

## LE CORPS DE LA FOLIE OU COMMENT UNICA ZÜRN ECHAPPE A HANS BELLMER

Ania Wroblewski  
*Université de Montréal*  
a.wroblewski@umontreal.ca

**Résumé:** L'exploration du soi dans les œuvres des femmes associées au mouvement surréaliste se fait très souvent par le biais du corps. Néanmoins, le regard que posent celles-ci sur leurs corps est forcément double : elles cherchent à reproduire leur propre image tout en tenant compte du regard posé sur elles par les hommes surréalistes, - souvent leurs compagnons, leurs maris, leurs amis. Il s'agira dans cette étude de nous pencher sur l'image dérangement, obsédante et fantaisiste qu'Unica Zürn, écrivaine-artiste surréaliste, élabore d'elle-même à la lumière de la production artistique de son compagnon, Hans Bellmer. Plus précisément, nous nous concentrerons sur la manière dont Zürn met en exergue certains aspects de la féminité glorifiés par les surréalistes en représentant, dans son œuvre *L'Homme-Jasmin* (1970), non seulement les exaltations mais aussi les souffrances d'un corps et d'un esprit féminins aux prises avec la folie.

**Mots-clés:** surréalisme – corps féminin – folie

**Abstract:** The exploration of the self in the works of women associated with the Surrealist movement is very often centered on the body. Nevertheless, the gaze these women place on their bodies is necessarily double: they seek to reproduce their own image while taking into account the way they are perceived by Surrealist men, - often their companions, husbands, friends. In this study we will focus on the disturbing and haunting image that Unica Zürn, Surrealist writer-artist, creates of herself, in light of the artistic production of her companion, Hans Bellmer. Specifically, we will focus on how Zürn highlights some aspects of femininity celebrated by the Surrealists and represented in *L'Homme-Jasmin* (1970), not only the exaltations but also the suffering of a feminine body and mind faced with madness.

**Keywords :** surrealism – female body – madness

### Introduction

Dans l'ouvrage *L'autobiographie*, Éliane Lecarme-Tabone soutient que « les autobiographies des femmes se révèlent soucieuses de dire la spécificité du corps féminin, tout en renouvelant ou en subvertissant les discours attendus sur le sujet » (1999: 95). Alors que cette constatation ne s'avère pas toujours vraie, elle paraît juste dans la discussion sur la mise en scène du corps féminin dans les œuvres autobiographiques des auteures-artistes surréalistes. Mary Ann Caws, Whitney Chadwick, Georgiana Colvile, Katharine Conley et Renée Riese Hubert, entre autres, réfléchissent toutes sur la manière dont les femmes associées au mouvement surréaliste s'écrivent, se dessinent, se peignent et se photographient. Un consensus entre les théoriciennes s'établit aisément : l'exploration du soi dans les œuvres des auteures-artistes surréalistes se fait très souvent par le biais du corps. Effectivement, dans l'expression de la subjectivité féminine, le corps constitue un point de départ tout à fait « naturel ». Néanmoins, le regard que posent les auteures-artistes surréalistes sur leurs corps n'est point simple, mais, forcément, double : elles cherchent à reproduire leur propre image tout en tenant compte du regard posé sur elles par les hommes surréalistes, – souvent leurs compagnons, leurs maris, leurs amis.

Comme l'indique très bien André Breton dans le *Manifeste du surréalisme* (1924), les surréalistes entretiennent avec les femmes un rapport de domination : « L'essentiel n'est-il pas [rumine-t-il] que nous soyons nos maîtres, et les maîtres des femmes, de l'amour, aussi ? » (Breton, 2005: 28). Les « femmes ravissantes, ma foi » (*idem*: 27) qu'il mentionne dans son texte, ne sont que des muses, des objets dont l'homme, rêveur définitif, est amené à faire usage (*idem*: 13) dans ses éloges de la beauté dite « CONVULSIVE » (Breton, 1964: 190). Le langage comme la femme lui furent donnés pour qu'il puisse s'écarter des contraintes de la logique afin de se livrer à la puissance émotive du merveilleux, ou, autrement dit, pour qu'il puisse en faire des créations surréalistes.

L'attitude paternaliste de supériorité masculine est très évidente dans les représentations de la femme faites par les surréalistes. Dans leurs œuvres littéraires et artistiques, ils se servent de la femme et de son corps à leur gré, comme s'il suffisait tout simplement de décider de l'agencement des mots, des jambes ou des seins pour arriver à la perfection du poème ou de la peinture. Dans son article « An Infinite Play of Empty Mirrors: Women, Surrealism and Self-Representation », Chadwick précise les nuances de l'image que les surréalistes se font de la femme. Surtout, elle est l'Autre. La femme est également visionnaire, criminelle, enfantine, folle. Elle est fascinante mais parfois dangereuse, belle et fragile mais aussi sorcière et nocturne

(Chadwick, 1998: 9). Son corps peut être désarticulé, ses organes et ses membres manipulés et déplacés dans des contorsions sadiques ou érotiques. Comme un fétiche, la femme doit être vénérée. Bref, pour les surréalistes, la femme n'est qu'une surface, une image (*idem*: 6), un matériau malléable.

Chadwick étudie également les autoreprésentations des auteures-artistes surréalistes afin de souligner les différences entre celles-ci et les représentations de la femme faites par les surréalistes. Chadwick soutient que le corps féminin représenté dans la plupart des œuvres des auteures-artistes surréalistes est souvent hybride. La femme entre en communion avec les royaumes animal, végétal et minéral. Elle s'aventure également vers les mondes du fantasme et du rêve, se livre à des démultiplications et à des mascarades, et se préoccupe des pouvoirs psychiques de la féminité. D'après Chadwick, ces diverses techniques d'autoreprésentation sont les défenses « *against fears of non-identity* » (*ibidem*). Il n'est guère question chez les auteures-artistes surréalistes de la représentation de l'éternel féminin ni de la construction d'une féminité universelle, mais plutôt de l'expression d'une féminité qui cherche à mettre en plein jour ses nombreuses facettes.

Dans cette étude de nous nous pencherons sur les techniques de la mise en scène du corps féminin dans les pratiques scripturaires et picturales d'Unica Zürn, femme-artiste surréaliste d'origine allemande, romancière, compositrice d'anagrammes, artiste de nombreux dessins automatiques à l'encre de Chine et compagne de Hans Bellmer, peintre, graveur, sculpteur, dessinateur et photographe surréaliste. Plus précisément, nous nous concentrerons sur la manière dont Zürn met en exergue certains aspects de la féminité glorifiés par les surréalistes en représentant, dans son œuvre *L'Homme-Jasmin* (1970), non seulement les exaltations mais aussi les souffrances d'un corps et d'un esprit féminins aux prises avec la folie. En examinant les figures de la femme-bâtiment, de la sorcière et de la femme automatique, nous tenterons de cibler la manière dont Zürn intériorise, tout en le détournant, le discours masculin sur le corps féminin. Ensuite, nous porterons notre intérêt vers l'acte de la désincarnation pour voir comment et pourquoi la narratrice de Zürn dans *L'Homme-Jasmin* se libère, quoique brièvement, de sa féminité. Dans la deuxième partie de notre étude, une sélection de dessins effectués par l'auteure-artiste pendant la dernière décennie de sa vie aussi bien que certaines images grotesques du corps féminin désarticulé, ligoté et figé produites par Hans Bellmer nous serviront

de point d'appui dans l'analyse de l'image dérangeante, obsédante et fantaisiste que Zürn élabore d'elle-même.

Pour Zürn, la victime d'un frère violent, d'une mère prédatrice, d'un père absent, qui subit au cours de sa vie de nombreux avortements clandestins et qui, on le soupçonne, souffrit de schizophrénie (Marshall, 2000: 21), le corps est un lieu de honte, de souffrance et de maladie. Par conséquent, il n'est pas surprenant de remarquer que quand Zürn s'arme de sa plume pour écrire ou dessiner, elle ne peut faire autrement que de rendre compte en même temps d'un corps défaillant et compliqué, source de mystères, de magie et, parfois, de cauchemars. Le but de notre démarche est de souligner le fait que lorsque Zürn, qui « n'a jamais (...) écrit une seule ligne qui ne fût pas identique à sa vie par les signes, par l'image ou par les faits » (Henry, 1971: 115), se livre à la description des impressions et des hallucinations d'une malade mentale, elle finit par construire l'image d'une féminité et d'un corps féminin différent de celui dépeint et décrit par les hommes surréalistes. La féminité, pour Zürn, n'est ni univoque ni éternelle, mais elle est hybride. Le corps féminin de Zürn n'est point fragmenté comme le veut Bellmer, mais existe en constante métamorphose ; c'est un corps toujours en mouvement, un corps de la folie, qui échappe aux désirs prédateurs de l'homme.

## **La métamorphose**

### ***Le corps qui change de forme: l'intériorisation du discours masculin***

D'après Whitney Chadwick, les auteures-artistes surréalistes intériorisent profondément le regard que les surréalistes portent sur le corps féminin: « For women artists, the problematics of self-representation have remained inextricably bound up with the woman's internalization of the images of her 'otherness' » (1998: 8-9). Le refus obstiné des hommes de représenter la femme comme un être cohérent et complet et leur positionnement de celle-ci sous le signe de l'Autre, est reflété, par la suite, dans les œuvres produites par les femmes : elles se dédoublent, se fragmentent et se projettent (*idem*: 14) au moment de se raconter ou de se dépeindre.

Dans *L'Homme-Jasmin*, Unica Zürn évoque la même intériorisation de manière très explicite. En effet, son héroïne, « elle », qui est aussi la narratrice du récit, entend la voix d'un poète « qu'elle connaît et qu'elle vénère » (Zürn, 1971: 34), la voix de Hans Arp plus exactement, réciter une anagramme dans les profondeurs de son propre ventre. Ainsi, le discours

masculin sur la femme est assimilé directement à l'intérieur du corps de la narratrice. Elle ne peut s'en distancier car ces paroles font littéralement partie d'elle-même. De plus, en privant sa narratrice d'un corps et d'une identité fixes, Zürn reprend également de manière plus subtile les constructions surréalistes de la féminité. Le corps de sa narratrice change de forme, de structure ou de nature de nombreuses fois tout au long du récit. Souvent, c'est précisément le corps féminin vu à travers le regard des hommes que Zürn choisit de mettre en scène.

Comme Rose, la fillette faite de briques représentée par Hans Bellmer dans sa gravure *Rose ouverte la nuit*, la narratrice de *l'Homme-Jasmin* n'est parfois qu'une surface, un extérieur, une architecture, une femme-bâtiment. « Elle » se décrit comme étant une maison (*idem*: 17), une banque non pas cambriolée mais « belle et bien enlevée » (*idem*: 23), et « une petite boîte inutilisable » (*idem*: 16). Elle est un contenant qui abrite des objets précieux et des secrets ; elle est traversée par « quelqu'un qui voyage » (*ibidem*). Toutefois, à l'encontre de Rose qui expose ses entrailles aux ombres de la nuit, la narratrice demeure résolument fermée : « On tourne en elle des clefs, l'une après l'autre, mais elle ne s'ouvrira pas » (*ibidem*).

En outre, la narratrice prend de temps en temps l'allure de la femme-sorcière surréaliste telle que dépeinte par Roland Penrose dans sa toile *Domino ailé (portrait de Valentine)*. Elle accomplit des rituels d'autodafé de mouchoirs dans le but d'invoquer des esprits (*idem*: 29) et elle se livre à l'incantation magique en lisant à haute voix ses anagrammes pour conjurer des apparitions (*idem*: 45). De plus, par la seule force de son désir, elle fait tourbillonner dans l'air des feuilles mortes (*idem*: 140-141). Comme Valentine, elle inspire de la méfiance aux personnes qui l'entourent, – « On la regarde avec effroi » (p. 38) –, mais à l'encontre de celle-ci qui est aveuglée et rendue muette par des papillons nocturnes, seule la piqure du médecin constitue un antidote aux puissances ténébreuses de la narratrice.

Finalement, à plusieurs reprises, la narratrice semble incarner une femme automatique, c'est-à-dire, une femme qui est « admirée surtout dans son aspect inquiétant, telle une machine moderne » (Conley, 1993: 69). Comme Lee Miller, – qui par sa ressemblance convaincante à un robot de sexe féminin dans une photographie de Man Ray suscite chez le spectateur « un choc quasi-électrique » (*idem*: 70) et, grâce à ses seins dressés comme des fusils semblant le pointer directement, inspire en lui la fascination –, la narratrice, elle aussi, dérange le lecteur au moment où elle est réduite à l'état d'une machine. Les ombres d'une grille sur la peau de Miller font d'elle une femme-métal ; les grondements métalliques qui retentissent dans le corps de la

narratrice font d'elle une femme-gong (Zürn, 1971: 69). Au lieu d'être ravissante dans son état robotique comme l'est Miller, au lieu de devenir un objet de désir, la narratrice devient une femme-machine grotesquement vide. Elle perd très vite toute « agentivité ». Elle ne peut plus lire ni écrire, elle marche de manière « raide et gauche comme (...) un robot » (*idem*: 117), et elle réduit des trous dans de vieilles chaussettes, jour après jour « à la façon d'un automate » (*idem*: 99).

Il est évident que Zürn est consciente des différentes manifestations de la féminité représentées par les surréalistes. Cependant, au lieu de les rejeter, elle les assume toutes à la fois afin d'en faire autre chose : elle insiste sur l'aspect maléfique, inhumain et laid des multiples incarnations de la femme exotique et sensuelle selon les surréalistes. Par conséquent, la narratrice ne reste pas entière ni complète tout au long de l'histoire, mais, au contraire, elle se divise en une multitude d'avatars d'elle-même, – dont les plus évidents sont la femme-bâtiment, la sorcière, et la femme automatique –, qui mettent au grand jour les nuances inquiétantes du regard surréaliste fixé sur la femme.

### ***Le corps qui assiste à sa propre métamorphose***

À vrai dire, s'éparpiller en de nombreux morceaux signifie simultanément se démultiplier, se rendre pluriel. Chadwick affirme dans l'article cité plus haut que les auteures-artistes surréalistes se dédoublent souvent. Elles se représentent comme Autre afin de pouvoir entrer en dialogue avec leurs doubles, autrement dit avec elles-mêmes (Chadwick, 1998: 29). La technique de la mise en scène d'un soi multiple décrite par Chadwick se manifeste dans l'œuvre de Zürn par l'acte de la désincarnation. Plus précisément, l'acte de se désincarner permet à la narratrice d'être « sa propre spectatrice » (Zürn, 1971: 122), d'assister aux métamorphoses de son corps, et de poser un regard critique de l'extérieur sur elle-même.

La narratrice ne se revêt de son corps ni avec facilité ni avec grâce. Il lui est difficile de subvenir à ses besoins primaires : elle oublie fréquemment de manger, elle ne se lave pas, elle ne dort plus. Au lieu de maîtriser ses gestes, elle témoigne de la gaucherie dans les mouvements de son corps (*idem*: 123). Elle avoue se tortiller en de douloureuses et difficiles contorsions (*idem*: 42). Son sens de l'orientation est souvent perturbé (*idem*: 117). Ce n'est pas seulement pendant ses crises qu'elle se sent étrangère dans sa propre chair, mais le sentiment d'être ailleurs d'elle-même fait également partie de sa réalité aux moments, quoique peu nombreux, de sa dite

« lucidité ». Toutefois, loin d'être angoissée par sa propre maladresse, l'état d'altérité à elle-même semble libérer la narratrice « [d]es limites, [de] l'étroitesse, [de] la monotonie qui sont parfois celles de la vie d'une femme » (*idem*: 89). Dissociée de son corps, la narratrice peut vivre sans en souffrir physiquement les moments difficiles qui font partie de la vie féminine. Dans trois situations particulièrement douloureuses, notamment au moment où la narratrice se taille le chiffre 6 dans la paume avec une lime à ongle (*idem*: 38-39), quand elle se remémore l'accouchement de son fils (*idem*: 50), et finalement, quand la narratrice-scorpion se donne la mort avec son dard (*idem*: 127), elle affirme n'avoir rien ressenti : « Elle n'éprouve aucune douleur » (*idem*: 50), confirme la narratrice à trois reprises. Autrement dit, en se désincarnant, la narratrice se libère des contraintes d'un corps féminin fragile, souffrant ou malade.

D'ailleurs, l'acte de se désincarner offre à la narratrice la possibilité de délaissier entièrement sa propre féminité afin de pouvoir se livrer à des métamorphoses spectaculaires. Par exemple, lors d'une longue hallucination décrite aux pages 122-127 de l'œuvre à l'étude, la narratrice devient à la fois danseuse et compositrice dans le théâtre de son corps. Sa colonne vertébrale se convertit en serpent, ses jambes et ses pieds s'allongent jusqu'à ce qu'elle devienne une flèche. Ensuite, elle prend la forme « d'une étoile lumineuse composée de tout nouveaux et innombrables bras et jambes » (*idem*: 123). Elle se transmute à plusieurs reprises en fleur monstrueuse, en feuille de papier, en fusée mourante d'un feu d'artifice, en grand oiseau des tropiques, en tigre et en fuite devant le tigre, et finalement, en scorpion. Grâce aux transformations fabuleuses qui la font littéralement rayonner de joie, la narratrice outrepassé toutes les classifications de la féminité. N'étant plus ni femme-« objet » ni femme-« animal » ni femme-« idée », ni femme tout court, elle n'entre plus dans aucun cadre. Son corps malléable se conforme aux notions les plus abstraites qui traversent son esprit.

La narratrice est tout à fait consciente de l'importance de pouvoir se voir changer de forme : « Quand on a sous les yeux le spectacle de son propre corps, du pouvoir qu'il a de se métamorphoser (...) on peut alors être convaincue que l'on est le mime le plus grandiose de tous les temps » (*idem*: 126). Le regard qu'elle porte de l'extérieur sur elle-même lui permet, en effet, de s'éloigner du théâtre fou du corps polymorphe pour annoncer lucidement que ce spectacle est dû à la folie : « Dans son état les choses les plus incroyables, le jamais vu deviennent réalité. Si donc des images lui apparaissent dans le ciel nocturne c'est qu'elles existent réellement » (*idem*: 28).

### *Le corps qui se regarde mourir et la figure de la Vierge Marie*

Dans son article « La femme automatique du surréalisme », Katharine Conley avance l'idée que Zürn aligne le corps de sa narratrice avec celui de la Vierge Marie, l'emblème subversif par excellence du surréalisme. Puisqu'elle conserva son corps humain au moment de l'ascension dans le ciel, la Vierge « est capable d'exister dans deux dimensions à la fois » (Conley, 1993: 72), notamment, dans les dimensions historique et éternelle. D'après Conley, c'est par la mise en scène du corps comme site physique de lutte entre la santé et la maladie mentale que Zürn situe sa narratrice à la fois dans le monde rationnel et dans le monde irrationnel.

Effectivement, par le fait de se désincarner, la narratrice s'inscrit directement dans l'espace liminal entre la vie et la mort, la folie et la raison, l'ici et l'au-delà, l'intérieur et l'extérieur tant célébré par les surréalistes. À vrai dire, c'est seulement au moment où elle accède à cet espace privilégié que la narratrice peut assister au spectacle noir et terrifiant de son propre anéantissement. Ce désir est difficilement réalisable dans la vie réelle, – il suffit d'évoquer soit la nuit à Wittenau pendant laquelle la narratrice tente de s'ouvrir les veines avec des tessons émoussés de bouteille, soit le matin à Berlin où le regard indifférent de deux chats lui fait enlever le nœud coulant passé autour de son cou pour comprendre les contraintes du monde rationnel et celles de la dimension historique. Comme la fillette dans *Sombre printemps* qui se contemple dans le miroir et qui se trouve ravissante avant de se jeter par la fenêtre, la narratrice de *L'Homme-Jasmin* force les limites de « la frontière qu'il ne faut pas franchir » (Zürn, 1971: 28), c'est-à-dire, celle de la vie, de la raison et de l'ici, quand, fascinée, elle se regarde enfoncer son propre dard de scorpion dans « l'éclatante blancheur » (*idem*: 127) de son plexus solaire. En abandonnant son corps, la narratrice peut se purger, du moins pour un moment « du poids des années accumulées en elle » (*idem*: 26) afin d'explorer les possibilités illimitées et même cauchemardesques que lui offre sa folie.

Finalement, il est intéressant de noter que selon le *Petit Robert*, le verbe « se désincarner » compte deux définitions, dont la première est concrète, notamment : « se dégager de son enveloppe charnelle » et dont la deuxième, est plus abstraite : « s'éloigner de la réalité ». À l'intérieur de cette technique de la représentation du soi employée par Zürn dans *L'Homme-*



*Jasmin*, une technique qui permet à la narratrice d'être en soi tout en étant ailleurs, se trouve déjà un certain aspect ou du moins un brin de folie.

### **Le mouvement**

*Le corps féminin selon Bellmer: fragmenté, immobile, mutilé, meurtri*

Il est rare que les œuvres artistiques ou littéraires d'Unica Zürn soient abordées par la critique sans que soit mentionné son partenaire Hans Bellmer, celui qui la poussa vers le dessin, qui l'initia à l'art des anagrammes, et qui, selon certains, la conduisit à la folie<sup>1</sup>. Nombreux sont ceux qui considèrent Zürn comme l'incarnation « en chair et en os » (Zürn, 1971: 143) de la célèbre poupée de Bellmer ou bien celle qui, d'une certaine façon, prit la suite de la Poupée dans son imaginaire érotique (Rabin, 1998: 235). Cette association n'est pas sans fondement : Zürn ressemble étrangement à certaines poupées de Bellmer en dépit du fait qu'elles furent créées bien avant la rencontre de l'artiste avec sa muse. De plus, les deux partagent une vision artistique recentrée sur la mise en scène et l'étude du corps.

Le rapport entretenu par Bellmer avec le corps féminin est particulièrement dérangeant. Jean-François Rabin explique les sentiments du spectateur confronté aux dessins, aux photographies, et aux poupées de Bellmer : « On ne peut rester indifférent face aux [œuvres] de Bellmer, qui expriment à la fois la beauté, l'horreur, l'extase, souvent le sadisme, la perversion polymorphe dans tous ses états » (*idem*: 234). Non seulement Bellmer présente-t-il la femme comme l'Autre mais il la prive, en outre, de toute dignité et de tout respect dans son état d'altérité. La femme n'existe littéralement qu'en fragments toujours recomposés autrement. Son corps est conçu, manipulé, déchiqueté et dominé par le désir masculin.

Dans la photographie *Les jeux de la poupée*, par exemple, les parties les plus intimes du corps féminin sont démultipliées et livrées sans pudeur au regard du spectateur. La femme est composée uniquement de seins et de vagins, assemblés l'un sur l'autre comme des raisins formant une grappe. La poupée elle-même se trouve dans l'impossibilité de fixer son interlocuteur, d'expliquer sa nudité car les orbites de ses yeux sont vides et sa bouche est dissimulée derrière une poitrine hypertrophique.

De même, dans le dessin à craie noire *Étude pour le bon sens*, la femme n'est qu'un amalgame de seins, de fesses, de vagins et de phallus. Cette fois-ci, son visage, quoique très

---

<sup>1</sup> Pour savoir davantage sur la relation compliquée entre Zürn et Bellmer, voir le chapitre « Self-Recognition & Anatomical Junctures : Unica Zürn & Hans Bellmer » | *Magnifying Mirrors. Women, Surrealism & Partnership*. Lincoln-London, Nebraska UP, 1994, pp.141-171, de Renée Riese Hubert.

petit, est clairement visible, mais son regard est détourné. Les lignes évidentes et nettes tracées par l'artiste attestent de ses habiletés exceptionnelles dans l'art de la représentation des figures humaines tout en trahissant son penchant pour la femme-phallus. Il n'y a rien d'hésitant dans cette femme monstrueusement érotique. Elle est le portrait des fantaisies les plus noires de Bellmer ; elle est figée dans les contorsions sadiques de son désir.

Ce qui émane des œuvres artistiques de Bellmer est une certaine lourdeur, une certaine bassesse. La femme « écartelée ou ligotée, désubjectivée, comme une masse de chair sans âme et indifférenciée » (*ibidem*) ne peut pas se déplacer parce que son corps est pris dans une position impossible, inhumaine. Comme les grosses folles de Wittenau, de l'hôpital Sainte-Anne et de La Fond, des montagnes de chair morte, hideuses et puantes dans leurs pires états d'hébétude psychique, de complète dépression (Zürn, 1971: 160), les femmes, les fillettes et les poupées de Bellmer sont repoussantes, souffrantes.

### ***Zürn et Bellmer: une comparaison problématique***

Dans son article « La femme muse et artiste », Whitney Chadwick identifie le piège de la comparaison des œuvres des hommes surréalistes à celles des auteures-artistes surréalistes : « L'œuvre des femmes artistes est reçue comme une confirmation de celle des hommes plutôt que comme une recherche de nouvelles directions » (1995: 90). Si une auteure-artiste surréaliste donne naissance à une technique de représentation innovatrice ou bien si elle atteint une quelconque position idéologique, ceci n'est pas perçu par les surréalistes comme le fruit de son intelligence, de son raisonnement ou de sa clairvoyance, mais est plutôt attribué à son intuition surprenante ou son instinct subversif.

Effectivement, au premier abord, il paraît tout à fait évident que Zürn se met en scène dans *L'Homme-Jasmin* comme une poupée bellmerienne, une poupée fragmentée par sa folie, ligotée par la camisole de force, et rendue silencieuse parce qu'elle est ignorée, enfermée dans un asile. Il se peut également que ce soit précisément de cette manière-là que Zürn se voit, faute d'avoir intériorisé trop profondément le discours des surréalistes sur la femme. D'ailleurs, la narratrice dévoile à de nombreuses reprises sa fascination pour *L'Homme-Jasmin*, *l'Homme Blanc*, *l'aigle blanc au magnifique regard bleu*, *le grand hypnotiseur*, *le manipulateur de marionnettes*. En se décrivant comme un petit poulet masochiste (Zürn, 1971: 22) qui « rive ses yeux sur l'aigle tournant dans le ciel et qui se laissera tordre le cou dans une admiration

hystérique » (*idem*: 88-89), la narratrice témoigne également de sa propre subordination à la toute-puissance du régisseur et du maître de sa vie.

Néanmoins, la narratrice laisse transparaître, de temps en temps, des indices d'une prise de conscience de sa maladie et d'une certaine prise de contrôle sur la réalité. Elle avoue que « c'est elle-même qui s'hypnotise en laissant constamment sa pensée tourner autour de la même personne » (*idem*: 22), et affirme qu'elle est probablement folle, à vrai dire, depuis quelque temps déjà (*idem*: 70). Au lieu de se laisser totalement dominer par l'Homme-Jasmin, – et par Bellmer –, peut-être la narratrice (et donc, naturellement, Zürn) sont-elles tout simplement « disposée[s] à se prêter à la comédie » (*idem*: 77)?

### ***Les dessins d'une folle: l'autoreprésentation picturale de Zürn***

Alors que les surréalistes représentent le plus souvent l'Autre dans leurs tableaux, leurs dessins et leurs photographies, les femmes artistes surréalistes ont « une volonté constante de faire figurer dans leurs tableaux une image d'elles-mêmes repérable, même s'il ne s'agi[t] pas à proprement parler d'autoportraits » (Chadwick, 1985: 66). Les nombreux dessins effectués par Zürn à l'époque des internements successifs mis en scène dans *L'Homme-Jasmin* illustrent toutes les métamorphoses et toutes les défaillances du corps de la folie si minutieusement décrites par la narratrice sans pour autant représenter Zürn directement. Il n'est pas question d'autoportraits figuratifs de Zürn elle-même, mais de représentations picturales de créatures qui semblent incarner les relations compliquées qu'elle entretient avec son propre corps.

Dans son article « Self-Recognition & Anatomical Junctures: Unica Zürn & Hans Bellmer », Renée Riese Hubert affirme que les figures humaines dans les dessins de Zürn se livrent à une technique d'autoreprésentation paradoxale : en fait, les créatures « display their features at the same time as they try to camouflage their identities » (1994: 154). Prises dans un labyrinthe de lignes confondues, croisées et éclatées, les créatures de Zürn font partie d'un être à la recherche de son complément : « Each [figure] features an undefinable look manifesting as great an eagerness to see as to be seen » (*ibidem*). Cette distanciation qui est simultanément un rapprochement et une entrée au cœur de la matière, rappelle justement l'écriture à la troisième personne par laquelle Zürn se dévoile tout en se dissimulant dans *L'Homme-Jasmin*. Selon la narratrice, au moment où elle prend en main la plume et l'encre de chine, elle ne peut faire autrement que de se mettre à dessiner la « famille » qu'elle n'a jamais eu (Zürn, p. 153) et de se

laisser adopter ou même assimiler. Quand elle dessine, elle est emmenée par les divagations de sa propre folie : d'où il est possible que les dessins de Zürn puissent être interprétés comme des manifestations d'une partie d'elle-même ou comme l'expression de l'un de ses nombreux avatars.

### ***Le corps fluide plutôt que fragmenté***

Les dessins de Zürn mettent au jour très clairement la manière dont Zürn dépasse au lieu d'incarner la femme fragmentée de Bellmer. À l'encontre des poupées de Bellmer qui sont figées dans leur fragmentation sadique, leur brisure érotique et leur éclat violent, les créatures dessinées par Zürn sont fluides. Ni solides ni épaisses, elles coulent, pour ainsi dire, aisément. Elles sont composées d'un chaos de lignes très fines, continues, dessinées à l'encre de Chine ou au crayon, qui se replient sur elles-mêmes et se redessinent infiniment. Pareilles à des ailes qui encerclent la narratrice de *L'Homme-Jasmin* déployant une inquiétante gravité et une certaine noblesse (*idem*: 37) durant une hallucination, les formes dessinées par Zürn évoquent le silence, éveillent la curiosité. Tout en grimaçant, elles semblent sourire à celui ou à celle qui les contemple. Certaines formes sont suspendues dans l'air : elles planent, elles flottent, elles semblent attendre ; d'autres épousent la forme de leur contenant et remplissent complètement la feuille blanche.

Il ne suffirait que d'un simple geste de la main pour les faire reculer, ou pour convertir ces créatures hybrides en poissons, en serpents ou en oiseaux, – formes assumées tout à fait naturellement par la narratrice de *L'Homme-Jasmin* au cours des spectacles fantastiques du théâtre de son corps. Il ne suffirait que d'un souffle léger, d'ailleurs, pour que ces formes à la fois animales et végétales se transforment en portraits tremblants et tressaillants de Zürn elle-même.

Dans *The Surrealist Look: An Erotics of Encounter*, Mary Ann Caws pose le problème suivant :

Headless. And also footless. Often armless too ; and almost always unarmed, except with poetry and passion. There they are, the surrealist women so shot and painted, so stressed and dismembered, punctured and severed: Is it any wonder they have (we have) gone to pieces? (1997: 53)

À la lumière de ces quelques dessins, il serait faux de soutenir que le corps mis en scène par Zürn est un corps féminin fragmenté. Au contraire, c'est un corps en mouvement, un corps-pirouette, un corps-gambade, un corps-convulsion, un corps-frisson. Les dessins laissent transparaître un désir d'accéder à l'éternité par la continuité, par la possibilité illimitée de métamorphoses. Le corps de la folie de Zürn n'est point fragmenté ni arrêté dans une contorsion éternelle, mais il est insaisissable.

Au lieu d'intérioriser les pratiques artistiques inquiétantes de son partenaire, Zürn offre une alternative viable au corps féminin complexé, malade et maladroit : plutôt que de tomber en miettes, Zürn propose à la femme de livrer son corps à la volonté de son imagination et de sa folie. Comme la narratrice, qui ne décide jamais à l'avance des gestes de sa plume mais qui lui permet de « nage[r] en hésitant sur le papier blanc » (Zürn, 1971: 152), Zürn atteste, par ses dessins, de merveilleuses possibilités offertes au corps par l'espace mental, le lieu de l'ultime liberté.

## Conclusion

Évoquons, pour terminer, Mélusine, l'une des femmes mythiques préférées de Breton. Dans les premières pages de *L'Homme-Jasmin*, la narratrice décrit un rêve qu'elle fit de cette fille-serpent, belle et dangereuse:

Cette créature médite la destruction du monde qui l'entoure. Alors, au cours d'une opération effectuée avec le plus grand soin, on lui ôte tout ce qui pourrait lui permettre de préparer cette destruction. On lui enlève le cerveau, le cœur, le sang et la langue. En tout premier lieu on lui enlève les yeux, mais on oublie de lui enlever les cheveux. C'est là l'erreur. Car, aveugle, exsangue et muette, la créature acquiert maintenant une telle puissance que son entourage ne peut que trouver son salut dans la fuite. Que peut bien signifier tout cela? (*idem*: 17)

Ne trouvons-nous pas, peut-être, dans cette description chacune de nos auteures-artistes surréalistes – réduites à des images, à des surfaces, à des fragments par les surréalistes qui les adorent, les louent, les mythifient et les possèdent, mais qui leur permettent toujours de créer, de s'écrire?

Dans les dernières pages de *L'Homme-Jasmin*, la narratrice avoue qu'il existe une certaine vérité dans la constatation suivante : « C'est l'esprit qui forme le corps » (*idem*: 159). N'est-ce pas, plus précisément, l'esprit créateur qui forme le corps? Comme Mélusine, qui est, selon Mary Ann Caws « *invincible* because she changes » (1997: 28), Zürn et les auteures-artistes surréalistes, ne sont-elles pas également puissantes parce qu'elles sont dépeintes, par elles-mêmes, en métamorphose, en mouvement.

## Références bibliographiques

### *Corpus primaire*

ZÜRN, Unica (1971). *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*, traduit de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay. Paris: Gallimard.

### *Corpus secondaire*

BRETON, André (1964). *Nadja*, Paris: Gallimard.

BRETON, André (2005). « Manifeste du surréalisme » (1924), dans *Manifeste du surréalisme*, Paris: Gallimard, pp. 13-60.

CAWS, Mary Ann (1997). *The Surrealist Look : An Erotics of Encounter*. Cambridge, London: MIT Press.

CHADWICK, Whitney (1985). « La femme muse et artiste », *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris: Thames & Hudson, pp. 66-102.

CHADWICK, Whitney (1998). « An Infinite Play of Empty Mirrors: Women, Surrealism, and Self-Representation », *Mirror Images: Women, Surrealism and Self-Representation*, sous la direction de Whitney Chadwick. Cambridge-London: MIT Press, pp. 2-35.

CONLEY, Katharine (1993). « La femme automatique du Surréalisme », *Pleine Marge*, pp. 69-80. (17 juin).

HENRY, Ruth (1971). « Rencontre avec Unica », postface à *Sombre printemps*, traduit de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay. Paris: Belfond, pp. 93-115.

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

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

RABAIN, Jean-François (1998). « Quelques roses pour Unica Zürn », *La femme s'entête: la part du féminin dans le surréalisme*, textes réunis par Georgiana Colvile et Katharine Conley. Paris: Lachenal & Ritter, 1998, coll. « Pleine Marge », coll. « Colloque de Cerisy », pp. 233-251.

RIESE HUBERT, Renée (1994). « Self-Recognition & Anatomical Junctures: Unica Zürn & Hans Bellmer », *Magnifying Mirrors. Women, Surrealism & Partnership*. Lincoln-London: Nebraska UP, pp. 141-171.