se rencontrer pour passer l'un avec l'autre des heures – à ce qu'il semble – des existences toutes entières » (JD, 222). L'étirement du temps permet de brouiller les époques et fait que « la vieillesse et l'enfance commencent à se ressembler » (V, 19) : Flavius « per[d] toute trace de son âge et son clair sourire paraî[t] d'une éternelle jeunesse » (JD, 222). La rencontre entre les âges, que rend possible la réécriture, se met aussi en scène sur la surface intermédiaire : la proximité entre le texte ancien (la partition de *Norma*) et sa réactualisation (le texte des *Jeux à deux* et les dessins) donne à voir cette géométrie singulière, cette temporalité confuse où diverses époques semblent se croiser sur la feuille.

Le double mouvement « chirurgical » d'excision et de greffe est métaphorisé dans *Les jeux à deux* par « le jeu de l'incorporation ». Flavius procède d'abord à une forme d'amputation sur Norma :

Pendant son incorporation Norma sent comme la moelle s'échapper de ses os, son sang s'écouler de ses veines, ses sens l'abandonner. Flavius lui enlève d'abord tout ce qui est moelleux en elle : sa peur, sa confiance, sa tendresse, sa somnolence, son sentiment maternel, sa candeur, sa gaieté, sa tristesse, son sourire, ses larmes et l'intérieur de ses bras (JD, 215).

Cette excision se transforme ensuite en un « cannibalisme symbolique », puisque le processus d'incorporation se poursuit par l'ingestion de l'autre, comme c'était le cas pour la photo du

maître-nageur dans *Sombre printemps* : Flavius « déchire morceau par morceau ces apparitions [de Norma] tourbillonnantes, secrètes, les brise, les foule, les mâche, les avale, et des jours et des nuits passent » (JD, 216). Flavius s'accapare les parties qu'il excise à Norma et les « greffe » en lui par l'incorporation. Ce *jeu* chirurgical autorise Flavius et Norma à « s'augmenter » de leur présence mutuelle :

tandis que Norma fatiguée ferme les yeux pour s'endormir, Flavius se couche en elle comme un sarcophage dans un autre et ils dorment profondément l'un dans l'autre. Et dans les courts moments de leur demi-sommeil ils sont conscients et ravis de leur incomparable concorde, aussi grande que celle de certaines mères avec leurs enfants encore à naître (JD, 218).

L'« incomparable concorde » entre Flavius et Norma symbolise l'acte de réécriture, qui devient aussi en quelque sorte « porteuse » du texte sur lequel elle se base. Cette communion fait presque office de transfusion sanguine, puisque ce sont bel et bien les substances internes des textes, anciens et nouveaux, qui se mélangent dans une cérémonie semblable à « l'échange du sang » (SP, 84).

En amalgamant des éléments du passé et du présent, la réécriture apparaît comme une forme de « bricolage », car comme l'affirme Gérard Genette :

L'hypertextualité, à sa manière, relève du bricolage. [...] Disons seulement que l'art de « faire du neuf avec du vieux » a l'avantage de produire des objets plus complexes et plus savoureux que les produits « faits exprès » : une fonction nouvelle se superpose et s'enchevêtre à une structure ancienne, et la dissonance entre ces deux éléments coprésents donne sa saveur à l'ensemble⁶⁰.

La partition de *Norma* comporte désormais des textes collés à même ses pages et des dessins exécutés sur ses portées. Elle prend l'allure d'un collage, puisque se greffent en elle plusieurs procédés artistiques qui n'ont de cesse de rappeler leur matérialité propre. La « dissonance », entendue entre les *voix* des Norma ancestrales et celle de Zürn, se transpose à l'assemblage des

⁶⁰ *Ibid.*, p. 451.

médias textuels, picturaux et sonores sur les dessins-partitions, dont les *voix* respectives se croisent et se chevauchent constamment sur la surface. Les *Jeux à deux* et les dessins-partitions incarnent alors « la vieille image du *palimpseste*, où l'on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence⁶¹ ». En choisissant d'écrire et de dessiner à même le cahier de partitions de *Norma* plutôt que sur du papier vierge, Unica Zürn met en forme le concept de « palimpseste », le rend « palpable », car ses textes et ses dessins ne voilent pas complètement la partition de *Norma* ; ils laissent entrevoir, en arrière-plan, les paroles et les notes originales.

2.3 Les dessins-partitions

L'écriture palimpseste d'Unica Zürn découle principalement du fait que l'opéra *Norma*, au fil de son histoire, fut l'objet de nombreux remaniements, ce qui laisse percevoir une « dissonance » entre les *voix* des versions antérieures et celle de sa réactualisation. Les réécritures qui ont modifié *Norma* ont agi sur sa substance comme des interventions « chirurgicales » effectuées par plusieurs intermédiaires (Soumet, Bellini, Romani) usant de leur instrument créatif pour lui amputer des organes ou lui en greffer de nouveaux. Si l'instrument « chirurgical » précédemment évoqué était principalement celui employé pour modifier les paramètres de l'intrigue, il convient désormais de glisser du côté de l'autre « scalpel » ; celui opérant dans la matérialité même de la feuille chez Unica Zürn et qui autorise un détournement du papier à partition de l'opéra⁶².

⁶¹ *Idem.*

⁶² Au sujet de la publication des dessins-partitions, il importe de préciser qu'au moment où je rédige ce mémoire, je n'ai accès qu'à quelques-uns des dessins qui constituaient le cahier de partitions de *Norma* original. Les reproductions de ces dessins figurent en annexes (2.3 à 2.6). Notons également que la qualité de l'impression laisse

Nous explorerons en premier lieu l'emploi de ce papier par l'auteure-artiste, qui témoigne d'un double mouvement paradoxal : en même temps qu'il revitalise et revalorise la feuille (en ramenant à la conscience l'existence de sa *matérialité*), il la salit et la profane (en la tachant puis en dessinant dessus, ce qui achève de la détourner de sa fonction première). L'instrument employé pour effectuer cette « mutilation », le crayon, fait ainsi bel et bien figure de « scalpel », puisque les marques qu'il laisse à la surface de la partition forment des cicatrices permanentes. L'investigation de ce nouvel espace cause l'apparition sur la feuille de créatures hybrides, dont l'apparence énigmatique et monstrueuse a tôt fait de troubler le spectateur. L'hybridité est à l'image de l'entre-deux hantant l'œuvre zürnienne, stratégie intermédiaire qui se met également en scène par les interdiscours mobilisés à même les dessins-partitions. La complexité de cette stratégie exige un effort de décryptage particulièrement soutenu chez le spectateur : la tension liant les médias entre eux sur la feuille trouve son pendant dans le tiraillement entre les organes (l'œil et l'oreille) sollicités dans l'interprétation.

Puisque la revalorisation de la surface médiatique représente un aspect crucial de l'œuvre zürnienne, il apparaît nécessaire d'interpréter les dessins-partitions d'abord à partir du point de vue de leur support matériel, soit du papier à partition. Certes, l'*oreille* de Zürn, ou son attrait marquant pour le monde musical, pourrait motiver son choix de dessiner sur ce papier plutôt que sur une feuille vierge. Il apparaît également probable que la disposition des portées et des notes dans l'espace médiatique, d'un point de vue purement pictural, interpelle l'*œil* de l'auteure-artiste qui, en quelque sorte, s'y reconnaît.

La multiplication des signes sur la feuille permettant à l'auteure-artiste de s'autoreprésenter non seulement par les lettres, mais aussi par les chiffres, les traits ou même les taches, se

parfois à désirer : la plupart des reproductions sont de petit format, ce qui a malheureusement pour effet de brouiller certains détails picturaux.

transpose ici dans la notation musicale. La calligraphie, dont les traits s'inclinaient avec pessimisme vers le bas (V, 88), trouve son pendant sonore dans l'inscription des notes sur les portées, car la musique est en effet habitée de « valeurs » tonales significatives. K. Mitchells, dans un texte portant sur les registres vocaux à l'opéra, insiste d'ailleurs sur cet aspect :

In distinguishing pitch differences as high or low we refer to spatial qualities with which we are acquainted through our visual perception, but which we apply also to psychological states when we speak of high spirits and low spirits. When we hear high and low notes as bright and dark, we experience in them the contrast between light and shade which we know from the visual field and which we find in our inner life as the contrast between bright moods and dark moods. [...] When we experience high notes as active, gay or tense, and low notes, comparatively, as inert, serious or reposeful, we link them specifically and directly with the corresponding human feelings and moods⁶³.

Il semble que la surface de la partition fasse le pont entre les sphères « audio » et « visuelle », puisqu'elle présente la retranscription picturale de « contrastes » sonores d'abord attribuables à la perception de l'œil (haut/bas, lumineux/sombre). Les notes aiguës et graves incarnent alors des humeurs à haute ou basse « fréquence » se consignant comme telles sur les portées : les notes aiguës apparaissent au haut et au delà des portées, les notes graves au bas et en deçà. La ligne mélodique affichée sur la partition, tout comme la calligraphie, s'apparente à la courbe de l'électrocardiogramme, puisque les valeurs tonales qu'on y retrouve miment elles aussi l'état de santé ou l'humeur du patient/créateur. Avant même que Zürn grave quoi que ce soit sur le papier à partition, la répartition des signes sur la page capte son *œil* et rejoint ses préoccupations artistiques, où le médium, dans sa matérialité même, se doit d'être déjà porteur de sens.

Revenir à la matérialité du support médiatique, c'est aussi interroger sa texture. Dans le cas des dessins-partitions, une caractéristique frappante émerge : chacun des quatre dessins-partitions comporte des « cernes » dans les coins, comme si un fluide quelconque avait été renversé sur le cahier. L'absence de données paratextuelles à ce sujet incite à spéculer sur le sens de ces

⁶³ K. [prénom inconnu] Mitchells, *loc. cit.*, p. 47-48.

« taches ». Impossible de déterminer avec certitude si elles ont été faites volontairement par l’auteure-artiste. Ces taches produisent cependant un effet indéniable : elles texturisent la feuille et agissent (peut-être malgré elles, si elles résultent d’un accident) comme un rappel de la matérialité du papier. La feuille « existe » physiquement avant d’être investie musicalement, et cela participe de la signification, comme c’était le cas pour le papier froissé qui mimait le jardin de l’enfance sur la toile que Zürn décrivait dans *Rencontre avec Hans Bellmer* (V, 62-63). Il y a chez l’auteure-artiste un *glissement* de la notion de « représentation » faisant que les matériaux mêmes de la création s’imprègnent de signification, ce qui redynamise la surface et la met en valeur. Cet « accident » commémore peut-être ainsi le fait que la partition est *papier* avant d’être *papier à musique*.

Ce papier apparaît par ailleurs « précieux », puisque les taches qu’il comporte aident à réaliser qu’il n’est pas impérissable ou inaltérable. Les taches participent de l’émergence d’une « conscience » de la vulnérabilité de la feuille, comme si elle était un corps malade et fragilisé par la maladie. Il ne suffit que d’un instant de négligence pour en abîmer la surface ou la peau de façon irrémédiable. L’ultime sacrilège vis-à-vis de la partition survient sans l’ombre d’un doute par les dessins effectués sur les partitions, qui auront tôt fait d’en empêcher la lisibilité de façon permanente. Le crayon devient alors un instrument pour « pincer, gratter » (V, 151) la surface, l’endommager irrémédiablement, la « blesser ». En laissant sa « marque », il subvertit pour de bon la vocation de ce papier, il le détourne de sa fonction première. La pratique du dessin-partition s’apparente donc à un jeu pervers, car « il traite et utilise un objet d’une manière imprévue, non programmée⁶⁴ ». Cela n’est pas sans rappeler la narratrice de *Sombre printemps*, qui au cours de ses jeux macabres détournait elle aussi les objets de leur usage premier pour les

⁶⁴ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 452.

soumettre à sa curiosité perverse et insatiable. Tout comme la fillette introduisait douloureusement et inlassablement des objets pointus en elle, le crayon « pénètre » la surface de la partition. Parvenir à la connaissance comporte son lot de désagréments et les *jeux* corporels souffrants font partie du processus. Les marques du crayon sur la partition sont en ce sens un autre moyen d'investigation : en même temps qu'elles triturent le *corps* du papier, elles en construisent l'identité médiatique.

L'édification identitaire va de pair avec l'apparition, sur la feuille, d'entités mystérieuses. Celles-ci surprennent par leur caractère « hybride », quelque part entre humanité et monstruosité. Des excroissances surgissent de leur tête ou de leur cou et leurs silhouettes évoquent celles de bêtes ou d'insectes. L'hybridité s'expose aussi par la confusion entre les traits du dessin et la notation musicale sur les partitions. Certaines marques du crayon de l'auteure-artiste imitent en effet les notes et les portées. Des séries de hachures en parallèle rappellent les portées, mais s'en distinguent principalement par le fait qu'elles sont dessinées en diagonale ou perpendiculairement aux portées originelles de la partition. Des points d'apparence grisâtre effectués par l'auteure-artiste viennent se mêler aux notes de musique sur les portées⁶⁵. Cette grisaille⁶⁶ caractéristique à l'œuvre de Zürn trouve son pendant dans la musique de *Norma*. Chantal Cazaux évoque à ce sujet « l'atmosphère de clair-obscur qui prévaudra dans tout l'opéra⁶⁷ », en spécifiant que « [d]ans la *sinfonia*, cela se traduit par l'ambivalence modale (le parcours tonal va de Sol mineur à Sol majeur) et les ruptures de ton incessantes entre moments tempétueux et moments lumineux⁶⁸ ». Ainsi, les arrangements musicaux dont rend compte la partition de *Norma* miment « l'atmosphère de clair-obscur » inhérente à l'œuvre d'Unica Zürn, où les tons de gris

⁶⁵ Pour un exemple de ces deux phénomènes, voir l'annexe 2.3.

⁶⁶ Tel que mentionné dans le chapitre un (voir la note de bas de page n° 2), le « gris » devient la couleur emblématique de l'entre-deux dans l'œuvre zürnienne.

⁶⁷ Chantal Cazaux, *loc. cit.*, p. 14.

⁶⁸ *Idem.*

symbolisent son entre-deux identitaire et médiatique. Le décalage entre des pôles contrastés (entre la vie en Allemagne et celle en France, entre la raison et la folie, entre la liberté et l'internement, entre le féminin et l'animalité, entre l'humain et le monstrueux, entre passé, présent et futur) donne lieu à une esthétique de la rupture de ton chez l'auteure-artiste, qui trouve son prolongement dans les dessins-partitions.

Le crayon fait naître un « corps » monstrueux, puisqu'il convoque divers médias sur la surface d'inscription. Les « points de rupture » entre les médias impliqués se transforment ainsi en « points de suture » : l'œuvre devient un amas de parties disparates cousues « artificiellement » ensemble pour former un tout. Il est ardu de croire à la « naturalité » de ce corps nouveau et rapiécé parce que ses coutures, ses cicatrices, au lieu d'être « camouflées », sont bien visibles, s'exposant à la vue du spectateur fasciné et horrifié. L'œuvre de Zürn se donne au regard et à l'interprétation sous cette étrangeté bouleversante. Ce qui dérange l'œil et l'oreille du spectateur des dessins-partitions, c'est la cohésion ténue entre les médias visuels et sonores impliqués, la volonté à peine déguisée de l'auteure-artiste de laisser à la vue les « points de suture » qui les unissent dans une mystérieuse superposition. Si, dans le texte des *Jeux à deux*, la réécriture a lieu dans une distance obligatoire qui paradoxalement rapproche les objets impliqués, cela se met également en scène dans les dessins-partitions, car ils exposent une proximité entre des médias pourtant « éloignés » les uns des autres dans la représentation traditionnelle. Les arts impliqués, bien qu'ils soient juxtaposés sur la surface d'inscription, ne se « mêlent » pas les uns aux autres, ce qui permettrait alors d'oublier leur « différence ». Il n'y a pas de correspondance explicite entre leurs significations respectives. Le lien qui les unit n'est pas de l'ordre interprétatif. Les médias n'offrent peu ou pas de description ou d'interprétation les uns des autres : « l'image et le texte ne se définissent aucunement dans un rapport illustratif, les deux

menant une vie discursive autonome⁶⁹ ». Il apparaît alors évident qu'« [i]l ne s'agit pas d'une transposition visuelle de la musique, mais d'un prolongement organique, d'un mouvement dynamique, qui vitalise la partition sans pour autant réduire la partie orchestrale et vocale à une fonction descriptive ou programmatique⁷⁰ ». Les *voix* des médias impliqués conservent leur indépendance, autre point de recoupement entre l'œuvre de Zürn et celle de Bellini, dont on dit qu'« [i]l excell[ait] en particulier dans les scènes d'ensemble où chacun [des personnages] conserve ses caractéristiques propres et vit différemment un même moment⁷¹ ».

Ces *voix* indépendantes les unes des autres qui traversent la surface de la feuille sont aussi à entendre comme un interdiscours présent dans l'œuvre zürnienne. Pensons notamment aux échos des *Norma* ancestrales qui hantent sa réécriture de l'opéra alors qu'elle les subvertit à sa propre esthétique. C'est pourtant un autre interdiscours qui retient cette fois l'attention : soit celui établi avec Bertolt Brecht, que Zürn devait bien connaître de ses lectures. Sur la page liminaire du troisième cahier de Sainte-Anne, elle cite des mots tirés de l'opéra de Brecht, *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*⁷² : « mais, avant tout, remarquez ceci : qu'ici, tout est permis⁷³ ». La greffe de cette citation dans le travail de Zürn n'apparaît pas aléatoire et s'avère significative à bien des égards, car les liens que son œuvre entretient avec celle de Brecht semblent frappants. Les œuvres des deux auteurs contiennent toutes deux un métadiscours sur la création et l'œuvre d'art, qui s'inscrit à même la forme médiatique ainsi que par une constante mise en abyme dans le « contenu ». La ville de Mahagonny en est une de débauches et de crimes.

⁶⁹ Andrea Oberhuber, « Pour une esthétique de l'entre-deux : à propos des stratégies intermédiaires dans l'œuvre de Claude Cahun », *op. cit.*, p. 355.

⁷⁰ Danielle Cohen-Levinas, *Le présent de l'opéra au XX^e siècle. Chemin vers les nouvelles utopies. Pour une esthétique du palimpseste*, *op. cit.*, p. 291.

⁷¹ Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 372.

⁷² Cet opéra, créé à Leipzig en 1930 par Bertolt Brecht et Kurt Weill, fut dès sa création interdit en Allemagne.

⁷³ *Unica Zürn : Alben, Bücher und Zeichenhefte*, *op. cit.*, p. 196 (voir annexe 2.7). La citation, écrite dans un français fautif, est retranscrite telle quelle. Le troisième cahier de Sainte-Anne, reproduit intégralement dans le catalogue, consiste en une série de dessins-partitions effectués dans un recueil de morceaux pour piano de Robert Schumann.

À la suite de l'abolition de toutes les lois, c'est le chaos. Ces lois supprimées sont aussi celles de la représentation : les canons de l'opéra classique dans ses formes et fonctions traditionnelles se renversent, puisque l'espace scénique devient le lieu d'une distanciation. Réfléchissant sur l'influence de la musique dans la représentation scénique, Brecht convient que « [l]e déraisonnable de l'opéra réside dans le fait qu'on y utilise des éléments rationnels, qu'on y recherche *une certaine* matérialité et *un certain* réalisme, alors que la musique anéantit tout cela... La musique rend la réalité floue et irréalité⁷⁴ ». La musique, par l'effet de distorsion qu'elle engendre sur la matérialité et le réalisme, permet à Zürn d'effectuer un *jeu* sur l'espace de la partition. Les lois de la surface médiatique sont ainsi abolies, la partition devient un autre Mahagonny, un nouveau lieu où « tout est permis ». Les points de rupture entre les médias et le rappel constant de l'existence matérielle de la feuille, agissent comme des procédés de distanciation brisant l'illusion référentielle, ce qui rappelle aussi l'esthétique brechtienne du *Verfremdungseffekt*.

En ébranlant les cadres de la représentation réaliste, en imaginant un idéal de coexistence médiatique sur la partition, Zürn entre en dialogue avec un grand musicien romantique, puisque son « œuvre, pensée dans la pluralité de ses moyens comme une tentative de fusion entre différentes disciplines⁷⁵ » pourrait correspondre à ce que Wagner a baptisé *Art total* (ou *Gesamtkunstwerk*). Le processus zürnien « qui consiste à rendre visible le territoire de la partition [...] s'attache à la forme de cette partition comme un écho matérialisé et intelligible⁷⁶ » et rappelle l'idéal de pluralité médiatique wagnérien. L'espace de la partition, habituellement

⁷⁴ Nous tirons cette citation de l'ouvrage de Catherine Clément (*op. cit.*, p. 44.), qui l'inclut à son propos sans pour autant en donner la référence exacte en note de bas de page. Elle ajoute cependant un ouvrage de Brecht à sa bibliographie : *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1979.

⁷⁵ Danielle Cohen-Levinas, *Le présent de l'opéra au XX^e siècle. Chemin vers les nouvelles utopies. Pour une esthétique du palimpseste*, *op. cit.*, p. 290.

⁷⁶ *Idem.*

réservé uniquement à la musique, donne lieu à l'émergence d'un monde visuel : un monde coloré (qui contraste avec le monde noir et blanc traditionnellement associé à la notation musicale), un monde de croisements et d'hybridité entre les arts, autorisant à imaginer « une partition qui, par l'originalité et la beauté de sa calligraphie ou la somptuosité de son agencement, constituerait en soi un objet d'art visuel, propre à enchanter l'œil par sa seule apparence⁷⁷ ».

Entrer en contact avec pareil projet exige un effort de décryptage sans précédent. L'interprétation d'une œuvre semblable repose par ailleurs fortement sur la « formation » du spectateur :

Pour le spectateur vigilant, il existe alors une triple option, selon qu'il connaît bien, peu ou pas du tout l'écriture musicale : dans le premier cas, il perçoit simultanément l'objet visuel et l'objet sonore ; s'il connaît médiocrement la musique, l'effort de déchiffrage le conduira à placer momentanément en retrait les données plastiques de l'œuvre ; s'il ne la connaît pas, ces mêmes données plastiques seront seules à lui parvenir⁷⁸.

Ainsi, celui qui ne sait pas lire la partition perçoit d'abord l'aspect pictural de l'œuvre (les traits du dessin et les notes de musique – qu'il voit sans pour autant être capable de les interpréter). À l'inverse, plus le spectateur connaît la musique, plus il en identifie d'abord la présence dans les dessins-partitions, car il la lit immédiatement sur la feuille. Le professionnel, en jetant un premier coup d'œil aux dessins-partitions, en capte donc d'abord la sonorité, car « le musicien de métier entend la musique à la simple lecture de la partition : audition muette qui fait l'économie du *medium* matériel⁷⁹ ». C'est donc dire qu'il peut « l'entendre à vue⁸⁰ ».

Cette formulation apparaît tout à fait adéquate, car elle soulève la question de la prédominance des sens dans l'interprétation des dessins-partitions. Puisque le non musicien *voit* mais ne peut *entendre*, que le musicien amateur *voit et entend* médiocrement (bien que nous ne

⁷⁷ Gérard Denizeau, *op. cit.*, p. 15.

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ Bernard Sève, *op. cit.*, p. 60.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 27.

sachions dans quel ordre), et que le musicien professionnel *voit* puis *entend* parfaitement, il convient de réfléchir sur le rôle de la vue et de l'ouïe dans l'interprétation des dessins-partitions.

La greffe d'un médium sur un autre appellerait-t-elle la greffe d'un organe sur un autre ? De nouveau, le concept d'« augmentation » genettien s'impose, puisque l'œil doit se superposer à l'oreille pour décoder la multiplicité de signes éparpillés sur la page de la partition. À moins qu'il ne s'agisse encore d'un « jeu d'incorporation » ? Les médias tendraient donc à « s'avalier » mutuellement sur la page, tout comme les organes du spectateur procéderaient à une forme d'« interingestion », mobilisant et fusionnant leurs forces respectives pour parvenir à une interprétation efficace. Ce tiraillement entre la présence des médias sur la feuille et les organes impliqués dans la réception de l'œuvre pourrait aussi s'apparenter au *jeu* « d'agent double », inspiré par l'attrait de Zürn envers le roman policier. Un médium en *épièrait* alors un autre sur la surface d'inscription, parasitant de ce fait l'espace de la partition et entraînant du côté du spectateur une « surécoute », puisque ce dernier doit littéralement redoubler son effort d'attention devant cette œuvre sollicitant à la fois sa vue et son ouïe. Le spectateur se transformerait à son tour en « espion ».

La tension entre les médias, équivalant à celle entre l'œil et l'oreille, se métaphorise par la relation amour/haine, attirance/résistance, proximité/éloignement qui s'établit entre Norma et Flavius dans *Les jeux à deux*. Impossible de déterminer avec certitude s'ils s'aident ou se nuisent, s'ils se complètent ou se contredisent. Difficile aussi d'affirmer sans l'ombre d'un doute que les protagonistes se prêtent à cette dynamique malsaine en n'éprouvant que du plaisir. On dit ainsi de Norma que :

[m]algré sa complaisance intelligente à se prêter au jeu de l'incorporation, il lui arrive de se replier sur elle-même, par un sentiment de défense et de résistance. La sensation croissante de n'être plus là déclenche en elle un instinct de conservation que Flavius ne peut vaincre qu'en redoublant d'efforts (JD, 216).

Il est probable que ce même « instinct de conservation » soit à l'œuvre entre les médias employés dans la création et les sens impliqués dans la réception, que chacune de ces instances se « replie » par moment dans sa zone de « résistance », ce qui a pour effet de rendre l'interprétation des dessins-partitions aride, complexe, voire irréalisable.

Les organes impliqués « luttent » pour avoir le privilège de détenir la vérité sensorielle et interprétative de l'œuvre, et bien que l'oreille soit « tout sauf passive » chez Zürn, il semble que ce soit l'obsession visuelle, l'inépuisable plaisir d'observer (SP, 65), qui triomphe dans *Les jeux à deux* et dans les dessins-partitions. Le regard dangereux qui liait Norma et Flavius se transpose dans les dessins-partitions, puisqu'il est une « force d'interruption⁸¹ », il détient un « pouvoir séparateur⁸² » : les caractères picturaux des traits du dessin interrompent la continuité des signaux sonores en s'imposant en leur centre même. L'intrusion de l'art pictural, attirant l'œil du spectateur, a alors pour effet de bloquer la linéarité mélodique des portées. Parmi les masses corporelles diffuses et imprécises des personnages représentés sur les partitions surgissent par ailleurs distinctement des « yeux » globuleux, grands ouverts, indiscrets, voire inquisiteurs. Il s'agit presque d'yeux d'« espion », comme ceux de la narratrice de *Sombre printemps*, qui voient ce que personne d'autre ne voit, qui traquent le spectateur par delà les limites de la feuille.

Cependant, la victoire de l'œil tient peut-être simplement du fait que le rythme perceptif du visuel est plus libre que celui du musical : alors que « le temps de la lecture, le temps du visible en général, est libre, le temps de l'écoute ne l'est pas. Nous retrouvons la résistance temporelle de la musique, qui dicte le temps de sa perception, contrairement aux choses visibles. On ne peut faire coïncider le temps libre de la vision et le temps contraint de l'audition⁸³ ». Les

⁸¹ Silvestra Mariniello, « La *littéracie* de la différence », *loc. cit.*, p. 179.

⁸² Hugues Dufourt, « L'artifice d'écriture dans la musique occidentale », *Musique, Pouvoir, Écriture*, Édition Christian Bourgeois, 1991, p. 181.

⁸³ Bernard Sève, *op. cit.*, p. 27-28.

hallucinations et l'obsession de Zürn pour l'« hypnose à distance », qui permettent d'étirer le temps et de mélanger les âges et les époques, pourraient-elles du même coup donner lieu à une coïncidence du rythme perceptif entre le médium visuel et le médium sonore ? Les dessins-partitions représenteraient alors possiblement le résultat d'une pareille entreprise. L'œuvre d'art « totale » zürniennne irait de ce fait au-delà de la valorisation de la surface par la pluralité des moyens médiatiques qui y est déployée : il s'agirait aussi d'un projet d'envergure visant à réconcilier les temporalités propres à l'exécution et à la perception des médias picturaux et sonores gravés sur la feuille.

La pratique du dessin-partition chez Unica Zürn va au-delà du simple délire schizophrénique : le jeu avec l'espace qu'elle y conçoit redéfinit les limites médiatiques de l'œuvre traditionnelle en même temps qu'elle concrétise un idéal de distanciation et d'art « total ». La représentation de l'au-delà des frontières entre les arts ne se livre qu'en partie. L'absence de données paratextuelles à son sujet ne fait qu'ajouter à l'*aura* énigmatique l'entourant. L'orchestration muette devait pourtant être *entendue* de l'intérieur par l'auteure-artiste, mais ces sons, tout comme la résonance perpétuelle du « gong » mentionnée dans la première partie de ce chapitre, demeurent inaudibles pour le commun des mortels. Le dessin-partition permet un « double accès » paradoxal : tout en autorisant une *libération* des frontières médiatiques et de la surface d'inscription, il provoque un certain *enfermement*, puisque son caractère « hermétique » empêche le spectateur d'en saisir complètement les enjeux.

Conclusion

Ce vaste parcours au sein de l'œuvre zürnienne aura permis de constater que la portée intermédiaire de sa démarche créatrice va au-delà d'une simple juxtaposition des formes d'arts sur la surface de la feuille : il s'agit d'une véritable redéfinition des frontières temporelles et spatiales, qui a un impact matériel, voire *physique*, tant sur le *corps* de l'œuvre que sur le corps de l'auteure-artiste elle-même.

Nous avons vu, au cours du premier chapitre, que le rapport à la matérialité et à l'objet est l'ancrage d'Unica Zürn dans la perspective intermédiaire. Le fétichisme a d'abord été analysé comme une réponse aux pulsions de renseignements de l'enfant narratrice de *Sombre printemps*. Sa curiosité malsaine pour les choses du monde adulte l'ayant rendue assoiffée de connaissances, la jeune fille se sert des objets domestiques pour apprendre à connaître son entourage et pour découvrir la sexualité. Les objets sont ainsi détournés de leur fonction première et prennent la fonction d'instruments d'investigation du corps : ils pénètrent inlassablement et douloureusement la peau de l'enfant. Certains fétiches deviennent des instruments de torture, alors que d'autres sont vénérés et protégés comme s'ils s'agissaient de reliques. Ces objets précieux représentent des êtres admirés, comme la photo du maître-nageur dont la narratrice est amoureuse. La nécessité de trouver une cachette pour ce souvenir d'une valeur inestimable l'incite à ingurgiter la photo, car elle convient qu'il n'y a pas meilleure façon de dissimuler l'objet tout en le gardant le plus près possible de soi. Le fétichisme établit donc un lien entre l'œuvre de Zürn et l'approche intermédiaire, puisque l'intrusion des objets dans le corps de l'enfant narratrice mène à une revalorisation de la matérialité de l'expérience vécue, qui se transposera plus tard dans l'acte de création.

La fabrication artistique se conçoit chez Zürn comme un phénomène d'abord *physique*, relevant de techniques et de procédés concrets. L'auteure-artiste apprend différentes méthodes de créations auprès des surréalistes et de Hans Bellmer, « s'éveill[ant] [...] simultanément à la rencontre amoureuse et à l'expression artistique¹ ». Cependant, son attrait pour l'apprentissage technique est plus qu'un simple éloge à son compagnon de vie. Le texte *Rencontre avec Hans Bellmer* dissimule en effet un discours sur l'art. Zürn y décrit tous ses procédés favoris, notamment, la décalcomanie, la construction anagrammatique et la peinture à l'huile. Ce texte apparaît comme une véritable ode à la surface et aux fétiches servant à la création. Crayons, pinceaux, couleurs, participent activement du processus artistique. Ces objets, tous comme ceux de l'enfance, sont vénérés en même temps qu'ils servent d'instruments de torture. D'une part, ils apparaissent indispensables à l'acte de création, mais d'autre part, ils « blessent » la feuille et la toile, ils en changent irrémédiablement l'apparence. Tels des instruments chirurgicaux, ils percent la « peau » de la surface médiatique pour en voir l'intérieur, ou voir *à travers*. Ce travail d'investigation laisse des cicatrices indélébiles, modifie le corps de l'œuvre, qui devient alors à l'image même des traitements douloureux que se fait subir l'auteure-artiste. En contaminant le médium de ses pulsions autodestructrices, Zürn fait que l'œuvre d'art devient le lieu d'une mise en scène distorsionnée de soi, où la pluridisciplinarité imite les constantes hésitations identitaires. L'espace intermédial est habité des mêmes tensions présentes en l'auteure-artiste, qui expérimente un déchirement perpétuel entre liberté et internement, entre monstrueux et sublime, entre féminité et animalité. La surface est dominée par l'excès et le tiraillement, elle incarne un entre-deux troublant, un monde en soif d'abolition de ses propres frontières.

¹ Georges Bloess, *loc. cit.*, s.p.

Cet espace médiatique où les limites sont dépassées devient un lieu où tout est possible. Le croisement entre les formes d'art sur la surface est l'illustration parfaite de cet éclatement des limites de l'œuvre d'art. S'ajoute donc aux pans textuel et pictural de l'œuvre zürnienne un versant sonore. L'écoute sensible des voix dans *Sombre printemps* est à l'origine de l'intrusion de l'univers musical dans le texte. L'oreille y est mise au service de la curiosité de l'enfant narratrice et participe à la connaissance des gens qui l'entourent. Son oreille se tend dans un effort de décryptage des voix : l'appareil auditif ne se contente soudainement plus d'entendre, il veut désormais à tout prix *écouter*. Ces voix entrent en elle, elle les incorpore dans un souci d'investigation. C'est non seulement la captation des voix qui lui permet de mieux cerner son environnement, mais aussi l'écoute de chansons. Elle perçoit dans celles-ci des messages, qu'elle interprète comme s'ils lui étaient personnellement adressés. Les mélodies ont une portée prémonitoire et la musique joue un rôle d'oracle : elle permet de prédire l'avenir, de dépasser le cadre de la réalité. C'est donc autour d'une certaine « narrativité musicale² » que s'édifie l'hallucination sonore permettant la distorsion de l'espace et de la temporalité intermédiaire : la « pratique polyphonique³ » de l'auteure-artiste, qui entend vibrer en elle les différentes voix et mélodies peuplant son délire schizophrénique, autorise un débordement de l'espace réaliste se transposant dans un *au-delà* auditif troublant et envoûtant. Le corps est sous l'emprise de la musique, les bruits qu'elle seule entend engendrent des épisodes de folie, d'hallucinations et d'internement. La musique apparaît comme un symptôme de la maladie dont elle souffre. Bien que le son libère la surface médiatique des frontières de la représentation traditionnelle, il n'en demeure pas moins qu'il enferme en elle l'auteure-artiste, puisque cette dernière, tout comme son

² Johanne Villeneuve, *loc. cit.*, p. 26.

³ Nadine Schwakopf, *op. cit.*, p. 21.

compositeur favori, Beethoven, entend une musique intérieure inaccessible au commun des mortels.

Cette emprise musicale laisse sa marque dans les travaux de Zürn, elle l'incite notamment à se réappropriier les œuvres de grands compositeurs. Son texte intitulé *Les jeux à deux* est une réécriture de l'opéra *Norma*, de Vincenzo Bellini. Bien que l'attrait de l'auteure-artiste pour le monde musical soit indéniable, le fait de réinvestir l'opéra de Bellini pourrait aussi tenir d'une certaine volonté de s'inscrire dans une tradition littéraire et musicale. Plusieurs femmes surréalistes ont, tout comme Zürn, pratiqué la réécriture de grands mythes pour se tailler une place aux côtés de leurs compères homologues masculins. Le choix de réactualiser cet opéra en particulier pourrait quant à lui relever de l'intrigue même de *Norma*, à laquelle il est possible que Zürn se soit identifiée. Son héroïne, aux allures de Médée, s'avérait peut-être une source d'inspiration pour l'auteure-artiste, qui se projetait dans ce destin bouleversant. Les remaniements majeurs que fait subir Zürn à l'intrigue de *Norma* prouvent que pour elle, « l'écriture est un lieu de reprise⁴ » où il est crucial de déborder les limites de ses prédécesseurs. L'auteure-artiste détourne l'intrigue de l'opéra et fait ainsi d'elle la nouvelle librettiste de l'œuvre, s'inscrivant de ce fait dans la lignée de créateurs ayant intervenu sur *Norma* au fil de l'histoire. La perpétuelle métamorphose de l'intrigue atteint son apogée avec la version d'Unica Zürn. La *voix* alternative qu'elle propose s'inscrit à même l'intrigue des *Jeux à deux* et dans la matérialité de l'œuvre : les procédés de réécriture y sont en effet mis en abyme. Ces stratégies de réappropriation s'apparentent à des actes presque chirurgicaux : il s'agit d'excision et de greffe pratiquées sur le corps de l'œuvre et dans sa substance narrative. Si l'amputation se fait au niveau de la distribution des personnages et du déplacement du noyau de l'intrigue, la greffe en est quant

⁴ Martine Delvaux, *loc. cit.*, p. 218.

à elle surtout une d'organe. C'est en effet un œil qui s'additionne aux *corps* de l'intrigue et de l'œuvre matérielle. Le regard devient central dans l'adaptation de *Norma* par Unica Zürn.

Dans cette écriture palimpseste, le crayon semble laisser irrémédiablement sa marque sur le papier, comme un instrument chirurgical : en amputant et en greffant, il modifie le corps de l'œuvre et y laisse des cicatrices indélébiles. C'est ainsi que dans les dessins-partitions qui accompagnent le texte des *Jeux à deux*, le crayon a tôt fait de modifier radicalement la surface musicale en y introduisant un univers littéraire et pictural parallèle. Le jeu de juxtaposition artistique sur la feuille a pour effet de revaloriser le support médiatique et de ramener à la conscience la matérialité de la feuille, qui est papier avant d'être papier à musique. La partition devient un autre fétiche qu'il s'agit de détourner de sa fonction première pour investiguer le médium et en redéfinir l'identité et les limites. Cette exploration des frontières médiatiques donne lieu à l'apparition sur la partition de créatures mystérieuses. Les personnages aux contours flous adoptent des traits inhumains, à l'image de l'apparence troublante de la matérialité de l'objet d'art. La greffe du pictural sur le musical entraîne une certaine monstruosité, puisque les points de « suture » unissant les médias sur la feuille demeurent distincts. Le spectateur ne peut donc croire à la « naturalité » de cette œuvre protéiforme. De plus, un effort de décryptage considérable est exigé de sa part : son œil et son oreille sont tous deux mobilisés et il apparaît difficile de déterminer avec certitude s'ils se nuisent ou se complètent dans l'acte d'interprétation lié à une pareille œuvre. La tension entre les organes impliqués est à l'image de celle présente dans l'intrigue des *Jeux à deux*. Le triangle amoureux entre les protagonistes se met en abyme dans la forme même de l'œuvre d'art : il s'agit d'un « triangle médiatique » entre textes, dessins, et musique.

Ce triangle fait expérimenter au spectateur un phénomène près de ce que Gérard Genette, inspiré de Philippe Lejeune, qualifie de « *lecture palimpsestueuse* », car :

L'hypertexte nous invite à une lecture relationnelle dont la saveur, perverse autant qu'on voudra, se condense assez bien dans cet adjectif inédit qu'inventa naguère Philippe Lejeune : *lecture palimpsestueuse*. Ou, pour glisser d'une perversité à une autre : si l'on aime vraiment les textes, on doit bien souhaiter, de temps en temps, en aimer (au moins) deux à la fois⁵.

Les *Jeux à deux* invitent d'une part le spectateur à « aimer deux textes à la fois », soit *Norma* (l'« hypertexte ») et la réécriture qu'en fait Zürn, mais d'autre part à aimer deux, voire trois formes d'art à la fois, puisqu'ils combinent littérature, art pictural et musicalité. Le triangle médiatique engendre donc une lecture « perverse », exacerbant une attirance pour trois entités artistiques distinctes à la fois. De ce fait, les travaux de Zürn semblent coincer le spectateur dans une figure géométrique vicieuse et malsaine, à l'image de l'éternel chassé-croisé « amoureux » et du dédale hallucinogène « incestueux » dans lesquels l'auteure-artiste tend à se perdre et à s'enfoncer elle-même.

L'ouverture à l'infini des frontières médiatiques provoque chez le lecteur le sentiment d'être dépassé, déboussolé devant cette immensité, ce monde de démesure où tout est possible, sauf peut-être d'en sortir. En effet, bien que les frontières médiatiques soient abolies, il n'en demeure pas moins que l'univers zürnien est imprégné d'une certaine « expérience claustrophobe⁶ ». Les sons qui y résonnent de l'intérieur participent de l'hermétisme le caractérisant. Le rapport à « l'espace clos » pourrait expliquer l'abondance d'études qui aborde l'œuvre d'Unica Zürn sous l'angle de la folie : se voyant dans l'incapacité de traduire avec exactitude ce qui s'expose à lui sur la surface médiatique, l'interprète se replie dans la seule acception qui lui apparaît plausible, c'est-à-dire l'hypothèse selon laquelle pareille œuvre ne

⁵ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 452.

⁶ Je fais ici référence aux propos de Caroline Rupprecht stipulant que chez Unica Zürn, « [t]he presumption of an extra-textual reality that accompanies the activity of reading [...] is elided in favor of a claustrophobic experience, where there seems to be nothing *but* the text » (*op. cit.*, p. 377.)

puisse être expliquée autrement que dans l'hermétisme de la maladie mentale dont souffrait sa créatrice.

L'approche intermédiaire favorisée dans ce mémoire, qui visait à revenir à la matérialité même de l'œuvre dans l'espoir d'y trouver une sorte « d'essence » physique, se sera en quelque sorte montrée insuffisante pour analyser le contenu d'un travail artistique protéiforme aussi ambiguë et complexe. Au terme de cette étude, plusieurs aspects restent sans réponse, en suspens, laissant planer une impression persistante de se trouver devant un univers intraduisible et paradoxal : « fermé » à force d'être « ouvert ». L'absence de *limites médiatiques* donne lieu à l'émergence de *limites interprétatives*.

Georges Bloess, commentant la mise en scène du dédoublement identitaire d'Unica Zürn, affirme que pour l'auteure-artiste

[ê]tre le terrain de rencontre de cette vie innombrable peut, par instants, lui paraître exaltant ; c'est « l'agréable sentiment de se trouver au centre », c'est-à-dire d'être médium, de n'être à son tour plus rien, sinon un corps saturé de signes. Cette exaltation a pourtant un prix. Le théâtre dont la mise en scène lui échappe, ce pur espace qui est, à l'origine, celui de la feuille, peut se vider de la foule qu'Unica a convoquée, et n'y laisser subsister que des présages funestes⁷.

Le « corps saturé de signes » se métamorphose sans cesse, se présente au spectateur inquiet et dérouté, qui se détourne parfois de lui, ne pouvant supporter de ne pas en saisir le mystère, de ne pas arriver à le *décrypter*. La grandeur du spectacle qui s'érige devant lui, ces *voix* discordantes qui « ne se complais[ent] jamais dans l'unisson ni dans l'image unique⁸ », le bouleversent jusqu'à ce qu'il quitte les lieux et n'y « laisse subsister que des présages funestes ». C'est possiblement en ce sens que l'œuvre de Zürn, au-delà de sa réécriture de *Norma* et de ses dessins-partitions, rejoint l'univers de l'opéra ; ce

⁷ Georges Bloess, *loc. cit.*, s.p.

⁸ Andrea Oberhuber, *Claude Cahun. Contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, *op. cit.*, p. 19.

labyrinthe doré, fait de statues exquises, de loges de velours et de lumières ; où des plinthes, des montants, des praticables, orientent la voix vers son espace, face aux lustres et aux brillances ; où les passes étroites des arpèges et des octaves conduisent au bruit qu'en retour donnera le public : applaudir, tuer, aduler, puis oublier⁹.

Destin tragique que celui de la « cantatrice » surréaliste qui, dans son décor intermédial grandiose, ce lieu à l'acoustique infinie, fait résonner des *voix* et des mélodies que nul ne peut *écouter* et interpréter adéquatement. Pour Unica Zürn, qui aura conféré à son œuvre les accents déchirants d'un opéra, il n'existe peut-être d'autres mises en scène de soi que celle où le médium imite son corps incurable et hypersensible, cet espace intime où l'échelle des *voix* polyphoniques entendues de l'intérieur mène à la pluralité des moyens déployés sur la surface.

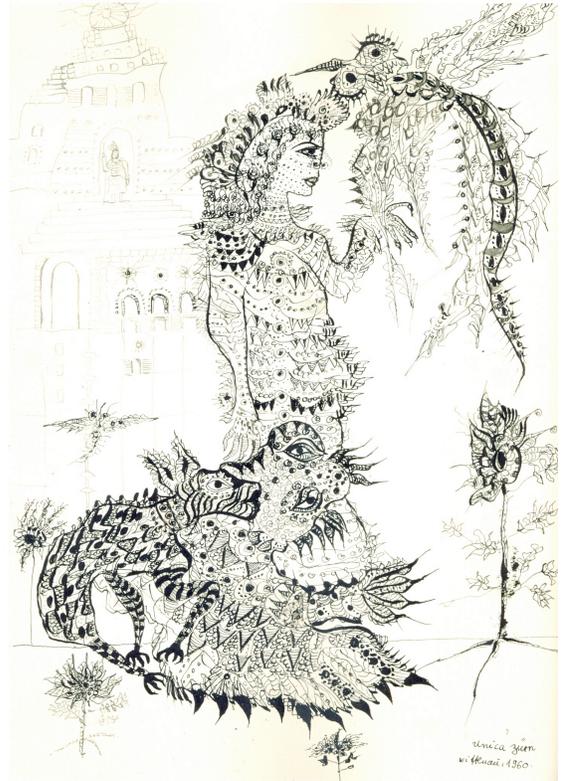
⁹ Catherine Clément, *op. cit.*, p. 25.

Annexes

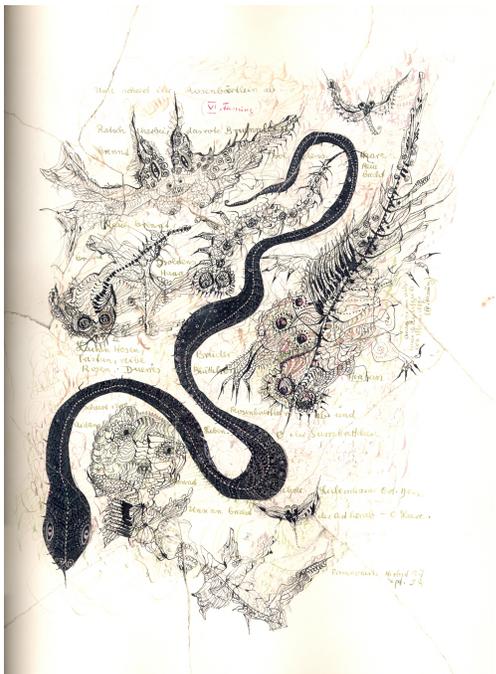
1.1 Unica Zürn, 1956, 90 mm x 136 mm



1.2 Unica Zürn, 1960, 305 mm x 215 mm



2.1 Unica Zürn, 1961, 325 mm x 250 mm



2.2 Hans Bellmer, portrait d'Unica Zürn, 1957, 235 mm x 176 mm



2.3 Unica Zürn, 1958, 270 mm x 175 mm



2.4 Unica Zürn, 1958, 270 mm x 175 mm



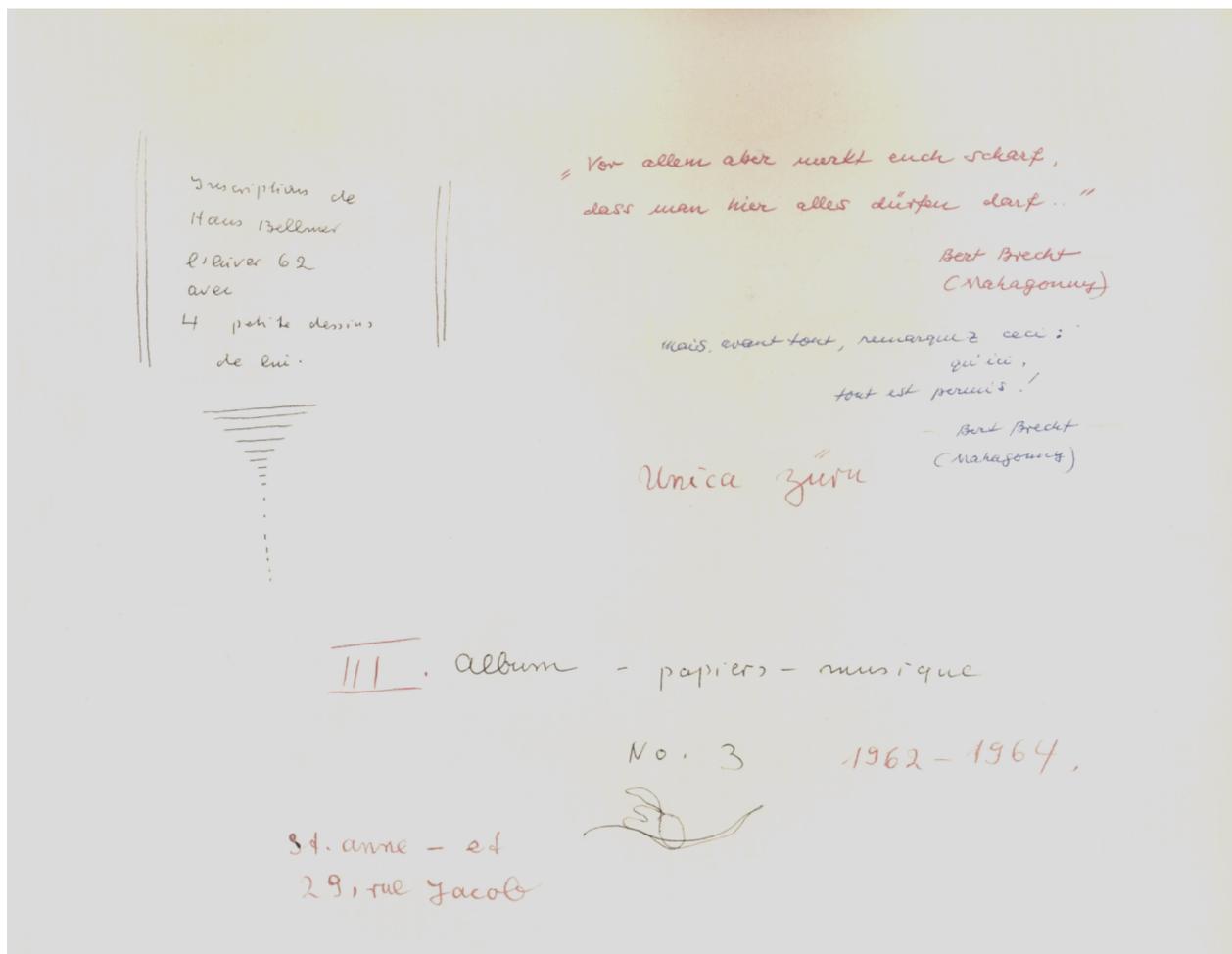
2.5 Unica Zürn, 1958, 270 mm x 175 mm



2.6 Unica Zürn, 1958, 270 mm x 175 mm



2.7 Unica Zürich, 218 mm x 305 mm



Bibliographie

1. Œuvres littéraires

CAHUN, Claude, *Héroïnes*, Paris, Mille et une nuits, « Petite collection », 2006, 128 p.

PENROSE, Valentine, *La comtesse sanglante*, Paris, Gallimard, coll. « Imaginaire », 2004, 234 p.

ZÜRN, Unica, *Vacances à Maison Blanche. Derniers écrits et autres inédits*, traduit de l'allemand par Ruth Henry, Paris, Éditions Joëlle Losfeld, 2000, 191 p.

ZÜRN, Unica, *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*, traduit de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay, Paris, Gallimard, coll. « Imaginaire », 2007, 267 p.

ZÜRN, Unica, *MistAKE et autres écrits français*, Paris, Ypsilon Éditeur, 2008, 61 p.

ZÜRN, Unica, *Sombre printemps*, traduit de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay, Paris, Éditions Serpent à plumes, coll. « Motifs », 2003, 115 p.

ZÜRN, Unica, et Hans Bellmer, *Lettres au Docteur Ferdière*, Paris, Séguier, 1994, 146 p.

2. Œuvres picturales

Unica Zürn : Bilder 1953-1970, catalogue d'exposition, Berlin, Brinkmann & Bose, 1998, 223 p.

Unica Zürn : Alben, Bücher und Zeichenhefte, Berlin, Brinkmann & Bose, 2009, 329 p.

Hans Bellmer, catalogue d'exposition, édité par Michael Semff et Anthony Spira, co-édition entre (Paris) Centre Pompidou, (Ostfildern) Hatje Cantz Verlag et (Londres) Whitechapel, 2006, 280 p.

3. Études

AMOSSY, Ruth, « L'éthos oratoire ou la mise en scène de l'orateur », *L'argumentation dans le discours : discours politique, littérature d'idées, fiction*, Paris, Nathan, 2006, p. 69-96.

ATTILIO LANCIANI, Albino, *Mathématiques et musique. Les Labyrinthes de la phénoménologie*, Grenoble, Éditions Jérôme Million, coll. « Krisis », 2001.

BARTHES, Roland, « Rhétorique de l'image », *Œuvres complètes*, t.2, Paris, Seuil, 2002, p. 573-588.

BAUDELLE, Yves, « Autofiction et roman autobiographique : incidents de frontière », *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Nota bene, 2007, p. 43-70.

BLOESS, Georges, « Corps magiques, corps tragiques : la création destructrice d'Unica Zürn », *Mélusine*, mars 2011, http://melusine.univ-paris3.fr/astu/BLOESS_ZURN.htm, page consultée le 24 mars, pas de numéro de page.

BONNET, Marie-Jo, *Les femmes artistes dans les avant-gardes*, Paris, Odile Jacob, 2006.

BRENOT, Philippe, *Le génie et la folie en peinture, musique, littérature*, Paris, Plon, 1997, 244 p.

BRETON, André, « Manifeste du surréalisme (1924) », dans *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « folio essai », 2005 [1962], p. 13-60.

BRUNEL, Pierre, *Vincenzo Bellini*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1981, 431 p.

BUTLER, Judith, *Le récit de soi*, Paris, PUF, 2007.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, Éditions de la Découverte, 2005.

CAWS, Mary Ann, « Mode : Seeing Through », *The Surrealist Look. An Erotic of Encounter*, Cambridge-London, MIT Press, 1999, p. 51-119.

CAWS, Mary Ann, Rudolf Kuenzli et Gwen Raaberg, *Surrealism and Women*, Cambridge, MIT Press, 1991, 244 p.

CAZAUX, Chantal, « Introduction au guide d'écoute », *L'Avant-scène opéra*, 236, p. 8-13.

CHADWICK, Whitney, « La femme muse et artiste », *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Thames & Hudson, 2002, p. 66-102.

CHADWICK, Whitney, *Mirror Images : Women, Surrealism, and Self-Representation*, Cambridge-London, MIT Press, 1998, 207 p.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline, *Le surréalisme*, Paris, PUF, 1984, 267 p.

CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Garnier Flammarion, 1995, 247 p.

CIZIK MARSHALL, Jennifer, « The Semiotics of Schizophrenia: Unica Zürn's Artistry and Illness », *Modern Language Studies*, vol. 30, n° 2, octobre 2000, p. 21-31.

CLEMENT, Catherine, *L'opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, coll. « Figures », 1979, 358 p.

COHEN-LEVINAS, Danielle, *Le présent de l'opéra au XX^e siècle. Chemin vers les nouvelles utopies. Pour une esthétique du palimpseste*, Villeurbanne, Art Édition, 1994, 424 p.

COHEN-LEVINAS, Danielle, *La voix au-delà du chant, une fenêtre aux ombres*, Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, coll. « Essai d'art et de philosophie », 2006, 314 p.

COLONNA, Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Paris, Éditions Tristram, 2004, 250 p.

COLVILE, Georgiana et Katharine Conley, *La femme s'entête: la part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, 1998.

COLVILE, Georgiana, *Scandaleusement d'elles : trente-quatre femmes surréalistes*, Paris, Jean-Michel Place, 1999, 315 p.

CONLEY, Katharine, « La femme automatique du Surréalisme », *Pleine Marge*, 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 & Lincoln, University of Nebraska Press, 1996, p. 79-111.

D'ANNA, Anouchka, *Unica Zürn. L'écriture du vertige*, Paris, Éditions Cartouche, coll. « Cartouche Idées », 2010, 157 p.

DÉCARIE, Isabelle et Éric Trudel, « Présentation », *Études françaises*, « Figures et frictions. La littérature au contact du visuel », vol. 42, n° 2, 2006, p. 5-10.

DELVAUX, Martine, « Un surréalisme affolant », *Femmes psychiatisées. Femmes rebelles. De l'étude de cas à la narration autobiographique*, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, coll. « Les empêcheurs de penser en rond », 1998, p. 191-229.

DELVAUX, Martine, « Unica Zürn et un Surréalisme affolant », *Women in French Studies*, vol. 3, octobre 1995, p. 64-81.

DENIZEAU, Gérard, « Perception et analyse de la manifestation musicale et picturale », *Le visuel et le sonore. Peinture et musique au XX^e siècle. Pour une approche épistémologique*, Paris, Éditions Champion, 1998, p. 9-66.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2005, 84 p.

DUFOURT, Hugues, « L'artifice d'écriture dans la musique occidentale », *Musique, Pouvoir, Écriture*, Édition Christian Bourgeois, 1991, p. 177-189.

DUTHEIL, Catherine et François-Xavier Vrait, *Dire la voix, Approche transversale des phénomènes vocaux*, dans Joëlle Deniot et Vincent Charbonnier (dir.), Paris, Éditions L'Harmattan, 2000, 329 p.

ÉTHIER-BLAIS, Jean, « Discours inaugural », dans Louise Maheux-Forcier et Jean-Guy Pilon (dir.), *L'écrivain et la musique*, Communications de la XXI^e rencontre québécoise internationale des écrivains tenue à Sainte-Adèle et à Montréal du 20 au 24 avril 1993, Montréal, éditions de l'Hexagone, 1994, p. 13-27.

FROGER, Marion, « Agencement et cinéma : la pertinence du modèle discursif en question », *Cinémas : revue d'études cinématographiques/ Cinémas : Journal of Film Studies*, vol. 10, n^o 2-3, 2000, p. 13-26.

GASPARINI, Philippe, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, 384 p.

GAUVIN, Lise, « Écrire/Réécrire le/au féminin : notes sur une pratique », *Études françaises*, vol. 40, n^o 1, 2004, p. 11-28.

GAUVIN, Lise et Andrea Oberhuber, « Présentation », *Études françaises*, vol. 40, n^o 1, 2004, p. 7-10.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 478 p.

GERSTENBERGER, Katharina, « And this Madness is my only Strength : The Life Writing of Unica Zürn », *Auto/Biography Studies*, vol. 6, n^o 1, avril 1991, p. 40-53.

GERSTENBERGER, Katharina, « Writing herself into the Center: Centrality and Marginality in the Autobiographical Writings of Nahida Lazarus, Adelheid Popp, and Unica Zürn », *Dissertation Abstracts International*, vol. 54, n^o 11, mai 1994, p. 4108A.

GHEUSI, Jacques, « La création de Norma », *L'Avant-scène opéra*, 29, septembre-octobre 1980, p. 5-7.

GRIBENSKI, Michel, « Littérature et musique », *Labyrinthe*, vol. 19, n^o 3, 2004, <http://labyrinthe.revues.org/index246.html>, page consultée le 7 février 2011.

GUSDORF, Georges, « Écriture du moi et genres littéraires », *Lignes de vie 1 : Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 275-291.

HAREL, Simon (dir.), « Le récit de soi », *Tangence*, 42, 1993.

HELBIG, Jörg (dir.), *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Münster, Erich Schmidt, Verlag, 1998.

HENRY, Ruth, « Rencontre avec Unica Zürn », *Revue des Questions Allemandes Strasbourg-Neudorf*, vol. 39, n^o 5, 1983, p. 99-114.

HENRY, Ruth, « Unica Zürn, la femme qui n'était pas poupée », *La femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, 1998, p. 223-231.

HÉTU, Julie, *Le motif du masque dans l'œuvre de Claude Cahun*, Université de Montréal, mémoire de maîtrise présenté au Département des Littératures de langue française, 2005, 116 p.

HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003, 154 p.

LACOUE-LABARTHE, Philippe, *Le chant des muses*, Paris, Centre national dramatique de Montreuil, Éditions Bayard, coll. « Les petites conférences », 2005, 63 p.

LECARME, Jacques et Éliane Lecarme-Tabone, « L'autobiographie des femmes », *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 93-112.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

LUTZ, Helga, *Schriftbilder und Bilderschriften – Zum Verhältnis von Text, Zeichnung und Schrift bei Unica Zürn*, Stuttgart/Weimar, J.B. Metzler, 2003.

MARCEAU, Jean-Claude, « Unica Zürn : la folie à la lettre », *Cliniques méditerranéennes*, n° 77, 2008, p. 249-263.

MARCEAU, Jean-Claude, *Unica Zürn et L'Homme Jasmin. Le dit-schizophrène*, Paris, L'Harmattan, 2006.

MARINIELLO, Silvestra, « Commencements », *Intermédialités*, 1, 2003, p. 47-62.

MARINIELLO, Silvestra, « La *litéracie* de la différence », dans Jean-Louis Déotte, Marion Froger et Silvestra Mariniello (dir.), *Appareil et intermédialité*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2007, p. 163-187.

MARINIELLO, Silvestra, « Présentation », *Cinémas : revue d'études cinématographiques/ Cinémas : Journal of Film Studies*, vol. 10, n° 2-3, 2000, p. 7-11.

MÉCHOULAN, Éric, « Intermédialités: Le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, 1, 2003, p. 9-27.

MÉCHOULAN, Éric, « Présentation : Aimer – la technique », *Intermédialités*, 4, 2004, p. 9-17.

MITCHELLS, K. [prénom inconnu], « Operatic Characters and Voice Type », *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. 97, p. 47-58.

MÜLLER, Jürgen E., « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *CINÉMAS*, « Intermédialité et cinéma », vol. 10, n° 2-3, printemps 2000.

NORMAN RODOWICK, David, *Reading the Figural, or Philosophy after the New Media*, Durham, Duke University Press, 2001, 276 p.

OBERHUBER, Andrea, *Claude Cahun : contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, Montréal, Université de Montréal, Département des Littératures de langue française, coll. « Paragraphes », 2007.

OBERHUBER, Andrea, « Hans Bellmer et Unica Zürn ou le fantasme double de *La Poupée* », dans Jean-Michel Devésa (dir.), *Modèles, fantasmes et intimité*, Bordeaux, Pleine Page éditeur, 2005, p. 187-202.

OBERHUBER, Andrea, « Postures d'affiliation/désaffiliation chez les auteures et artistes avant-gardistes ou la mise en jeu de la "femme automatique" », communication effectuée dans le cadre du *Colloque CIEF 2009*, Section « Politiques de la filiation », Université de Montréal, 22 juin 2009.

OBERHUBER, Andrea, « Pour une esthétique de l'entre-deux : à propos des stratégies intermédiaires dans l'œuvre de Claude Cahun », *Narratologie*, 6, 2005, p. 343-364.

OBERHUBER, Andrea, « Réécrire à l'ère du soupçon insidieux : Amélie Nothomb et le récit postmoderne », *Études françaises*, vol. 40, n° 1, 2004, p. 111-128.

OBERHUBER, Andrea, « S'écrire à la dérive : du plaisir, de la souffrance et de la complaisance chez Claude Cahun, Leonora Carrington et Unica Zürn », dans Jean-Michel Devésa, (dir.), *Plaisir, souffrance et sublimation*, Bordeaux, Pleine Page éditeur, 2007, p. 133-148.

OOSTERLING, Henk, « Sens(a)ble Intermediality and *Interesse*. Towards an Ontology of the In-Between », *Intermedialités*, 1, 2003, p. 29-46.

OTSWALD, Peter, *Schumann. The Inner Voices of a Musical Genius*, Boston, Northeastern University Press, 1985, 373 p.

OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine, *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal, XYZ éditeur, 2007, 156 p.

PAECH, Joachim (dir.), *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*, Stuttgart, Metzler, 1994.

PONTALIS, Jean-Bertrand, « Derniers, premiers mots », *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1988, p. 335-360.

RAJEWSKY, Irina O., « Intermediality, Intertextuality and Remediation : A Literary Perspective on Intermediality », *Intermedialités*, 6, 2006, p. 43-64.

RIESE-HUBERT, Renée, « Self-Recognition & Anatomical Junctures : Unica Zürn and Hans Bellmer », *Magnifying Mirrors: Women, Surrealism & Partnership*, Lincoln & Lincoln, University of Nebraska Press, 1994, p. 141-171.

RUBIN SULEIMAN, Susan, « En marge : les femmes et le surréalisme », *Pleine Marge*, 17, juin 1993, p. 55-68.

RUBIN SULEIMAN, Susan, *Subversive Intent : Gender, Politics and the Avant-garde*, Cambridge-London, Harvard UP, 1990, 296 p.

RUPPRECHT, Caroline, « The Violence of Merging: Unica Zürn's Writing (On) the Body », *Studies in Twentieth Century Literature*, vol. 27, n° 2, juillet 2003, p. 371-392.

SCHOLL, Sabine, *Unica Zürn : Fehler Fallen Kunst. Zur Wahrnehmung und Re/Produktion bei Unica Zürn*, Francfort, Athenäum, 1990.

SCHWAKOPF, Nadine, *Polygraphies de l'intime : le projet autofictionnel de Claude Cahun (1894-1954) et d'Unica Zürn (1916-1970)*, Université de Montréal, mémoire de maîtrise présenté au Département des Littératures de langue française, 2007, 141 p.

SEVE, Bernard, *L'altération musicale ou ce que la musique apprend au philosophe*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2002, 358 p.

SMITH, Sidonie, *A Poetic of Women's Autobiography : Marginality and the Fictions of Self-Representation*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

SMITH, Sidonie, *Subjectivity, Identity, and the Body : Autobiographical Practices in the Twentieth Century*, Bloomington, Indiana University Press, 1993.

STIEGLER, Bernard, *La technique et le temps. 1. La faute d'Épiméthée*, Paris, Galilée/Cité des sciences et de l'industrie, coll. « La philosophie en effet », 1994, 278 p.

SZENDY, Peter, *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007, 153 p.

VILLENEUVE, Johanne, « La symphonie-histoire d'Alfred Schnittke. Intermédialité, cinéma, musique », *Intermédialités*, 1, n° 2, p. 11-29.

VOUILLOUX, Bernard, « Le texte et l'image : où commence et comment finit une interdiscipline », *Littérature*, n° 87, p. 95-98.

ZIMA, Peter, *Literatur intermedial. Musik – Malerie – Photographie – Film*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.