UNIVERSITE PARIS. DIDEROT (PARIS 7)

ECOLE DOCTORALE : LETTRES, ARTS, CINEMA

DOCTORAT

Histoire et Sémiologie du Texte et de l'Image

BARBARA SAFAROVA DECHARME

L'ŒUVRE D'ACHILLES G. RIZZOLI ET D'UNICA ZÜRN DANS LE CADRE DE L'ART BRUT. APPROCHE INTERDISCIPLINAIRE.

Thèse dirigée par *Evelyne* GROSSMAN

Soutenue le 17 décembre 2008

JURY

Mme Evelyne Grossman

M. Jean-Hubert Martin

Mme Béatrice Steiner

M. Patrick Vauday

Mme Agnès Verlet

Copyright © Barbara Safarova Decharme, Paris, 2008

Copyright © Verlag Brinkmann & Bose, Berlin, 2008, pour les illustrations d'Unica Zürn

UNIVERSITE PARIS. DIDEROT (PARIS 7)

ECOLE DOCTORALE : LETTRES, ARTS, CINEMA

DOCTORAT

Histoire et Sémiologie du Texte et de l'Image

BARBARA SAFAROVA DECHARME

L'ŒUVRE D'ACHILLES G. RIZZOLI ET D'UNICA ZÜRN DANS LE CADRE DE L'ART BRUT. APPROCHE INTERDISCIPLINAIRE.

Thèse dirigée par *Evelyne* GROSSMAN

« L'invention de l'art des fous » : on a déjà affaire à des termes suspects, piégés, compromettants, qu'on ne saurait lâcher devant un public cultivé sans dégager sa responsabilité par cette mimique très derridienne qui consiste à tracer dans l'air des guillemets avec deux doigts de chaque main, pour bien marquer que ces termes sont à prendre avec des pincettes. Ainsi, « fou » : les psychiatres eux-mêmes s'offusquent de cette appellation, qui procède alternativement et contradictoirement d'un rejet goguenard et d'une fascination romantique. « Art » : en français, le terme a une extension très élastique, qui va du génie le plus rare au savoir-faire professionnel en tout genre… Dans certaines situations épistémologiques complexes et conflictuelles, l'indécision du vocabulaire, et, partant, l'indécision de la pensée, présentent l'opportunité de mettre la théorie en suspens, de lui concéder un délai, d'autoriser par avance des revirements […] Je me propose de soutenir que le terme d'« art des fous », si dépréciatif soit-il ou fût-il lui aussi, était tout aussi bienvenu par le fait même de son irrésolution sémantique.

Michel Thévoz, *Plaidoyer pour l'infamie*

SOMMAIRE

Préface …….. 8

Remerciements …… 10

Glossaire …… 11

Chapitre

1 INTRODUCTION …… 15

2 APPROCHES THÉORIQUES ET ASPECTS DE L'INTERPRÉTATION

L'aspect mystique …… 45

La perspective psychanalytique …… 62

Le Réel, le fantasme et le fétiche …….. 62

Néologisme …… 73

Le concept de l'écriture chez R. Barthes …….. 75

Le signe chez G. Deleuze …… 82

3 BIOGRAPHIE ET ŒUVRE D'ACHILLES G. RIZZOLI ……..... 99

4 BIOGRAPHIE ET ŒUVRE D'UNICA ZÜRN ……. 117

5 ANALYSE DE L'ŒUVRE D'ACHILLES G. RIZZOLI ……. 127

La Colonnade …….. 127

Les cartes d'anniversaires et les cartes postales .. 135

Autres *Dessins Symboliques* ……. 151

Y.T.T.E. …….. 176

Interprétation de l'*Y.T.T.E.* …… 176

Sources d'inspiration …….. 185

A.C.E. …… 196

6 ANALYSE DE L'ŒUVRE D'UNICA ZÜRN ……. 217

Description de l'œuvre …….. 217

Analyse de quelques anagrammes …… 325

7 CONCLUSION …….. 337

Bibliographie ……. 340

Annexes ……. 360

Annexe I. Illustrations …….. 360

Annexe II. « Romaunt Schedule » d'Achilles G.

Rizzoli ……. 457

Annexe III. Noms des héros des nouvelles …….. 459

Annexe IV. Noms des structures dans Y.T.T.E. .. 460

Annexe V. Liste des acronymes …… 464

Annexe VI. Liste des héritages célestes …….. 467

Annexe VII. Titres des poèmes dans A.C.E. …… 476

Annexe VIII. Chronologie de l'art brut …….. 501

Annexe IX. Les signatures d'Achilles G. Rizzoli

et des collaborateurs imaginaires dans A.C.E. … 508

Index …….. 519

Résumé …… 522

PRÉFACE

L'objectif de cette thèse est de présenter les œuvres de deux artistes quasiment inconnus en France, et de développer une réflexion sur elles dans le cadre de l'art brut. À son tour, ces œuvres nous permettront d'interroger ce concept contestateur et paradoxal de l'art brut. Nous présenterons d'abord l'œuvre de l'artiste américain Achilles G. Rizzoli. La plupart des travaux de ce dessinateur et « écrivaillon » (« scribbler » est le mot qu'il emploie pour se référer à ses travaux d'écriture) a été découverte par Mme Bonnie Grossman, la directrice de *l'Ames Gallery* à Berkeley, Californie, le 12 juillet 1990. À L'instar d'autres œuvres d'art brut, la production artistique de Rizzoli a été sauvée de la destruction grâce à une chaîne de coïncidences. Une première exposition d'une sélection de ses travaux a été organisée en janvier 1998 à l'*American Folk Museum* à New York. Cette exposition présentait principalement les dessins symboliques représentant la famille de l'artiste, et fournissait très peu d'explications concernant la partie de l'œuvre à laquelle cette thèse s'est intéressée, les « transfigurations auditives-architecturales » présentes dans l'ultime chef-d'œuvre de Rizzoli, *A.C.E*. (*Amte's Celestial Extravag(r)anza*).

Notre découverte initiale de l'œuvre d'Unica Zürn doit également beaucoup au hasard. Deux dessins de cette artiste écrivaine d'origine allemande ont été préservés dans la collection de l'hôpital psychiatrique Sainte-Anne et ont été exposés au musée du Jeu de Paume en septembre 2003, dans le cadre de l'exposition intitulée *La Clé des Champs* [1]. Unica Zürn est connue en France essentiellement en tant que compagne de l'artiste surréaliste Hans Bellmer et en tant qu'auteur de *Sombre Printemps* et de *L'Homme Jasmin*. Cependant, une grande partie de son œuvre – ses feuilletons et ses anagrammes - n'est toujours pas traduite et reste inconnue du public français. Son œuvre picturale se trouve dispersée dans des collections privées en Allemagne, en France et aux Etats-Unis.

---

[1] Bien que des expositions d'Unica Zürn soient relativement peu nombreuses en France et en Europe, sa première exposition date de 1956 (Paris, galerie *Le Soleil dans la tête*).

À première vue, rien ne semble lier ces deux artistes si différents. Dans les deux cas, les informations biographiques se font rares. La vie privée d'Achilles G. Rizzoli demeure un mystère, et Unica Zürn a toujours été extrêmement discrète quant à sa vie intime. Hautement complexes et marginales, leurs œuvres qui se composent de productions graphiques, de textes prosaïques et de poèmes reflètent l'« expérience intérieure » de leurs créateurs, leur rencontre avec la folie. Même si aucun de ces artistes ne correspond à la définition de l'art brut telle que Jean Dubuffet l'a initialement formulée, puisque tous deux travaillent avec des éléments de la (haute) culture, elle s'avère d'une grande utilité pour dégager une méthodologie possible et des points de rencontre entre les deux œuvres. À leur tour, ces œuvres permettent de reconsidérer et d'affiner le concept de l'art brut, qui, malgré ses paradoxes et son ambivalence, s'est révélé être un point d'ancrage pertinent.

Nous avons exploré la production de Rizzoli et de Zürn des années durant, et nous pourrions tout aussi bien y consacrer une vie entière. La difficulté méthodologique face à ces œuvres hautement idiosyncrasiques s'avère quasi insurmontable. Cette thèse présente quelques approches possibles sans ambitionner pour autant toute exhaustivité. L'ampleur de ces deux œuvres quant à leur contenu, le mélange des genres et des styles, a exigé l'usage de plusieurs disciplines - la critique littéraire, l'histoire de l'art et de l'architecture, la linguistique, la psychanalyse, la philosophie moderne ont été convoquées pour pallier le risque de réduction. Les références à la théorie psychanalytique et à certains concepts de la philosophie française moderne se sont avérés incontournables. Cependant, une approche interdisciplinaire présente toujours quelques dangers. Certaines théories provenant des disciplines différentes s'avèrent parfois incompatibles les unes avec les autres et leur confrontation conduit à des contradictions irréductibles. Il a donc fallu parfois préférer l'une aux autres pour progresser dans l'analyse des œuvres. Néanmoins, nous n'avons jamais perdu de vue la visée première de cette thèse : faire découvrir aux autres deux œuvres exceptionnelles et, à travers leur étude, mettre en perspective le concept passionnant de l'art brut.

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier les personnes qui m'ont accompagnée pendant les longues années dédiées à la recherche : Bonnie Grossman qui m'a permis d'étudier l'œuvre d'Achilles G. Rizzoli, partageant avec moi ses avis ainsi que certains résultats de sa propre recherche. Béatrice Steiner, psychiatre et psychanalyste, qui m'a rendue attentive aux aspects importants des anagrammes de Zürn et m'a guidée dans l'interprétation psychanalytique des dessins symboliques de Rizzoli. Marie Safarova qui a contribué à éclaircir certains points linguistiques dans les deux œuvres. Lydia Rozenberg qui a relu et corrigé d'innombrables fois la thèse en français. Je voudrais également remercier l'*Ames Gallery*, sous la direction de Bonnie Grossman, pour son autorisation de reproduction des œuvres et photographies d'Achilles G. Rizzoli, ainsi que l'éditeur Erich Brinkmann pour celle des œuvres et photographies d'Unica Zürn. Je tiens finalement à remercier Bruno Decharme, qui m'a permis de découvrir l'art brut, et partage avec moi la même passion pour cet art.

GLOSSAIRE

ART BRUT. L'intérêt et la fascination pour les œuvres créées par des médiums et des aliénés datent de la deuxième moitié du XIXe siècle. Tandis que certains médecins « aliénistes » s'intéressent au travail artistique des malades mentaux internés, des scientifiques se penchent sur les productions médiumniques (dessins et photos des phénomènes spirites). Dans la même période, des peintres et écrivains s'enthousiasment pour la découverte de l'art populaire et des arts « primitifs ». En 1919, André Breton et Philippe Soupault se consacrent à l'expérience de l'écriture automatique ; plus tard, des partisans du mouvement surréaliste montreront un intérêt constant pour l'expression automatique (l'écriture et le dessin). Cependant, c'est le peintre Jean Dubuffet qui invente le concept de l'art brut en 1945 et fonde la *Compagnie de l'Art Brut*. L'objectif de la *Compagnie* est de chercher des « ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique […] l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions [2] ». En d'autres termes, les œuvres collectionnées par Dubuffet – dessins, peintures, sculptures et assemblages – sont créées par des personnes qui se situent en dehors du circuit de l'éducation académique et du marché de l'art et ne se considèrent même pas comme des artistes. Les créations les plus puissantes de sa collection proviennent d'artistes psychotiques et de médiums.

ART POPULAIRE. La notion de l'art populaire apparaît en Europe en XVIIIe siècle. L'adjectif « populaire » demeure ambigu car les critères qui définissent ce champ sont insuffisants et discutables. Habituellement, l'art populaire se réfère aux productions artisanales et artistiques à vocation utilitaire ou religieuse, qui représentent la vie quotidienne des populations rurales. La différence entre l'art naïf et l'art populaire reste floue, surtout en Europe Centrale et en Europe du Sud. En France, l'art naïf désigne des créations de la population urbaine et s'est développé dans un genre distinct. Les travaux de créateurs d'origine afro-américaine dans le sud des Etats-Unis sont le plus souvent classés dans l'art populaire.

[2] Jean Dubuffet, « L'Art brut préféré aux arts culturels » [1949], in *L'Homme du commun à l'ouvrage,* Paris: Gallimard, 1973, p. 91-92.

ART NAÏF. L'art naïf désigne les œuvres des artistes autodidactes qui d'habitude ne participent pas aux courants artistiques de leur époque, la plupart du temps inspirées par les traditions artisanales ou populaires. Parfois, ces artistes cherchent dans la culture « populaire » le paradis perdu ou l'âge d'or. Leurs œuvres reproduisent le monde dans ses moindres détails, tout en faisant fi des règles conventionnelles de la représentation figurative. L'artiste naïf européen le plus connu demeure le Douanier Rousseau.

AUTOMATISME. Il s'agit du mot-clé du mouvement Surréaliste qu'André Breton définit dans son premier manifeste en 1924 : « Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. » Influencés par la psychanalyse, les Surréalistes explorent l'inconscient et les états hallucinatoires dans la tentative d'échapper aux contraintes du contrôle de l'esprit. Selon eux, l'automatisme libère le discours caché dans chaque individu, qui peut se manifester dans l'écriture, la peinture ou toutes autres formes d'expression.

PRIMITIVISME. Le mot désigne l'influence des arts premiers sur la création des artistes occidentaux (P. Gauguin, cubisme, expressionnisme, surréalisme). Ce phénomène est lié à l'empire colonial et à la découverte des arts « tribaux ». On parle de la dimension « primitive », prétendument au cœur de toute expression qui trouve son origine dans l'état « primaire » : l'art des malades mentaux, des enfants, des artistes non occidentaux, etc.

SPIRITISME**.** Science occulte basée sur la croyance en l'existence et la manifestation des esprits. Le principe de base du spiritisme moderne est le concept du « perisprit » (appelé « Ka » dans l'ancienne Égypte et « le corps astral » dans l'enseignement théosophique) qui considère la dualité du corps et de l'esprit. L'esprit des morts entre en communication avec les vivants par l'entremise d'un médium. Celui-ci invoque les esprits pour entrer dans un état de transe, lesquels se manifestent alors par l'écriture, le dessin ou la lévitation des tables. Dans la deuxième moitié du XIXe siècle, le phénomène du spiritisme, enraciné dans la tradition de l'exorcisme, du magnétisme animal de Franz Mesmer et précédé par le sommeil somnambulique de Marquis de Puységur, était sérieusement exploré par certains scientifiques et philosophes. En Angleterre, F.W.H. Myers fonde en 1882 la *Society for Psychic Research* (Société de la Recherche Psychique), active encore aujourd'hui. La société publie des séries d'articles consacrés à l'écriture automatique, aux personnalités multiples et à la « conscience subliminale ».

PSYCHOSE [3]. C'est l'organisation du sujet humain, interprétée par Freud comme une forme spécifique de perte de la réalité, avec régression de la libido et parfois construction d'un délire dans une tentative de reconstruction. Pour Lacan, le mécanisme constitutif de la psychose est la forclusion du

[3] La définition in Roland Chemama et Bernard Vandermersch, éditeurs, *Dictionnaire de la psychanalyse,* Paris : Larousse, 1995 ; rééd. Larousse-Bordas, 1, p. 340-352.

Nom-du-Père (signifiant auquel Lacan attribue la fonction paternelle et qui inscrit le désir au registre de la dette symbolique). La psychanalyse ne fournit pas une définition claire de la psychose en tant que telle, mais tente de décrire les mécanismes psychiques qui mènent à la psychose et la distingue de la névrose. Les théories de Freud ont été développées et modifiées par bon nombre de ses adeptes : J. Lacan, M. Klein et D.W. Winnicott. Dans sa théorie de la psychose, Freud a défini le principe de base sur l'analyse des écrits du Président Schreber, qui pensait être l'élu désigné pour sauver le monde, tâche qu'il ne pourrait accomplir qu'après s'être transformé en femme. Dans la théorie lacanienne, la psychose signifie que le complexe d'Œdipe n'était pas symboliquement résolu et que la métaphore paternelle n'existe pas (forclusion du Nom-du-Père). Conséquemment, le sujet n'a pas accès à l'ordre Symbolique.

HALLUCINATION [4]. Une des manifestations de la psychose, dont la formulation stéréotype se résume à « Ils me disent que… ». L'hallucination est un phénomène du langage. Essentiellement verbale, elle s'impose en tant que voix. On peut décrire l'hallucination en se référant à la théorie du signifiant, de la structure de la parole et des conséquences de la forclusion du Nom-du-Père dans les trois registres – l'Imaginaire, le Symbolique et le Réel. L'hallucination trouve son explication dans la forclusion : ce qui a été refusé dans le Symbolique apparaît dans le Réel. L'hallucination se constitue dans le Réel comme le prototype de l'irruption psychotique et un paradigme de signification personnelle.

DÉLIRE [5]. Selon Freud il s'agit d'une tentative de reconstruction du monde externe. Le délire a la valeur d'un symptôme, en d'autres termes, d'une formation substitutive, qui est un mécanisme général commun à la psychose et la névrose. Toutes autres formations substitutives (conversion, obsession, etc.) sont des manifestations d'une phase spécifique du processus psychopathologique qui a lieu après le refoulement et que Freud appelle « le retour du refoulé ». Si dans la phase du refoulement, la libido se détache des objets extérieurs, dans le « retour du refoulé », la libido recrée une relation au monde extérieur, mais sur un mode régressif. En d'autres termes, le délire représente pour le sujet un moyen de défense contre l'afflux de libido homosexuelle. Lacan interprète la psychose comme une forclusion du signifiant primordial – le Nom-du-Père - dans l'Autre, le signifiant qui aurait pu permettre au sujet d'accéder à la signification phallique. Le manque de ce signifiant dans l'ordre Symbolique constitue un trou qui va conséquemment créer une béance correspondante dans l'Imaginaire. L'interprétation délirante est une tentative de réparer le trou dans le Symbolique et ses conséquences dans l'Imaginaire. Le coût de cette entreprise est que le sujet doit soutenir tout seul, en lieu et place du phallus qui fait défaut, toute signification. Lacan a résumé le cas du Président Schreber de la façon suivante : « Faute de

[4] *Ibid*., p. 156-157.
[5] *Ibid*., p. 84-86.

pouvoir être le phallus qui manque à la mère, il lui reste la solution d'être la femme qui manque aux hommes. »

JOUISSANCE [6]. Dans son étymologie, ce terme semble avoir ses origines dans la joie médiévale et en termes juridiques, il s'agit de la distinction entre le bénéfice d'habiter une propriété et sa possession. La jouissance caractérise des degrés différents de satisfaction que le sujet désirant et parlant peut atteindre à l'usage de l'objet désiré. Elle est liée donc au désir et plus précisément, au désir inconscient. L'originalité de la psychanalyse de Freud et de Lacan se trouve dans le fait que le désir se constitue dans notre relation aux mots. La satisfaction d'un sujet ou son manque de satisfaction est ainsi non seulement basée sur l'équilibre des énergies, mais aussi sur un autre genre de relation, non pas conçu comme une tension, mais situé dans le champ du langage. La psychanalyse représente alors la jouissance non pas comme un idéal de la complétude absolue, mais comme quelque chose qui est incomplet, parce que la langue est une texture et non pas un être. En d'autres termes, il n'est pas possible d'expliquer la jouissance comme étant la satisfaction d'un besoin au travers d'un certain objet parce que le sujet parle et que son inconscient est structuré comme un langage. Lacan appelle ce « lieu du langage » l'Autre. Souvent, l'Autre se manifeste comme Dieu ou une figure subjective réelle et le désir et la satisfaction sont pensés dans la relation à cet Autre. La jouissance est conçue dans ce cas comme la jouissance de l'Autre. L'homme demande à l'Autre « que veux-tu » comme si l'Autre avait une consistance subjective, et réclamait un hommage.

[6] *Ibid*., p. 204-209.

CHAPITRE 1

INTRODUCTION

> Nos mots vont jusqu'aux instincts et les touchent parfois, mais en même temps nous avons appris que là s'arrêtait, et pour toujours, notre pouvoir…
>
> Céline

> Par la folie qui l'interrompt, une œuvre ouvre un vide, un temps de silence, une question sans réponse, elle provoque un déchirement sans réconciliation où le monde est bien contraint de s'interroger.
>
> Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*

Avant notre description des œuvres d'Achilles G. Rizzoli et d'Unica Zürn et des questions méthodologiques qu'elles soulèvent, nous aimerions brièvement caractériser le champ dans lequel ces deux productions ont été situées jusqu'à présent, c'est-à-dire celui de l'art brut et son corollaire anglais, l'« outsider art ». La première partie de ce chapitre retracera le développement historique de ces deux concepts ; nous évoquerons également les figures principales associées à leur histoire. La deuxième partie décrira les paradoxes et ambiguïtés inhérents à ces deux termes. La troisième enfin présentera de manière concise les biographies et œuvres des deux artistes. Finalement, nous évoquerons les approches méthodologiques que nous avons adoptées pour interpréter ces créations.

L'histoire de l'art brut et de l'« outsider art » s'avère complexe. Le peintre français, Jean Dubuffet, qui a inventé le concept en 1945, après avoir découvert l'œuvre d'Adolf Wölfli et de Heinrich Anton Müller à l'hôpital psychiatrique de la Waldau (Berne, Suisse), a modifié sa définition plusieurs

fois de son vivant [1]. Dès son retour à Paris, Dubuffet baptise ces créations « art brut » : « J'ai préféré "L'Art Brut" à "L'Art Obscur" à cause que l'art des professionnels ne m'apparaît pas plus clairvoyant et plus lucide, c'est plutôt le contraire. […] Vive le lait de buffle, cru, chaud, frais trait [2]. » Le nom trouvé, la définition semble moins acquise : « Naturellement c'est très difficile à définir sans s'embrouiller […] Mais de ce qu'une chose indéfinissable, innommable, insaisissable, ce n'est pas une raison pour qu'elle n'existe pas [3]. » La conviction intuitive de Dubuffet, qui pensait que la création authentique et l'originalité stylistique existent en dehors du monde élitiste de l'art, a progressivement connu un durcissement et s'est exprimé dans un ensemble de critères rigoureux. Aujourd'hui, plus de soixante ans plus tard, le concept auquel elle a donné naissance offre un outil de réflexion plus souple.

Dans son premier manifeste anticulturel intitulé « L'Art brut préféré aux arts culturels » de 1949 Dubuffet différencie la haute culture et l'art mimétique – qu'il considère comme stériles et trop étroits, comparant les artistes professionnels aux singes qui se copient l'un l'autre – avec l'art brut. Selon lui, l'art brut est une alternative supérieure à l'art « culturel » grâce à son originalité car :

> leurs [les ouvrages de l'art brut] auteurs tirent tout (sujets, choix des matériaux mis en œuvre, moyens de transposition, rythmes, façons d'écriture, etc.) de leur propre fond […] Nous y assistons à l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses

[1] Quand Michel Thévoz, le fils spirituel de Dubuffet et ex-directeur de la *Collection de l'Art Brut* à Lausanne, décrit le concept de l'art brut, il préfère donner des indications indirectes, pour étayer l'idée que cet art échappe à toute définition simpliste : « L'art brut tel que l'a défini Jean Dubuffet est comparable à ces fleurs sauvages écloses partout ailleurs que dans les plates-bandes de la culture, écloses de préférence là où personne ne songe à les chercher : chez les analphabètes plutôt que chez les intellectuels, chez les pauvres plutôt que chez les riches, chez les vieux plutôt que chez les jeunes, chez les femmes plutôt que chez les hommes, chez les fous plutôt que chez les professionnels, etc. C'est un art foncièrement orphelin, c'est-à-dire affranchi de tout modèle venu de la tradition ou de la mode [...] un art indifférent aux applaudissements des initiés, un art procédant de l'enfièvrement mental et d'une nécessité intérieure quasiment autiste. » Michel Thévoz, *Requiem pour la folie,* Paris : La Différence, 1995, p. 49

[2] Jean Dubuffet, lettre à René Auberjonois, Lausanne, le 28 août 1945, in *Prospectus et tous écrits suivants,* réunis et présentés par Hubert Damisch, Tome II, Paris : Gallimard, 1967, p. 240.

[3] Jean Dubuffet, lettre à Jean Paulhan, 7 novembre 1945, in *Jean Dubuffet Jean Paulhan, Correspondance 1944-1968,* Paris : Gallimard, 2003, p. 249.

> phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions [4].

Dubuffet ne fait aucune différence entre les artistes dits « normaux » et ceux qui souffrent d'une maladie mentale. Par son acte de nomination, il fait sauter l'appellation « l'art des fous » employée par ses prédécesseurs, les psychiatres collectionneurs et les surréalistes, deux entités rivales qu'il souhaite supplanter. Pour lui, toute création véritable relève des états proches de la folie, ce qui annule la distinction entre l'art des aliénés et les œuvres « saines ». De cette manière, il rejette implicitement l'idéalisation surréaliste de la folie (d'ailleurs, la notion de folie se trouve minimisée dans les biographies des créateurs de l'art brut écrites par Dubuffet) et transforme ainsi certaines productions asilaires situées auparavant dans le champ psychopathologique en œuvres d'art dans le champ culturel, hors les murs des asiles et des hôpitaux psychiatriques. Pour lui, il existe uniquement deux sortes d'artistes : d'un côté ceux (trop) « cultivés », qui « jouent » seulement avec les normes acquises, et les autres – les vrais - qui créent en dehors des cercles artistiques : écoles, académies, galeries, musées, etc. De plus, les travaux de ces derniers sont souvent conçus sans tenir compte du public intellectuel et de ses attentes, le plus souvent sans penser à aucun public du tout.

Cependant, Dubuffet ne semble pas vraiment s'intéresser, dans ses textes qui définissent l'art brut, aux sujets concernant l'intentionnalité ou aux qualités intrinsèques de l'œuvre, points fondamentaux pour l'esthétique traditionnelle. Il se préoccupe davantage du caractère extrinsèque de l'œuvre, comme la biographie du créateur (cf. les *Cahiers de l'Art brut* publiés par la *Compagnie*). Malgré tout, Dubuffet n'a pas tort quand il proclame que la création change de caractère lorsque le créateur est

---

[4] Jean Dubuffet, « L'Art brut préféré aux arts culturels » [1949], in *L'Homme du commun à l'ouvrage,* Paris : Gallimard, 1973, p. 91-92. Roger Cardinal explore des ambiguïtés de la définition de Dubuffet dans son essai intitulé « Toward an Outsider Aesthetic », in Michael D. Hall et Eugene W. Metcalf, Jr. avec Roger Cardinal, éditeurs, *The Artist Outsider. Creativity and the Boudaries of Culture,* Washington et Londres : Smithsonian Institution Press, 1994, p. 20-43.

conscient des attentes et des normes esthétiques imposées par son public (d'où son insistance sur la biographie de l'artiste) [5].

À la fin des années 1950, Dubuffet modifie sa définition de l'art brut qu'il compare dorénavant à un pôle de pureté artistique inatteignable, à l'opposé de la conformité culturelle ; les productions qui s'approchent de ce pôle peuvent alors appartenir à l'art brut. En 1948, Dubuffet invite André Breton à se joindre à sa *Compagnie de l'Art Brut*. Breton répond avec enthousiasme ; il voit dans l'entreprise de Dubuffet la possibilité de réhabiliter « l'art des fous » et d'explorer d'autres points de convergence, hautement estimés dans l'esthétique surréaliste (cf. la notion d'« automatisme », l'intérêt pour la production médiumnique, etc.). Cependant, cette collaboration est fondée sur un malentendu initial : il existe une profonde divergence dans les positions théoriques des deux hommes. Par exemple, Breton fait une différence entre les artistes fous et les médiums d'un côté et les autodidactes « normaux » de l'autre. Pour lui, la production artistique des premiers est le résultat « direct » de leur inconscient tandis que pour les seconds cas elle est le fruit de l'énergie psychique consciente. De plus, l'artiste professionnel qui réussit à libérer la force de son inconscient – un des projets des peintres surréalistes – produit des œuvres plus riches que celles des créateurs d'art brut. Nous l'avons déjà évoqué, Dubuffet s'opposait à ce point de vue. Tout d'abord, selon lui, l'art brut était considérablement plus riche et plus inventif que l'art culturel. D'autre part, la « folie » n'avait aucune importance puisque la véritable opposition se situait entre la « vraie » création qui participait d'une « tension extrême » d'un côté et l'art culturel, mimétique, de l'autre. Le conflit entre ces deux personnalités était inévitable et en 1951 Breton démissionne. Un mois plus tard, Dubuffet dissout la *Compagnie* et expatrie la collection aux États-Unis, où elle sera abritée dans la demeure de son ami, le peintre Alfonso Ossorio. Les stratégies de Dubuffet et de Breton les

[5] Certains créateurs découverts et déclarés par Dubuffet comme étant des auteurs d'art brut qui ont joui du succès auprès du public plus tard dans leur vie ont été relégués par le peintre dans la collection qu'il a appelée *Collection Annexe* ou *Neuve Invention* (cf. Philippe Deureux et autres). Inaugurée en 1982, cette appellation, située entre l'art brut et l'art culturel, couvre des œuvres créées par des artistes qui, bien que marginalisés et/ou controversés, n'ont jamais complètement cessé de faire référence à l'art culturel.

avaient donc conduits à un point de convergence, qui n'aura cependant pas résisté à leurs divergences théoriques.

Dubuffet prononce un discours mémorable sur ses *Anticultural Positions* le 20 décembre 1951 à l'*Arts Club* de Chicago. Cette conférence influencera de nouveaux collectionneurs et la présence de l'art brut sur le sol américain initiera les recherches de John McGregor (*History of the Art of the Insane, Henry Darger,* etc.). Cependant, la traduction de l'art brut par Roger Cardinal en « outsider art », dans les années 1970, a encore accentué l'ambiguïté du terme d'origine. Malheureusement, l'accent mis par Cardinal sur l'idée de l'artiste en dehors de la culture et de la société et sur l'altérité irréductible de sa production artistique s'est réduit au critère d'isolement social du créateur autodidacte dans l'esprit du public. Ce genre d'interprétation simpliste basée sur le seul critère de la marginalité de l'artiste est devenu extrêmement problématique à notre époque, où la plupart des artistes professionnels se revendiquent autodidactes et où l'on ne parle plus d'isolement social.

La protestation provocatrice de Dubuffet contre l'art officiel contenue dans sa définition de l'art brut en tant qu'opposé au « mimétisme artistique des intellectuels » a été jugée trop restrictive dans le contexte américain et trop élitiste pour pouvoir contenir tous les développements de l'art outsider contemporain aux États-Unis. Élargie, la définition anglo-américaine de l'artiste « outsider » sera intentionnellement basée sur la « différence » entre l'artiste et son public, le terme « différence » étant cependant défini selon le contexte spécifique :

> The artists outsiders are, by definition, fundamentally different to their audience, often thought of as being dysfunctional in respect of the parameters for normality set by the dominant culture. What this means specifically, is, of course, subject to changes dictated by history and geographical location. Thus, the emergence of a heterogeneous group has been made possible which includes those *labeled* as dysfunctional through pathology (usually, though not always, in terms of psychological illness), or criminality (often in tandem with the first), or because of their gender or sexuality, or because they appear in some way anachronistic, or are seen as un(der)developed, or often

> simply because of a cultural identity and religious belief that is perceived as significantly different [6].

Le concept reformulé de cette manière – en dehors du fait qu'il se fonde uniquement sur la biographie de l'artiste et non pas sur l'analyse de son œuvre – en incluant tout se vide de tout contenu. Aujourd'hui, la notion « outsider art » dans les pays anglo-saxons couvre la création des artistes autodidactes, l'art populaire et l'art naïf. Parallèlement, d'autres termes ont vu le jour aux États-Unis ces dernières années : l'art vernaculaire (« vernacular art »), l'art vernaculaire afro-américain, « grass-root art », l'art visionnaire (« visionary art »), etc. Poussé par ces discussions incessantes autour de sa définition, Cardinal propose dans un essai plus récent intitulé « Toward an Outsider Aesthetic » (Vers l'esthétique outsider, 1994) [7], de s'éloigner des qualités biographiques pour se rapprocher des qualités esthétiques qui pourraient, selon lui, caractériser les œuvres de l'art brut.

L'invention de « l'art vernaculaire » qui se substitue de plus en plus au mot « outsider art », confirme les différences profondes qui se sont installées entre les intellectuels français qui perpétuent le mot « art brut » et questionnent sa définition initiale d'un côté et les intellectuels et curateurs américains de l'autre. Le premier déplacement est sans doute lié à l'oubli « actif » du terme « l'art des fous » sur le sol américain, où toute référence à la maladie mentale est occultée, en risquant de contribuer à l'exclusion de l'individu non conforme aux normes établies par la culture dominante. Cependant, l'existence réelle de la maladie ne peut pas être niée, dans la mesure où elle peut avoir une certaine pertinence non seulement par rapport à l'artiste lui-même, mais également par rapport au caractère de son œuvre.

---

[6] « Les artistes outsiders sont, par définition, fondamentalement différents de leur public, souvent considérés comme dysfonctionnels par rapport aux paramètres établis de la normalité par la culture dominante. Ce que cela signifie concrètement est, bien évidemment, sujet aux changements dictés par l'histoire et la géographie. Il en émerge un groupe hétérogène qui contient les artistes *décrits* comme dysfonctionnels à cause d'une pathologie (se référant la plupart du temps à une maladie mentale), d'un crime (souvent ensemble avec la maladie), ou à cause de leur genre ou de leur sexualité, ou encore parce qu'ils paraissent d'une manière ou d'une autre anachroniques, ou sont considérés comme sous-développés, ou simplement à cause de leur identité culturelle ou croyance religieuse perçues comme significativement différentes. » Colin Rhodes, *Outsider Art : Spontaneous Alternatives,* Londres : Thames & Hudson, 2000, p. 7- 8.

[7] Michael D. Hall et Eugene W. Metcalf, Jr. avec Roger Cardinal, éditeurs, *The Artist Outsider. Creativity and the Boudaries of Culture,* Washington et Londres : Smithsonian Institution Press, 1994, p. 20-43.

Une fois acquise la sortie du champ de la psychopathologie de l'expression, il est possible de réfléchir sur le rôle de la psychose dans la structure d'une œuvre d'art brut, sans pour autant remettre en question sa valeur esthétique indiscutable. Par ailleurs, le courant psychopathologique lui-même, répandu jusqu'aux années 1960, s'est transformé grâce à la psychanalyse en une tentative de description plus nuancée des mécanismes de la psychose et sa relation avec une éventuelle production artistique. Cependant, cet angle de vue demeure absent dans les travaux les plus récents aux États-Unis et en Grande-Bretagne.

À l'opposé de la plupart de leurs homologues américains, certains philosophes français (M. de Certeau, M. Thévoz, G. Deleuze) ont non seulement intégré mais aussi questionné les concepts psychanalytiques dans leurs travaux. Ils les ont appliqués - chacun à leur façon - aux analyses esthétiques des œuvres plastiques et littéraires. Nous accordons une place prépondérante à Michel Thévoz, qui a suivi Jean Dubuffet pendant de longues années dans ses activités de collectionneur et qui est devenu le directeur de la *Collection de l'Art Brut* à Lausanne. Professeur de l'histoire de l'art à l'université de Lausanne, il a écrit pendant quarante ans sur l'art brut, l'esthétique et la sociologie, pour explorer les limites de la culture [8]. Dans *Art brut, psychose et médiumnité* (1990), il développe la tradition anti-culturelle de Dubuffet et décrit les créateurs de l'art brut comme étant ceux qui entretiennent une relation directe avec leur « enfant intérieur » plutôt que d'être inspirés par des « Raphaël, Rembrandt ou Picasso ». Sa position est, cependant, plus subtile que celle de Dubuffet car il intègre certains concepts psychanalytiques, en particulier, les notions développées par Mélanie Klein.

Plus spécifiquement, Thévoz croit que les impulsions plastiques d'apparence enfantine sont étrangères au « mythe angélique de l'enfant créateur » et à la « recréation du paradis perdu », mais qu'elles se fondent sur une position archaïque dite schizoïde-paranoïde en raison de son

[8] Parmi les publications les plus importantes de Michel Thévoz notons sa thèse de doctorat *Louis Soutter ou l'écriture du désir,* Lausanne : L'Age d'Homme, 1974, suivie par *L'Art Brut*, Génève : Skira, 1975 ; rééd. 1995, *Le langage de la rupture,* Paris : Presses Universitaires de France, 1978, *Détournement d'écriture,* Paris : Editions de Minuit, 1989 et *Art brut, psychose et médiumnité,* Paris : La Différence, 1990. Les deux recueils les plus récents, dont le thème est l'art brut et l'esthétique, sont *Requiem pour la folie,* Paris : La Différence, 1995 et *Plaidoyer pour l'infamie*, Paris : Presses Universitaires de France, 2000 .

analogie avec une pathologie que l'on rencontre à l'âge adulte. L'introjection et la projection hallucinatoire des bons et des mauvais objets, des agressions fantasmées, des défenses, la réparation des « bons objets » et la culpabilité sont des processus constitutifs du psychisme de l'enfant que l'on retrouve exacerbés dans certaines pathologies des adultes. La structuration psychique de l'enfant se fait donc selon une modalité prépsychotique qui sert de soubassement à l'édification ultérieure du psychisme. La maturation de l'appareil perceptif et la relation avec autrui permettront une appréciation de la réalité débarrassée de ces premières perceptions cauchemardesques. Mais rêves et cauchemars prouvent justement la persistance inconsciente de ces représentations primitives. Ainsi on peut dire que la psychose reste la racine commune de la vie psychique et que la folie n'est pas l'expression de la différence avec la « normalité », mais qu'elle témoigne d'une régression vers des états psychiques archaïques. C'est du reste une des choses qui peuvent expliquer l'impact des œuvres d'art brut sur le spectateur : chacun de nous peut ressentir en lui-même cet écho primitif – ce qui semble bien différent d'une référence mal comprise à « l'enfance », trop souvent évoquée.

Grâce aux théories psychanalytiques de M. Klein et de J. Lacan, Thévoz peut affirmer, comme Dubuffet auparavant, qu'il n'y a pas d'expression pathologique car tous les grands artistes et penseurs trouvent leur inspiration en régressant dans leurs structures prépsychotiques [9]. Néanmoins, on pourrait aussi argumenter que certains créateurs de l'art brut semblent se tenir dans un temps plus proche d'une hallucination, d'une nécessité intérieure, parfois vécue comme une injonction persécutrice, une obligation de faire « ça » qui résume toute la création. Le lieu d'où leur provient cette exigence de « faire » est celui d'une obscure intrusion, fantomatique en quelque sorte, responsable sans doute de l'inquiétante étrangeté ressentie parfois face à ces œuvres.

[9] En d'autres termes, réfléchir sur l'art en termes de santé ou de maladie mentale s'avère stérile : « Y a-t-il un art psychopathologique? Si l'on se place dans l'optique de ceux qui se posent cette question, c'est-à-dire qui prétendent objectiver l'anomalie mentale comme une affection morbide, on peut répondre comme Dubuffet qu'*il n'y a que de l'art psychopathologique*. La teneur artistique d'une œuvre est en raison même (si l'on peut dire) de sa déraison. Comme l'affirme Nietzsche, "si on voulait la santé, on supprimerait le génie." » Michel Thévoz, *Art brut, psychose et médiumnité,* Paris: La Différence, 1990, p. 80.

Thévoz évite donc de répondre à la question de la différence entre l'art brut et l'art culturel, ni même si cette différence existe réellement, en tout cas pour ce qui est de l'appréhension de l'œuvre elle-même. C'est peut-être à cause de l'intégration progressive de l'art brut dans le canon de l'art « officiel » (un renversement paradoxal, quand on se rappelle les formulations violentes du premier manifeste de Dubuffet) que Thévoz, fidèle à l'esprit anti-etablishment, prend finalement la liberté de reformuler et d'affirmer qu'il existe une différence ultime entre l'art brut et l'art culturel. Dans un recueil plus récent, *Requiem pour la folie* (1995), il admet que l'art brut est une « forme spécifique de création » qui ne peut pas être simplement assimilée au travail des artistes professionnels qui sont socialement et mentalement intégrés. Pour lui, il y a une différence entre une « dose homéopathique » de « folie » pratiquée par certains artistes professionnels qui tiennent compte des normes esthétiques et des paramètres ou des attentes de leur public et les créateurs de l'art brut, socialement marginalisés, dont le travail témoigne d'une absence de « communication » et de « culture ». Quant au premier point (l'absence de communication et de relation au public), il s'avère être d'une grande importance et surtout d'une grande complexité. Nous explorerons la problématique de l'absence de « destinataire » - ou plutôt de sa **spécificité** - dans les œuvres d'Achilles G. Rizzoli et d'Unica Zürn. Le second point qui relève l'absence de culture pourrait se voir révoqué en arguant du fait que non seulement Achilles G. Rizzoli mais un grand nombre d'autres créateurs de l'art brut ont intégré des éléments et des icônes culturels dans leurs œuvres. Face à certaines images de l'art brut, nous sommes souvent confrontés à une profusion de signes culturels ou idéologiques, que cela soit par exemple les croix gammées dans les œuvres de J. Domsic ou d'A. Walla, les portraits de V.I. Lénine ou J.V. Staline dans le cas d'A. Lobanov (cf. fig. 1, 2 et 3) et bien d'autres. Thévoz répond à cette objection en déclarant qu'il n'y a pas de relation artistique « ni de filiation, ni de rivalité ni de transgression » entre un créateur de l'art brut et un autre artiste, entre une œuvre d'art brut et une image qui aurait pu servir de modèle, « peu importe que cette image ait été réalisée par un obscur reporter-photographe,

par Lucian Freud ou par Balthus [10]. » En d'autres termes, l'intégration des éléments culturels est uniquement un **prêt**, et non une référence, qui fait finalement partie de l'expression autarcique du créateur. On commettrait alors une grave erreur si l'on interprétait ce genre d'expression comme étant la preuve d'une insolence ou d'une provocation du créateur (erreur que Thévoz commet dans ses analyses de l'art brut dans les années 1970 [11]). Entièrement plongé dans le processus créatif et - si nous simplifions – souvent sans intérêt pour son œuvre terminée (car entièrement absorbé par la tâche qu'il s'est fixée), le créateur de l'art brut ne souhaite pas délivrer un message à nous, spectateurs [12]. Cependant, les signes culturels que l'on rencontre dans ces œuvres, ne témoignent-ils pas d'une aptitude à se saisir avec une acuité aiguë, et comme **à son insu,** de certains éléments de l'histoire et de la culture qui l'entourent, pour les reconstruire dans un assemblage surprenant ? Il s'agit là de l'usage radicalement personnel (appropriation, extrapolation et détournement) qu'il fait des éléments de la culture commune.

Finalement, nous relèverons un dernier terme inventé par M. Thévoz qui nous paraît servir notre sujet – l'appellation *écrits bruts.* Dans une analogie à l'art brut, Thévoz définit ainsi les textes écrits par des créateurs qui ignorent – volontairement ou pas – les modèles du passé. Leurs textes témoignent de leur indifférence par rapport aux codes de communication, aux destinataires hypothétiques ou à un quelconque message. Pour eux,

---

[10] Michel Thévoz, *Requiem pour la folie,* Paris : La Différence, 1995, p. 24.

[11] Plus particulièrement, dans son *Le Langage de la rupture,* Paris : Presses Universitaires de France, 1978 et *Détournement d'écriture,* Paris : Editions de Minuit, 1989, M. Thévoz semble commettre la même erreur qu'il corrigera plus tard. Il voit dans les créateurs de l'art brut des révolutionnaires anarchistes qui s'opposent aux systèmes de communication, se battent contre « l'étymologie, le langage des mères et le consensus social » et sont ainsi punis pour la « transgression systématique des lois du langage » par leur internement à l'hôpital psychiatrique.

[12] Selon M. Thévoz, nous devrions pour cette raison faire la distinction entre l'art brut et l'art culturel : « Bref, on est en droit – on est même dans l'obligation de distinguer l'œuvre culturelle, qui tire son énergie d'une dialectique sociale complexe, et l'œuvre d'Art Brut surtout si elle a une origine psychotique, qui tire son intensité d'une déconnexion sociale et d'une idiosyncrasie quasiment autistique. Ce sont deux voies distinctes, qui aboutissent à des résultats distincts eux aussi (avec, comme toujours, quelques chemins de traverse). [...] Pour les auteurs d'Art Brut, l'essence de l'art se concentre et s'accomplit dans l'acte créateur, dans le face-à-face aventureux et jubilatoire avec la feuille de papier, la toile, ou le tricot. L'hallucination se termine comme une projection d'un film par *the end* qui marque le retour à la réalité blafarde. » Michel Thévoz, *Requiem pour la folie,* Paris: La Différence, 1995, p. 24-57.

mots et lettres deviennent « des substances magiques aux effets imprévisibles » ; ils s'abandonnent au langage plutôt que de s'en servir de façon utilitaire [13]. Quand nous lisons des *écrits bruts,* il est impossible de ne pas admirer la capacité étrange de leurs auteurs à marier les notations concrètes à une signification métaphorique [14] ; nous sommes littéralement plongés « dans une mer de significations, à la poursuite d'un sens qui se dérobe sous les mots [15]. Tout échappe à notre contrôle ; la pleine présence des mots accentués par leur orthographe « bousculée » provoque une fascination qui se dispute à la peur. Notons que la plupart des créateurs de l'art brut sont aussi des auteurs d'*écrits bruts* : dans leurs œuvres, ils mélangent souvent images et écriture, transgressant librement toutes les considérations pour la forme, le genre ou toute autre division ou hiérarchie. Si on se base sur cette optique thévozienne, on peut évidemment penser aux dessins-anagrammes d'Unica Zürn ou encore à certaines œuvres d'Achilles G. Rizzoli.

Nous venons d'esquisser les paradoxes de l'art brut. Mais l'art brut n'existerait pas sans les œuvres auxquelles il se réfère. Dans notre thèse, nous avons choisi de nous concentrer sur deux artistes, Achilles G. Rizzoli et Unica Zürn, dont la production littéraire et plastique est extrêmement riche. Les problèmes méthodologiques que leurs œuvres posent – quant aux notions d'art, d'artiste-écrivain, leur place dans le champ de l'art brut – sont complexes. Nous avons donc eu recours à des approches méthodologiques et des interprétations provenant de théories différentes. Avant la description des concepts psychanalytiques et philosophiques que nous avons retenus, nous aimerions introduire brièvement Achilles G. Rizzoli et Unica Zürn.

Tout d'abord qui sont-ils ? Dans le cas du premier, nous possédons très peu d'informations concernant sa vie, en dehors de quelques souvenirs

---

[13] Michel Thévoz, *Le langage de la rupture,* Paris : Presses Universitaires de France, 1978, p. 9-14.

[14] Selon la psychanalyse lacanienne, ce mariage est uniquement « apparent » car les écrits psychotiques se caractérisent par l'absence de métaphore ; en d'autres termes, la chaîne des signifiants est gouvernée par des relations de proximité, c'est-à-dire par des relations métonymiques. Cette remarque sera développée dans le chapitre théorique.

[15] Jean-Louis Lanoux, « Écritures », in *abcd une collection d'art brut*, Paris : Actes Sud & abcd, 2000, p. 312. J.-L. Lanoux compare ce genre d'expérience à un renvoi dans notre enfance, quand nous ne maîtrisions pas encore la lecture et que nous la mimions, guidés uniquement par les images des livres pour enfants, captivés par le secret des lettres, derrière lesquelles tout était possible.

de ses voisins. Parfois, Rizzoli a ajouté des remarques concernant sa vie privée dans *A.C.E*. (l'abréviation de son dernier projet, *Amte's Celestial Extravagranza*), sa version personnelle de la Bible (cf. fig. 10, 11). Mais même dans ces fragments, Rizzoli se concentre principalement sur la description de ses visions, ses difficultés créatives, son manque de sommeil ; il est presque impossible d'entrapercevoir les événements ou les activités qui remplissent sa vie quotidienne. La même remarque vaut pour Unica Zürn. Bien qu'elle partage avec ses amis, surtout dans sa correspondance, les moments décisifs qui ont marqué sa création, elle reste très réservée quant à sa vie privée, notamment sa relation avec Hans Bellmer.

Nous savons que les parents de Rizzoli, originaires de la région italophone de la Suisse, sont arrivés en Californie à la fin des années 1880. Achilles est né le quatrième de cinq enfants en 1896. Après avoir terminé des études de dessin technique, il a été employé comme dessinateur dans plusieurs sociétés de construction basées à San Francisco. Il a mené une vie solitaire. Il n'avait aucun ami proche, les seuls visiteurs qu'il a pu accueillir étaient quelques enfants de son voisinage. Après la mort de sa mère, il a passé le reste de sa vie dans la solitude.

Unica, née vingt ans plus tard, en 1916, a passé son enfance à Berlin-Grunewald. Elle quitte l'école à l'âge de quinze ans pour travailler dans une fabrique de textile. En 1933, elle se retrouve chez *UFA* (*Universum Film A.G*.), où elle travaille d'abord comme dactylo, plus tard comme rédactrice de films publicitaires. À l'opposé d'Achilles, elle se marie en 1942 et aura deux enfants. Le mariage prend fin quelques années plus tard, une déchirure de plus dans une série de ruptures qui caractérisent sa vie. Elle rencontre Hans Bellmer en 1953, décide alors de quitter son pays et s'expatrie à Paris. Elle y passera la plus grande partie du reste de son existence, partagée désormais entre les séjours dans les hôpitaux psychiatriques et les retrouvailles avec son compagnon. Elle met fin à ses jours en 1970.

Tandis qu'Unica assume, tant bien que mal, un statut d'artiste professionnelle, la production artistique de Rizzoli est le résultat de ses travaux nocturnes et solitaires. Rizzoli n'a participé à aucun courant

artistique ou littéraire. Unica a entretenu, au début de sa carrière, une relation avec un petit groupe surréaliste berlinois autour du cabaret *Die Badewanne*. Ses rencontres avec certains artistes de l'époque (Hans Arp, Henri Michaux) ont certainement marqué son œuvre, même si elle demeure originale et inclassable. Rizzoli, lui, trouvait ses seules sources dans la Bible et l'exposition universelle de 1915 à San Francisco. En effet, il ne se considère pas vraiment comme un artiste ; dans son monde privé, il joue un rôle bien plus important : s'identifiant à Dieu, il devient l'architecte principal et le plus haut créateur. Unica Zürn a elle aussi le sentiment d'être une élue et une privilégiée (cette remarque revient souvent quand elle décrit ses hallucinations), dotée de capacités surnaturelles, sans aller pour autant jusqu'à l'identification absolue avec l'entité divine.

Les œuvres de ces deux créateurs nous laissent perplexes, pour des raisons différentes. Dans le cas de Rizzoli, nous sommes submergés – en dehors de la qualité esthétique de ses dessins – par la diversité des styles et l'ampleur de son œuvre. Après quelques tentatives d'écriture de feuilletons et de nouvelles à la fin des années vingt, il se consacre au dessin pendant une ou deux décennies [16]. La création de Zürn suit un mouvement analogue – bien qu'elle réussisse à survivre financièrement de l'écriture de feuilletons pour des journaux berlinois (1949-1953), elle se lance dans le dessin, avant même la rencontre avec Hans Bellmer. Les deux créateurs cherchent peut-être un moyen qui leur permettrait d'intégrer les deux formes d'expression, l'image et l'écriture – la poésie et la prose. Pour Rizzoli, ce sera son dernier projet, intitulé *A.C.E.* et sur lequel il travaille à partir de 1958 jusqu'à sa mort, qui intègrera les deux. Il s'agit d'un mélange de poèmes cryptiques, de dessins, de plans architecturaux, de descriptions visionnaires, de commentaires autobiographiques entrelacés avec des biographies de saints. La diversité des styles se reflète dans l'ampleur des thèmes : des événements de la vie quotidienne alternent avec la célébration d'éléments architecturaux et de différents saints. Unica, elle, va explorer pour la première fois la relation entre l'image et le texte dans ses anagrammes-

[16] Le premier dessin de Symbolisation, *Mother Symbolically Represented/The Kathredal,* date de 1935. La première feuille d'*A.C.E*. (n° 208) qui a été retrouvée date du 9 février 1958. Selon Bonnie Grossman et Jo Farb Hernandez, entre 1944 et 1952, Rizzoli aurait travaillé sur un texte prosaïque illustré qui a malheureusement été perdu.

dessins (cf. fig. 86, 87, 88). Cette recherche se poursuivra sa vie durant et trouvera son prolongement dans d'autres œuvres picturales ou prosaïques telle que *Das Haus der Krankheiten* (*La Maison des maladies*), nouvelle illustrée par une vingtaine de dessins (cf. fig. 82a-82r). Par l'utilisation simultanée de l'image et de l'écriture, les deux créateurs semblent chercher une forme d'expression qui leur permettrait de rendre compte d'une réalité inspirée de leur élan vers absolu, cette instance autre dont ils guettent les signes et qui ne peut jamais se superposer à aucune personne rencontrée, même si Unica a pu, pour un temps, mettre Bellmer en perspective avec cet absolu.

Leur vocation créative s'exprime enfin après une carrière professionnelle ou une vie remplie par les obligations familiales. Rizzoli commence à écrire sa fiction à l'âge de vingt-sept ans. Son manuscrit intitulé *La Colonnade* est une nouvelle qu'il publiera à ses propres frais [17]. Découragé par les réponses négatives de ses éditeurs potentiels et peut-être aussi parce qu'il a senti que cette forme d'expression ne lui correspondait plus, il se lance dans la création de ses dessins symboliques (ce qu'il appelle *Symbolization drawings*). Ces œuvres montrent des constructions hybrides, palais-cathédrales, qui personnifient - symbolisent des membres de sa famille ou des connaissances. Parmi les images les plus fortes d'un point de vue artistique se trouvent les symbolisations de sa mère, transformée en cathédrale labyrinthique. Ces dessins sont intitulés *Birthday Greetings* (Vœux d'anniversaire) et Rizzoli les a créés à l'occasion de l'anniversaire de sa mère Emma (cf. fig. 37, 44, 45). Les dessins symboliques se transforment progressivement en un autre projet [18], apparemment inspiré par *L'Exposition Internationale Panama-Pacifique*, qui a eu lieu à San Francisco en 1915. Après avoir dessiné un certain nombre de structures architecturales, Rizzoli les réorganise dans un nouvel ensemble qu'il appelle *Y.T.T.E.*, abréviation de « Yield to Total Elation » (Céder à l'élation totale). *Y.T.T.E.*, une version privée de l'exposition universelle, qu'il nomme aussi « Expeau of Magnitude, Magnificence and Manifestation » (Expeau de Grandeur, de Merveille et de

[17] *La Colonnade* sera analysée dans le chapitre cinq de cette thèse, ensemble avec d'autres œuvres de l'artiste.
[18] Le premier plan d'*Y.T.T.E.* qui a été préservé (*The Y.T.T.E. Plot Plan: Third Preliminary Study*) date de 1937.

Manifestation), était tracée sur plusieurs plans (cf. fig. 41 et 42) et placée sur une île imaginaire, elle-même sujet d'un autre dessin, *Isle Del St Sans Vaile* (cf. fig. 40).

A.C.E., *Amte's Celestial Extravag(r)anza,* son projet ultime [19], est une compilation complexe de textes et d'images qui a pris sa forme finale progressivement. Rizzoli l'a démarré comme une série de poèmes célébrant divers aspects de l'architecture. En cours de route, après avoir créé quelques dizaines de feuilles, il l'a transformé en Troisième Testament de la Bible [20]. Chaque feuille d'*A.C.E*. est tout d'abord un arrangement de poèmes et de thèmes différents (de la chute de la neige à San Francisco jusqu'à l'élection de John F. Kennedy, en passant par la célébration des saints catholiques ou des membres défunts de sa famille). Les poèmes sont complétés par des citations de la Bible et signés par Rizzoli et ses collaborateurs imaginaires. Dans sa transformation visionnaire du monde, Rizzoli est assisté par des centaines de figures historiques et de saints qui sont sa source d'inspiration ; parfois, ils servent de médiateurs dans sa communication avec Dieu. Très souvent, Rizzoli ajoute la biographie d'un saint particulièrement important pour son entreprise ; quelquefois, il copie les notices nécrologiques du journal local. Il complète parfois la feuille par ce qu'il appelle des commentaires supplétifs ou commentaires auxiliaires (*Auxiliary comments*), dans lesquels il explique la genèse de ses poèmes. Particulièrement émouvants sont les fragments dans lesquels Rizzoli décrit le labeur et la solitude qui sont son lot quotidien. Les feuilles les plus intéressantes présentent un mélange d'images architecturales et de texte. Les dessins symboliques précédents sont transformés dans ce que Rizzoli appelle les « earchitectural inheritances » (héritages auditifs-architecturaux). Ils sont conçus de manière comparable aux dessins symboliques : des structures architecturales comme des palais, églises, cathédrales et galeries, supposées abriter l'âme des membres défunts de sa famille (l'âme de Rizzoli incluse) dans le royaume céleste.

---

[19] *A.C.E.* demeure inachevé à la mort de Rizzoli (le 18 novembre 1981). La dernière feuille est intitulée « Repose en paix » ; Rizzoli a peut-être senti que ses forces étaient en train de décliner.

[20] Chaque feuille est divisée en huit parties identiques et porte un numéro. Les subdivisions de la feuille sont également numérotées.

Unica Zürn se lance dans la carrière d'artiste écrivaine professionnelle à l'âge de trente-trois ans, à partir de 1949. Entre 1949 et 1955, elle écrira plus de cent trente feuilletons et huit pièces radiophoniques inspirés par des histoires merveilleuses de clowns, d'animaux et de danseuses. À cette époque, elle entretient une relation avec le peintre Alexander Camaro et côtoie des artistes qui se réunissent au cabaret *Die Badewanne*. En 1953, sa création et sa vie changent radicalement avec la rencontre du peintre Hans Bellmer qui vit exilé à Paris. Bellmer exercera une grande influence sur sa création : c'est lui qui l'incite à la création des anagrammes et qui lui permet de découvrir la technique de la peinture. Désormais, Unica arrête d'écrire des feuilletons pour se consacrer aux dessins-anagrammes (un recueil intitulé *Hexentexte, Écritures Sorcières,* est publié en 1954 par la galerie Springer à Berlin) et à la peinture. Pendant sa vie, elle exposera plusieurs fois à Paris : en 1956 et 1957 à la galerie *Le soleil dans la tête*, chez Daniel Cordier en 1959, en 1962 et 1964 à la galerie *Le point cardinal*. En 1957, une deuxième rencontre va déterminer une nouvelle direction de sa création : lors d'une séance (H. Bellmer réalise une série de portraits - gravures pour un livre sur J. Bousquet), elle croise Henri Michaux. Cette rencontre va l'inciter à écrire de nouvelles anagrammes et une série de textes dont le thème sera « L'homme blanc », le « Magicien » : *Les jeux à deux* (1957), *Erdachte Briefe* (*Lettres imaginaires,* 1957), *Notizen einer Blutarmen* (*Notes d'une anémique*, 1958) et *Das Haus der Krankheiten* (*La Maison des maladies*, 1958). Puis c'est la chute. Après une nouvelle rupture avec son compagnon en 1960, Unica sombre dans une crise hallucinatoire, c'est le début de la maladie qui déterminera désormais sa vie. Elle passera les dernières dix années (1960-1970) dans divers hôpitaux psychiatriques en Allemagne et surtout en France, des séjours de plusieurs mois ponctués par quelques moments de répit pendant lesquels elle créera de nouveau. Unica continuera à travailler sur des anagrammes et à dessiner. Les dernières années de sa vie seront consacrées à deux chef-d'œuvres : une nouvelle intitulée *Der Man im Jasmin* (*L'Homme-Jasmin*, achevé en 1967 et publié par Gallimard en 1971), réflexion autobiographique sur la folie, et *Dunkler Frühling* (*Sombre Printemps*, 1969), qui raconte la relation d'une petite fille

au monde des adultes. Après avoir quitté la clinique du Château de la Chesnaie à Chailles pour quelques jours, elle met fin à sa vie le 19 octobre 1970.

Dans son œuvre, Unica Zürn explore la relation entre l'image et le texte (les dessins-anagrammes). Que cherche-t-elle à faire dire au langage lui-même en le désarticulant ? Cherche-t-elle dans la construction des images un impossible à dire ? Deux textes d'une grande force poétique dans lesquels sont intégrés des fragments de ses anagrammes (*Im Hinterhalt* en 1964 et *Die Trompeten von Jericho* en 1968) prennent la forme de collages juxtaposés, donnant d'elle l'image morcelée qui fait sa souffrance.

Pourquoi avoir choisi ces deux artistes que peu de choses semblent lier à première vue ? Tous deux se confrontent à une quête de vérité sans issue. Tous deux espèrent une réponse venue d'un au-delà des humains, d'une spiritualité « autre », d'un absolu qui les dépasse et dont ils se font l'objet transcendé, au risque de se perdre dans la réalité humaine. Tous deux ont réussi à opérer une reconstruction sous une forme artistique - qui a permis à Rizzoli de se « tenir » vivant dans son abri autistique et à Unica, peut-être, de retarder sa mort. D'autre part, notre choix a été conditionné par le fait que la totalité de l'œuvre d'Achilles G. Rizzoli demeure inconnue, non seulement en France, mais aussi aux États-Unis. Quant à Unica Zürn, même si une partie de son œuvre a été traduite en français, la plupart de ses écrits a été publiée uniquement en allemand.

Dans la présente thèse, la biographie et l'œuvre d'Achilles G. Rizzoli et d'Unica Zürn seront présentées dans les chapitres trois et quatre. Nous les décrivons et analysons en détail dans les chapitres cinq et six. Cependant, il est tout d'abord indispensable de déterminer des méthodologies possibles qui nous permettent de mieux nous approcher de ces créations insaisissables. Pour cette raison, nous allons introduire un certain nombre de théories qui s'avèrent pertinentes pour notre analyse. Les questions sont multiples. Par exemple, dans le cas d'Achilles G. Rizzoli, peut-on parler d'un objet artistique dans le sens habituel du terme ? Et pourquoi nous, spectateurs, sommes autant fascinés, happés, par ces images dont la signification nous échappe pourtant ?

Nous tenterons d'aborder ces questions ainsi que d'autres dans le deuxième chapitre de cette thèse, qui démarre avec un commentaire sur les aspects mystiques des œuvres de Rizzoli et de Zürn [21]. Il est intéressant de porter une réflexion sur les points communs entre les expériences visionnaires de nos deux artistes et les expériences mystiques décrites par Michel de Certeau ou encore les ravissements des chamanes évoqués par Mircea Eliade. Dans le cas du dernier, nous nous intéresserons particulièrement à l'idée de « renaissance » que l'on retrouve dans sa description du rituel d'initiation suivi par les futurs chamanes et qui rappelle l'expérience évoquée dans certains textes des créateurs d'art brut (cf. Aloïse Corbaz, August Walla, Adolf Wölfli, et d'autres encore).

Dans ce chapitre, il s'agit avant tout d'explorer comment **la rencontre avec l'Absolu se reflète et se structure dans l'œuvre** de nos deux créateurs, que cela soit au niveau de contenu ou de la forme. Quant au contenu, cette rencontre semble déclencher un processus de transformation aux aspects rituels, pendant lequel le « je » s'offre à l'Autre (pour se déployer dans une mégalomanie grandiose). Nous pensons aux descriptions des invocations de l'Homme Blanc par l'héroïne de *L'Homme-Jasmin* ou au processus de « transfiguration » des âmes des défunts en « héritages auditifs-architecturaux » dans le cas de Rizzoli [22]. *A.C.E*. témoigne des aspects immuables de ce processus : l'artiste recopie les notices nécrologiques, puis ajoute des détails biographiques auxquels s'ajoutent des plans de plus en plus complexes et des images architecturales qui démontrent l'accomplissement progressif de la transfiguration.

On pourrait aussi dire que ce voyage spirituel se présente comme des différents scénarios du corps en métamorphose incessante, ou encore des défilés de masques dans lesquels se dissout l'identité sexuelle. Car pour ces

---

[21] Nous avons basé la discussion des expériences mystiques de nos auteurs - telles qu'elles se reflètent dans leurs œuvres - sur Michel de Certeau, *La fable mystique 1, XVIe – XVIIe siècle,* Paris : Gallimard, 1987, Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris : Gallimard, 1957 et Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Paris : Gallimard, 1943.

[22] On pourrait interpréter ce rituel – laissant de côté toutes les considérations esthétiques - comme l'expression d'une angoisse existentielle de Rizzoli qui vise l'abolition du temps. Mircea Eliade rappelle que « la création poétique, tout comme la création linguistique, implique l'abolition du temps, de l'histoire concentrée dans le langage – et tend vers le recouvrement de la situation paradisiaque primordiale [...] » Mircea Eliade, « Les mythes du monde moderne », *op. cit*., p. 36.

« séduits de l'Autre », ces « séduits d'un absolu », la différence entre homme et femme se délite au fur et à mesure : « Masques et dérisions d'identité disparaissent. […] Participer à l'un et l'autre sexe sans être, eux-mêmes, d'aucun [23] ». On assiste non seulement à la dissolution de l'identité sexuelle, mais aussi à celle des frontières du corps ; des parties s'en détachent pour se combiner avec d'autres éléments hétérogènes (cf. les images des animaux-plantes anthropomorphiques d'Unica Zürn). D'ailleurs, selon Michel de Certeau, la quête mystique « concerne une question toujours en suspens, […] qu'est-ce que le corps [24] ? »

Que cela soit Rizzoli ou Zürn, les deux artistes développent un discours qui met leur quête en perspective avec une jouissance attendue : celle d'être désignés, « d'être dits » - par une instance « autre » qu'ils supposent, mais qui restera ou silencieuse, ou énigmatique, les laissant à leur perplexité. Dans ce discours, la langue se trouve détournée de son fonctionnement habituel par une nouvelle adresse, déréglée par la poursuite de l'origine innommable, qui semble éveiller dans les mots leur caractère pulsionnel ; les qualités matérielles du signifiant – sa sonorité, sa forme – sont déterminantes là où le sens s'évanouit.

Pour prolonger cette interrogation et afin d'éclaircir d'autres aspects de ces créations [25] et leur impacte sur nous, nous avons choisi d'inclure dans notre discussion quelques concepts psychanalytiques. Il s'agit plus particulièrement de la notion du fantasme (primordial) et du fétiche. C'est S. Freud qui a développé les premières hypothèses concernant le fantasme,

---

[23] Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 64.
[24] *Ibid.*, p. 108.
[25] La dimension mystique ne présente qu'un aspect de l'œuvre de Zürn et de Rizzoli. J. Lacan fait remarquer les faiblesses de cette approche dans sa critique de l'analyse jungienne, en évoquant le danger du « mirage narcissique » (*Écrits*, p. 550). Ce genre d'analyse néglige « la fonction directrice d'une articulation signifiante, qui prend effet de sa loi interne » (*Écrits*, p. 550). C'est le signifiant qui structure notre relation au monde et non pas des réflexions de la libido sur les formes extérieures : « Car ôtez-l'en, l'homme ne peut même plus se soutenir dans la position de Narcisse. L'anima, comme par l'effet d'un élastique, se rapplique sur l'*animus* et l'*animus* sur l'anima, lequel entre S et *a* soutient avec son *Umwelt* des "relations extérieures" sensiblement plus serrées que les nôtres, sans qu'on puisse dire au reste que sa relation à l'Autre soit nulle, mais seulement qu'elle ne nous apparaît pas autrement que dans des sporadiques ébauches de névrose. » (*Écrits*, p. 551). Et encore plus explicitement : « Car elle [l'interprétation] ne se fonde dans aucune assomption des archétypes divins, mais dans le fait que l'inconscient ait la structure radicale du langage, qu'un matériel y joue selon des lois, qui sont celles que découvre l'étude des langues positives, des langues qui sont ou furent effectivement parlées. » (*Écrits*, p. 594)

convaincu, que la psyché interprète la réalité de manière subjective, avec l'intensification du plaisir et protection devant la souffrance. Pour Freud, il s'agirait d'une tentative inconsciente de reproduire, sur le mode hallucinatoire, les premières expériences du plaisir.

Dans l'œuvre de Rizzoli et dans certaines œuvres d'Unica Zürn (les anagrammes, *L'Homme-Jasmin*), nous sommes confrontés à ce que la psychanalyse appelle le *fantasme primordial* [26]*.* Il y transparaît une position particulière, sacrificielle de l'artiste qui semble se livrer à l'Autre, répondre directement dans son corps à sa demande supposée. C'est du langage lui-même qu'Unica Zürn attend la clef du chiffre de son destin et Achilles Rizzoli cherche le mot magique pour ancrer sa nouvelle identité du créateur omni-puissant. Néanmoins, nous retrouvons ici la même ambivalence à laquelle nous sommes confrontés en permanence dans ces deux œuvres. Bien qu'il soit indéniable que chez Unica Zürn l'écriture joue un rôle structurant dans le cas de certains récits à dimension autobiographique (*Katrin, La rencontre avec Hans Bellmer*), il n'en est pas moins vrai qu'elle peut avoir un effet inverse et déstructurant, qui provoque l'éclatement du moi en mille morceaux, notamment pour ce qui est de la création des anagrammes. Mais ignorant le message, Unica fait dans ses anagrammes comme un décodage de signes glissés sous la signification première.

Néanmoins, est-il possible d'expliquer la relation que nous, les spectateurs, entretenons avec une œuvre de l'art brut grâce à l'interprétation psychanalytique ? Pour cela, nous allons nous servir du concept de fétiche [27] et voir s'il est possible de considérer l'œuvre d'art brut en ces termes. Pour Lacan [28], le fétiche est un voile fin couvrant la réalité que le sujet ne peut pas

---

[26] La définition du fantasme et du fantasme originaire, lié à l'objet *a*, est trop complexe pour être contenue dans une note. Elle sera décrite, en relation avec notre objet, dans le chapitre théorique de cette thèse. Une description détaillée de ce concept et de sa formulation comme $ ◊ a se trouve dans le séminaire *Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien*, *Écrits*, p. 793-827.

[27] Le fétiche existe, bien évidemment, uniquement dans la tête du spectateur.

[28] Selon Lacan (Séminaire IV, 1956-1957, *La relation d'objet et les structures freudiennes*), le fétiche ne représente pas le vrai pénis mais le pénis qui pourrait manquer – dans la mesure dans laquelle on peut l'attribuer à la mère en même temps que l'on reconnaît son absence. Lacan affirme, en s'appuyant sur sa déclaration que tous les objets fantasmés du désir sont les substituts du phallus perdu, que tout désir humain est essentiellement fétichiste : « Ce moment de coupure est hanté par la forme d'un lambeau sanglant : la livre de chair que paie la vie pour en faire le signifiant des signifiants, comme telle impossible à restituer au corps imaginaire ; c'est le phallus perdu d'Osiris embaumé. [...] La fonction de ce

reconnaître. La Beauté n'est-elle pas cet écran qui recouvre ce qu'on voudrait surtout ne pas voir, l'ultime protection contre l'horreur du vide… ou du chaos ? C'est aussi le voile que le sujet surestime et auquel il demeure attaché à jamais. Pour le spectateur, devant qui le fétiche se dresse, il possède une attraction inévitable.

Pour quelles raisons sommes-nous à ce point fascinés par le fétiche ou par des images d'art brut ? Obscurément, nous « savons » avoir une expérience première d'être désigné, appelé, saisi, commandité. De cette position passive originelle, nous gardons l'impression tenace d'une « intention » attachée à nos pas et qu'il nous faudrait satisfaire pour jouir, enfin de faire « un » avec ce qui ne peut manquer : dès lors de prendre la figure d'un monstre vorace puisqu'il nous appelle à une position sacrificielle, celle d'une fusion mortelle. Le pire serait sans doute de nous apercevoir qu'il n'y a rien, rien d'autre qu'un mauvais tour de notre imaginaire, car nous serions alors livrés à ce vide. Nous préférons de beaucoup nous attacher à des leurres, des représentations qui nous protègent de ce savoir originel tout en le rappelant. Nous pouvons jouir de la Beauté - sans risque.

Les œuvres de nos deux artistes fonctionnent aussi, à un certain niveau, comme une transposition de leur position sacrificielle et elles font appel à notre propre angoisse de l'anéantissement. Pour nous, spectateurs, elles évoquent un souvenir flou, enfoui au plus profond de notre histoire intime, la trace d'un ailleurs qui nous parle du début et de la fin de notre vie. L'éveil de ces fantasmes originels suspend notre subjectivité, nous met en arrêt, fascinés.

Cependant, que cela soit l'interprétation qui met l'accent sur l'expérience transcendantale du créateur ou l'interprétation psychanalytique qui cherche à retrouver certaines structures symptomatiques dans l'œuvre (parfois trop réductrices) et à expliquer l'effet que ces éléments exercent sur les spectateurs, il est aussi intéressant de faire un pas de plus dans la description du processus créatif. Pour éclaircir certains aspects créatifs qui nous semblent pertinents concernant nos artistes, nous nous sommes

---

signifiant comme tel dans la quête du désir est bien, comme Freud l'a repérée, la clef de ce qu'il faut savoir pour terminer ses analyses. » Jacques Lacan, *La Direction de la cure et les principes de son pouvoir*, *Écrits*, p. 629-630.

inspirés de quelques idées de Roland Barthes sur la fonction littérature [29]. Ces concepts font également partie du chapitre théorique de cette thèse. Barthes tente de définir la littérature avant tout comme une « pratique d'écrire ». Cette pratique suppose tout d'abord un engagement vital de la part de l'auteur. Cette idée nous semble particulièrement pertinente dans le cadre de l'art brut, car pour ces artistes d'un genre particulier, le fait d'écrire, de tracer la ligne sur une feuille s'avère effectivement d'une importance **vitale**. On pourrait presque parler de l'écriture « métamorphique » car nous avons l'impression d'assister à une recomposition ou refondation du Soi (et de son lien au monde) permanente [30], sans répit possible.

La pratique d'écrire demande également une longue préparation et initiation (copies préparatoires, brouillons), afin que l'œuvre finale soit uniquement le résultat de « la sagesse du corps ». Le corps peut faire ainsi re-apparaître les qualités matérielles et sonore du signe qui s'avèrent d'une importance capitale (couleur, typographie utilisée par l'artiste, son positionnement sur la page, l'orthographe choisi, etc.). Le geste de la main qui trace instaure ainsi un certain rythme. Ces qualités du signe sont d'une importance extrême pour Rizzoli et Zürn. Tandis qu'Unica Zürn joue surtout avec l'entrelacement de l'écriture et l'image dans ses anagrammes-dessins, Achilles Rizzoli s'attache à la typographie, aux couleurs et aux ombres qui ornent ses lettres, à la configuration du texte sur la feuille. Les deux artistes se laissent porter par les qualités sonores des signes qu'ils choisissent ou par les nouveaux mots qu'ils composent et dont la signification demeure souvent énigmatique. Ces deux procédés constituent des actions signifiantes, sémiologiques et contribuent au caractère hermétique de leurs œuvres.

Pour utiliser les termes de Barthes, il s'agit donc de considérer le verbe « écrire » comme verbe intransitif : on n'écrit pas forcément pour

---

[29] Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Paris : Éditions du Seuil, 1984. Nous nous référérons également à Roland Barthes, *Le plaisir du texte* précédé de *Variations sur l'écriture,* avec une préface de Carlo Ossola, Paris : Éditions du Seuil, 2000.

[30] Pour Barthes, le sujet se crée et existe aussi uniquement à travers l'écriture : « Dans l'*écrire* moyen de la modernité, le sujet se constitue comme immédiatement contemporain de l'écriture, s'effectuant et s'affectant par elle : c'est le cas exemplaire du narrateur proustien, qui n'existe qu'en écrivant, en dépit de la référence à un pseudo-souvenir. » Roland Barthes, « Écrire, verbe intransitif ? », *op.cit.*, p. 30.

communiquer, il faut oublier le signifié (« l'alibi référentiel ») pour que le véritable texte puisse être entendu. Il n'y a que par ce processus de « défiguration [31] », qu'on puisse entre percevoir la séparation vertigineuse entre le signifiant et le signifié, ce que Barthes appelle le « bruissement de la langue ».

Ce court détour par quelques concepts de R. Barthes nous permettra donc de diriger notre attention sur les qualités matérielles et sonores du signifiant (dans le dernier cas plus précisément sur le transfert de la signification dans le registre suprasegmental du langage [32]). Bien qu'une grande partie de notre thèse soit influencée par l'approche psychanalytique (la mystique et la psychanalyse n'étant pas si loin l'une de l'autre, si l'on en croit Michel de Certeau), nous aimerions inclure dans nos commentaires certaines idées sur la folie et l'œuvre que nous propose Gilles Deleuze. Cette approche, à première vue contradictoire avec le point de vue précédent, nous permet néanmoins d'éclaircir un autre aspect de l'œuvre et c'est dans cet esprit que les théories deleuziennes nous intéressent. Nous avons choisi de nous concentrer sur deux concepts : la « machine », notamment la « machine littéraire [33] », et le « simulacre [34] ». Nous y ajouterons également une courte description des néologismes - des « mots ésotériques [35] ».

---

[31] Evelyne Grossman, *La Défiguration. Artaud – Beckett – Michaux,* Paris : Éditions de Minuit, 2004.

[32] Par le registre suprasegmental nous entendons l'allitération, la rime, le rythme, la mélodie, l'intonation, etc. Ce transfert serait lié, selon certains psychanalystes, à la forclusion du Nom-du-Père ou encore, à l'abjection, un terme qui se réfère à notre impossibilité d'abandonner entièrement le désir du retour à la mère matricielle archaïque, ce territoire de fusion interdit. Pierre Fédida nous met cependant en garde par rapport à l'équation entre l'objet absent et un contenu primordial : « Et la tentation est forte, il est vrai, d'assigner aussitôt à l'absence le contenu primordial – invoqué comme primitif ou originaire – de la séparation de l'objet maternel. Le problème que nous soulevons ici est celui de savoir si l'absence et la négativité qu'elle réfère peuvent recevoir de la pensée et de ses constructions théoriques un contenu de représentation. » Pierre Fédida, *L'absence*, Paris : Gallimard, 1978, p. 15.

[33] Gilles Deleuze, *Proust et les signes,* Paris : Presses Universitaires de France, 1964 ; rééd. Quadrige, 1998.

[34] Gilles Deleuze, « Simulacre et philosophie antique », in *Logique du sens*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1969, p. 292-324.

[35] Gilles Deleuze, « septième série, des mots ésotériques », *ibid.,* p. 57-62.

Une des thèses principales que Deleuze et Guattari développent dans *Anti-Œdipe* [36] est que l'inconscient fonctionne comme une machine, une usine qui produit, à l'opposé de l'interprétation freudienne qui le voit plutôt comme un théâtre, où se jouent les relations œdipiennes [37]. Nous nous sommes inspirés pour nos commentaires de la façon dont Deleuze envisage la schizophrénie ; celle-ci serait l'expression de la « production désirante » et ceux qui s'y engagent, des « machines désirantes ». Les créateurs de l'art brut sont de ce point de vue des « machines désirantes » par excellence, engagées dans un processus de fabrication que l'on peut appeler « production désirante [38] », ou encore manifestation de « jouissance cosmique ». Pour certains, ce processus atteint véritablement la dimension d'un « délire cosmique » car ils peuvent délirer sur le monde entier, son histoire, sa géographie, ses peuples et ses cultures. Cette dimension se retrouve dans une moindre mesure chez Unica (cf. les anagrammes *Auf Sandelholz und Rosenblaettern, Das Geheimnis findest Du in einer jungen Stadt,* ou *Unkas, der Letzte der Mohikaner* ; la visite d'un chef de tribu sioux, Big Chief White Horse Eagle, du Pygmée et de l'Hindou dans *L'Homme-Jasmin*) que chez Rizzoli (ses séries généalogiques constituées par les noms d'architectes italiens connus, les feuilles d'*A.C.E*. dans lesquelles il transforme la Californie en « héritage auditif-architectural, etc.).

Il est aussi possible d'aller plus loin et de voir les œuvres de ces créateurs comme des « machines littéraires [39] » et peut-être aussi comme

---

[36] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie: Anti-Œdipe*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1972.

[37] « Car, en fait, dès qu'on nous met dans Œdipe, dès qu'on nous mesure à Œdipe, le tour est joué, et l'on a supprimé le seul rapport authentique qui était de production. La grande découverte de la psychanalyse fut celle de la **production désirante**, des productions de l'inconscient. Mais, avec Œdipe, cette découverte fut vite occultée par un nouvel idéalisme : à l'inconscient comme usine, on a substitué un théâtre antique; aux unités de production de l'inconscient, on a substitué la représentation; à l'inconscient productif, on a substitué un inconscient qui ne pouvait plus que s'exprimer (le mythe, la tragédie, le rêve ...). » *Ibid.*, p. 31.

[38] « Dès qu'on assigne au contraire le processus matériel de production, la spécificité du produit tend à s'évanouir, en même temps qu'apparaît la possibilité d'un autre "accomplissement". Avant d'être l'affection du schizophrène artificialisé, personnifié dans l'autisme, la schizophrénie est le processus de la production du désir et des machines désirantes. » *Ibid*., p. 31-32.

[39] Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris : Presses Universitaires de France, 1964 ; rééd. Quadrige, 1998. Deleuze situe la « machine littéraire » du côté des antilogos : « Au *logos,* organe et organon dont il faut découvrir le sens dans le tout auquel il appartient, s'oppose l'anti-logos, machine et machinerie dont le sens (tout ce que vous voudrez) dépend

des « machines de la mort [40] ». Dans le cas de Rizzoli, nous pensons surtout à son œuvre ultime, *A.C.E.*, qui développe une multiplicité de niveaux interprétables à l'infini - ce qui justifie d'ailleurs la nécessité d'introduire une diversité d'approches - : de la poésie visionnaire ou prophétique au cryptogramme, du journal intime à l'utopie, en passant par le plan architectural ou l 'allégorie, etc., l'œuvre s'enfle jusqu'à devenir une « machine littéraire ». Elle génère un nombre infini de significations possibles, dont le lecteur et le spectateur peuvent jouir. Quant à l'œuvre d'Unica, nous sommes plutôt confrontés aux « collages » littéraires qui consistent en l'assemblage de morceaux hétérogènes (cf. l'insertion des fragments des anagrammes dans *L'Homme-Jasmin*, ou des fragments des anagrammes et des figures littéraires connues dans *Im Hinterhalt*, une narration autobiographique inspirée elle-même par le film *Rashomon*, etc.). Ces fragments hétérogènes qui ne communiquent pas ne forment pas un ensemble logique ou organique. Mais il s'en dégage cependant un « effet » d'ensemble, grâce à cette nouvelle dimension de « transversalité » : « Tel est le temps, la dimension du narrateur, qui a la puissance d'être le tout *de* ces parties sans les totaliser, l'unité *de* toutes ces parties sans les unifier [41]. » Et effectivement, dans ce dernier récit, la narratrice glisse d'un fragment ou d'une figure à l'autre, elle est partout et nulle part. L'ensemble du texte réussit à communiquer la présence simultanée de plusieurs dizaines d'identités derrière lesquelles elle se cache, et demeure introuvable.

Deleuze introduit également une troisième machine, celle de la mort, qui se caractérise par le « mouvement forcé d'amplitude plus grande [42] » entre le présent et le passé. Ce mouvement crée l'effet temporel du temps qui se dilate infiniment, repoussant ainsi l'idée de la mort, auparavant définie comme le point final des changements corporels. Dans l'amplitude de ce mouvement, les morts et les vivants peuvent coexister. Nous pensons de nouveau à *A.C.E.*, où la mort en tant que déchirure ultime se trouve repoussée et abolie, grâce à l'introduction de saints omniprésents et de

---

uniquement du fonctionnement, et le fonctionnement, des pièces détachées. L'œuvre d'art n'a pas de problème de sens, elle n'a qu'un problème d'usage. » *Ibid.*, p. 176.
[40] Gilles Deleuze, « Les trois machines », *Ibid.*, p. 174-192.
[41] *Ibid.*, p. 203.
[42] *Ibid.*, p. 191.

figures historiques d'un passé lointain qui accompagnent le créateur dans son entreprise. L'éclectisme des éléments architecturaux – les cathédrales gothiques qui coexistent sans aucune difficulté avec les gratte-ciels et les galeries contemporaines – font partie du même mouvement. Cet effet temporel contribue, bien évidemment, à l'adoration et finalement, à l'Assomption de l'auteur de cet opus, Achilles G. Rizzoli. Pour Unica, la mort est présente à tout moment, elle l'attend depuis toujours. Dans les descriptions de ses rencontres avec le « Magicien », la possibilité du basculement dans ce point de non-retour est à chaque instant tangible (cf. *La Maison des maladies*). Quand elle joue avec le « mouvement forcé d'amplitude plus grande », coexistent toujours un détachement et un regard lucide qui révèlent au spectateur qu'il s'agit d'un jeu (cf. l'anagramme *Und wenn sie nicht gestorben sind*, où la phrase du conte de fée « Et s'ils ne sont pas morts » se trouve décomposée par l'anagramme).

Michel Thévoz compare la structure des œuvres d'art brut aux épluchures d'un oignon [43]. On peut trouver dans ce commentaire une certaine analogie avec l'analyse subversive de Deleuze, qui questionne le monde platonicien des Idées et la hiérarchie qu'il instaure entre le Modèle et la copie [44]. C'est précisément dans ce sens que l'on pourrait « lire » la structure labyrinthique d'une œuvre comme *A.C.E*. ou encore d'une anagramme d'Unica : comme un « cercle excentré », une machine dionysiaque, un *perpetuum mobile* - un « simulacre ». Car selon Deleuze, la définition d'un « simulacre » en tant que « copie d'une copie » en relation avec un Modèle demeure insuffisante. Pour lui le « simulacre » est un phénomène d'un ordre complètement différent qui déstabilise et démarque le système entier du modèle et de sa copie, de la hiérarchie de la représentation [45]. En d'autres termes, l'hétérogénéité des œuvres de Zürn et

[43] Dans sa description de l'œuvre d'Adolf Wölfli, Thévoz remarque sa tendance à « encadrer » ses compositions, parfois jusqu'au centre de son dessin : « Le dessin n'est plus alors que l'agencement interminable de ces cadres/gigognes que l'on peut ôter un à un comme les pelures d'un oignon sans finalement rien trouver à l'intérieur. » Michel Thévoz, « Adolf Wölfli », *L'art brut*, Génève : Éditions d'Art Albert Skira, 1981 ; rééd. 1995, p. 145.
[44] Gilles Deleuze, « Simulacre et philosophie antique », *Logique du Sens*, p. 292-324.
[45] « Renverser le platonisme signifie dès lors : faire monter les simulacres, affirmer leurs droits entre les icônes ou les copies. Le problème ne concerne plus la distinction Essence-Apparence, ou Modèle-copie. […] Le simulacre n'est pas une copie dégradée, il recèle une

de Rizzoli nie le mythe de « fondement », qui nous sert d'habitude de base pour établir des oppositions binaires, assurer la distribution et garantir une hiérarchie : non pas le fondement mais l'*effondement* [46]*.* Que cela soit *L'Homme-Jasmin* ou *A.C.E.,* il s'agit d'« œuvres non hiérarchisées », d'« un condensé de coexistences, [d'] un simultané d'événements [47] » : des œuvres hétérogènes, unies par la tectonique de la « redécouverte du temps » plutôt qu'une totalité harmonieuse.

Nous pourrions appliquer le concept du simulacre également aux images de Rizzoli et de Zürn. Les représentations symboliques du premier ne font en aucun cas partie du système des essences : loin d'être des copies fidèles des idées, elles sont purement subversives. Bien qu'elles prétendent être liées à l'Idéal, ces images-textes hagiographiques représentent le monde intime de leur auteur. Dans le cas d'Unica, on pense par exemple à ses anagrammes-dessins. Elles aussi sont beaucoup plus qu'un « schéma météorologique » du moi, comme Hans Bellmer le suggère dans son post-scriptum à *Oracles et Spectacles* de sa compagne [48] ; elles le décomposent radicalement car le mécanisme au sein de l'anagramme peut le réécrire indéfiniment, démontrant ainsi que le « moi » est une fiction qui nous échappe à jamais.

Nous poursuivrons notre discussion en nous appuyant sur ce que Deleuze appelle les « mots ésotériques » ou néologismes [49] dans ses

---

puissance positive qui nie *et l'original et la copie, et le modèle et la reproduction.* » *Ibid*., p. 302.

[46] « Loin d'être un nouveau fondement, il engloutit tout fondement, il assure un universel effondrement, mais comme événement positif et joyeux, comme *effondement* […] » *Ibid.,* p. 303.

[47] « L'œuvre non hiérarchisée est un condensé de coexistences, un simultané d'événements. C'est le triomphe du faux prétendant. Il simule et le père, et le prétendant, et la fiancée dans une superposition de masques. Mais le faux prétendant ne peut pas être dit faux par rapport à un modèle supposé de vérité, pas plus que la simulation ne peut être dite une apparence, une illusion. » *Ibid*., p. 303.

[48] « Car ce n'est qu'à la fin, "après", que l'on s'aperçoit que le résultat était étrangement nécessaire, qu'aucun autre résultat n'aurait pu en tenir lieu. Celui qui, jour par jour, inscrirait une anagramme dans son calendrier, posséderait, à la fin de l'année, un schéma météorologique de son propre MOI. » Hans Bellmer, « Post-scriptum à *Oracles et Spectacles* d'Unica Zürn », in *Obliques,* numéro spécial *Hans Bellmer*, Paris, 1975, p.111.

[49] Gilles Deleuze, « septième série, des mots ésotériques », *Logique du sens*, p. 57-62.

commentaires des textes d'A. Artaud et de L. Carroll [50]. Deleuze voit une différence essentielle entre les jeux de surface de L. Carroll d'un côté et les abîmes corporels d'Artaud de l'autre [51]. Les découvertes artistiques de L. Carroll sont pour lui uniquement un succès intellectuel car elles demeurent à la surface de la langue, tandis qu'Artaud est descendu dans l'abîme infini du « langage du corps [52] ». Pour Artaud, il n'y a plus de surface, il n'y a plus de différence entre les choses et les mots, l'intérieur et l'extérieur : tout participe du corps et de ses fragments. Les mots ont perdu leur sens et même s'ils gardent une certaine capacité à désigner et à signifier, l'artiste rend compte uniquement d'un vide. Deleuze nous rend ainsi attentifs au glissement de la langue dans une autre dimension, marquée par ce qu'il appelle un effondrement central. Les écrits de Rizzoli se situent indéniablement du côté artaudien, de même qu'une partie de l'œuvre d'Unica Zürn (notamment ses anagrammes). Dans les deux cas, les créateurs se laissent porter par une force mystérieuse qui les dépasse, ils se livrent à un interlocuteur énigmatique [53], aux injonctions duquel ils cherchent à répondre, en produisant ces œuvres extraordinaires. On ne peut pas dire que Rizzoli ou Unica « jouent » sur la surface ; le non-sens a pénétré leur langage et l'a conduit ailleurs [54]. Néanmoins, même si les textes de Rizzoli gravitent

[50] Gilles Deleuze, « treizième série, du schizophrène et de la petite fille », *Logique du sens*, p. 101-114.

[51] Selon Deleuze, « Artaud considère Lewis Carroll comme un pervers, un petit-pervers, qui s'en tient à l'instauration d'un langage de surface et n'a pas senti le vrai problème d'un langage en profondeur – problème schizophrénique de la souffrance, de la mort et de la vie. Les jeux de Carroll lui paraissent puérils, sa nourriture trop mondaine, même sa fécalité hypocrite et trop bien élevée. » *Ibid.*, p. 103-104.

[52] Deleuze nous incite à être attentif aux différences entre les structures sous-jacentes du non-sens. Il s'insurge contre la « grotesque trinité de l'enfant, du poète et du fou » : « Avec toute la force de l'admiration, de la vénération, nous devons être attentifs aux fonctions et aux abîmes très différents du non-sens, à l'hétérogénéité des mots-valises, qui n'autorisent aucun amalgame entre ceux qui les inventent et même ceux qui les emploient ». *Ibid*., p. 101-102.

[53] Selon Béatrice Steiner (« Codes secrets », in *abcd une collection d'art brut*, Paris : abcd & Actes Sud, 2000, p. 308), ces artistes n'échappent pas aux voix qui s'emparent d'eux. Ils ne peuvent que supposer une « intention anthropomorphique dictatoriale à cette malignité ». Ils sont forcés de devenir les scribes d'un « flot lexical » qui ne participe plus à la communication mais provient d'un ailleurs. Seulement, la clef de signification s'est perdue : « Notre vie commence dans cette confrontation au non-sens d'un langage qui tombe du ciel. Ça parle, ça nous parle. Mais de quoi? Et pourquoi? Et qui parle? Et qu'attend-on de nous en retour ? »

[54] Les textes de Zürn et de Rizzoli sont riches en allitérations, assonances musicales, formules énigmatiques et néologismes dont on cherche vainement la signification ; pourtant, ils résonnent en nous avec force et poésie.

naturellement dans le champ magnétique autour d'un Antonin Artaud, ils ne possèdent pas la grande force de ses images ou encore des œuvres littéraires d'Unica Zürn [55].

Nous avons commencé nos commentaires par des interrogations concernant la place des œuvres d'Achilles G. Rizzoli et d'Unica Zürn dans le panthéon de l'art brut. Les quelques concepts choisis n'ont peut-être pas apporté une réponse définitive à nos questions, mais elles nous ont permis d'éclaircir divers aspects de ces créations d'une richesse incroyable. Nous avons vu que bien que les deux artistes puisent leur inspiration dans les traditions culturelles et artistiques – Rizzoli dans l'architecture néo-gothique et Unica Zürn le plus souvent dans le travail de quelques artistes de l'époque - ils renversent ces traditions pour réinventer un nouveau monde à l'usage privé et décrivent ainsi leur nouvelle vie sous le signe de la « folie ». Rizzoli accomplit la tâche spirituelle de l'idéalisation de l'image maternelle. Unica Zürn, qui se sent élue et voit son existence se transformer, se lance dans l'aventure de la décomposition de la langue et de l'image. Les cathédrales de Rizzoli ressemblent à d 'immenses gâteaux mystiques autour desquels grouille une population minuscule ; dans cette ascendance exaltée, le corps maternel vénéré devient une érection grandiose. Les animaux-plantes hybrides d'Unica possèdent eux aussi une grande force organique : ils se transforment inlassablement sous nos yeux ; impossible de les attraper, de les définir. Rizzoli réussit à trouver dans ses structures architecturales qu'il érige sur le papier avec un génie mégalomaniaque le code qui lui permet de s'identifier avec la jouissance originaire. En assemblant des fragments architecturaux dans l'ensemble hétérogène d'*A.C.E.*, il crée non seulement sa version personnelle de la Bible, mais aussi de la Sainte Trinité. Finalement, il devient l'un avec Dieu le Père, une réponse imaginaire au

[55] Gilles Deleuze le note dans les premiers deux chapitres de *Critique et clinique* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1993), « La littérature et la vie » et « Louis Wolfson, ou le procédé », la grande littérature, même si elle part de la psychose, doit la traverser pour devenir une œuvre d'art. Deleuze oppose ici « une syntaxe poétique » et « une cosmologie vitale » telles que chez Artaud d'un côté et dans le texte de L. Wolfson de l'autre (*Le schizo et les langues,* Paris : Gallimard, 1970). Selon lui, le dernier demeure limité et ne peut être considéré comme une œuvre littéraire : « Car le problème n'est pas de dépasser les frontières de la raison, c'est de traverser vainqueur celle de la déraison: alors on peut parler de "bonne santé mentale", même si tout finit mal. Mais les nouvelles figures de la vie et du savoir restent encore prisonnières dans le procédé psychotique de Wolfson. » *Ibid.*, p. 32-33.

fantasme de l'auto-engendrement. En revanche, Unica ne trouve pas de bouée de sauvetage dans l'arbre généalogique qu'elle s'est fabriqué. Son « expérience intérieure » lui apprend que « la seule vérité de l'homme […] est d'être une supplication à sa réponse [56] », une vague de vie qui se perd dans le vide, une chute « en avant dans l'absence ».

[56] Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Paris : Gallimard, 1943 ; rééd. Paris : Gallimard, coll. Tel, 2001, p. 25.

CHAPITRE 2

APPROCHES THÉORIQUES ET ASPECTS DE L'INTERPRÉTATION

L'aspect mystique

Qu'est donc cette femme? C'est la séduite de l'Autre, la séduite d'un absolu.
Michel de Certeau, *La fable mystique, 1. XVIe – XVIIe siècle*.

Du silence de Dieu faisant musique et pli sans adresse ...
Dans le vide, l'abandon, la jouissance, le sexe sans lieu ni nom
Voyageuses du souffle.

Jean-Noël Vouarnet, *Extases féminines*.

La discussion des aspects mystiques des œuvres d'Achilles G. Rizzoli et d'Unica Zürn se base essentiellement sur les idées développées par Michel de Certeau et le philosophe roumain Mircea Eliade [1]. Nous avons choisi ces deux auteurs si différents volontairement, pour ne pas restreindre notre description de l'expérience mystique au cadre de la religion chrétienne. Cependant, au cours de notre discussion, nous allons nous référer également à Georges Bataille, qui n'encadre cette « expérience intérieure » ni par la religion ni par l'interprétation anthropologique.

Nous aimerions commencer notre interrogation par les définitions de la mystique que nous donnent les auteurs que nous venons d'évoquer ; c'est dans ce sens – très large – que nous explorerons cet aspect, tel qu'il est reflété dans l'œuvre de nos deux artistes. Dans ce cadre, c'est la définition de Bataille qui peut nous servir comme le point de départ par rapport à Rizzoli et Zürn. Bataille nous dit qu'il entend « par [...]*expérience mystique* : les états d'extase, de ravissement, au moins d'émotion méditée. [...] elle a

[1] Michel de Certeau, *La fable mystique, 1. XVIe – XVIIe siècle*, Paris : Gallimard, coll. Tel, 1982. Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris : Gallimard, 1957.

des conséquences d'autant plus entières qu'on n'a pas ces croyances. [...] Et je dis aussitôt qu'elle ne mène à aucun havre (mais en un lieu d'égarement, de non-sens) [2]. » Michel de Certeau fait également allusion, dans sa définition de l'expérience mystique, au fait qu'elle se modifie dans l'absence de la croyance en Dieu :

> Est mystique celui ou celle qui ne peut pas s'arrêter de marcher et qui, avec la certitude de ce que lui manque, sait de chaque lieu et de chaque objet que ce n'est pas *ça*, qu'on ne peut résider *ici* ni se contenter de *cela*. Le désir crée un excès. Il excède, passe et perd les lieux. Il fait aller plus loin, ailleurs. Il n'habite nulle part. [...] De cet esprit de dépassement, séduit par une imprenable origine ou fin appelée Dieu, il semble que subsiste surtout, dans la culture contemporaine, le mouvement de partir sans cesse, comme si, de ne plus pouvoir se fonder sur la croyance en Dieu, l'expérience gardait seulement la forme et non le contenu de la mystique traditionnelle [3].

Effectivement, « la croyance en Dieu » évoquée par de Certeau, c'est-à-dire l'appartenance d'Achilles Rizzoli à la religion catholique semble avoir joué un rôle capital dans sa vie ; elle aurait servi de pierre fondatrice à partir de laquelle il bâtira sa dernière œuvre, *A.C.E*. Le déracinement d'Unica Zürn est beaucoup plus radical ; nulle part dans son œuvre, elle ne revendique une croyance autre qu'à la fraternité artistique. La religion ne semble avoir une grande importance ni dans sa vie ni dans son œuvre. Par ailleurs, tandis que dans l'œuvre de Rizzoli nous retrouvons des allusions aux fiançailles (cf. *Mother Angels Proemshaying*) et à sa propre transcendance, développées à partir de ses croyances catholiques, pour Unica il s'agit plus clairement d'un abîme dans lequel elle se perd [4].

Pourquoi avoir choisi l'aspect mystique pour débuter notre discussion ? Tout d'abord, l'expérience mystique ne semble jamais très éloignée de celle de la psychose (le début du délire est souvent décrit

---

[2] Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, Paris : Gallimard, coll. Tel, 1978, p. 15.
[3] Michel de Certeau, *La fable mystique, 1. XVIe – XVIIe siècle*, p. 411.
[4] Il est évident que le contexte social joue également un rôle essentiel dans l'encadrement des phénomènes dits « mystiques » : « Les états mystiques, grands ou petits, avoisinent des formes pathologiques. Là où Madeleine de Janet, religieuse sans contexte, mystique d'hôpital, ne peut que sombrer dans la maladie, puisque nul, sinon le médecin-chef, ne "comprend" son bonheur, d'autres, dans des contextes philosophiques, ou religieux, si elles délirent, du moins ne délirent pas seules et ne se trouvent pas, du fait de leur délire, réduites à inaction. » Jean-Noël Vouarnet, *Extases féminines,* Paris : Hatier, 1991, p. 26.

comme une euphorie), mais elle occupe également une place prépondérante dans les deux œuvres étudiées. Cette expérience est non seulement restituée au niveau narratif, mais également au niveau de la langue utilisée par ces auteurs pour décrire l'indescriptible, « faire avouer par les mots ce qu'ils ne peuvent dire », « essayer de circonscrire le point de fuite par où ils nous détournent vers un absolu [5] ». Cependant, cette courte analyse ne peut pas nous apporter une réponse définitive quant à la nature des expériences et visions vécues par Rizzoli et Zürn ; elle permet uniquement de jeter la lumière sur quelques facettes de leurs œuvres.

L'expérience de perte frappe en premier lieu le lecteur, en effet « diverses formes de deuil » caractérisent les œuvres d'Achilles G. Rizzoli et d'Unica Zürn. Michel de Certeau écrit, « Un seul vient de manquer et tout manque […] On est malade de l'absence parce qu'on est malade de l'unique [6]. » L'apparition déclenche une quête, une longue « suite d'errances et de poursuites » pour entrevoir « une glorieuse lumière », une course « vers le spectre de disparition », le « baiser de la mort [7] ». Cette « lutte avec le deuil, cet ange nocturne », se présente essentiellement comme un processus de transformation douloureux et jouissif, aux aspects rituels, pendant lequel le je s'offre à l'Autre, pour se déployer parfois dans une mégalomanie grandiose, mais uniquement à travers l'écriture et par la création d'une œuvre [8]. Les héritages auditifs architecturaux dessinés et décrits par Achilles Rizzoli peuvent faire penser aux moradas de Thérèse d'Avila (son château de l'âme abrite plusieurs demeures, conduisant vers la jouissance) ; dans *La Maison des Maladies* d'Unica Zürn, nous assistons à un voyage dans les différents parties du corps devenu un labyrinthe [9]. Différents

---

[5] Michel de Certeau, *La fable mystique, 1. XVIe – XVIIe siècle*, p. 47-48.
[6] *Ibid*., p. 9.
[7] Selon Edmond Jabès (« La voix où elle s'est tue »), c'est une « errance au seuil d'un interdit que la pensée cherche à transgresser, non pas pour s'en détourner, mais pour se penser […] désir en quête de l'objet insaisissable de son désir ». (Luce Giard éd., *Michel de Certeau*, Paris : Centre Pompidou, collection Cahiers pour un Temps, 1987, p. 239).
[8] Par ailleurs, les deux artistes tentent de formuler, circonscrire et trouver l'explication aux expériences visionnaires/hallucinatoires – ce que Rizzoli appelle les « ravissements » - qui font basculer leur vie car ces « trous dans le temps », c'est « l'absence de sens ».
[9] Par ailleurs, il serait aussi simpliste de penser – et au risque de retomber dans des oppositions binaires - que dans un cas (cf. le château intérieur décrit par Thérèse), nous avons affaire à une démarche « vectorielle » conduisant vers la béatitude, tandis qu'Unica nous présente plutôt un labyrinthe, où l'on ne peut que circuler indéfiniment. Car, même dans le cas de Thérèse, « le chemin ne mène pas droit de l'angoisse à l'extase. Plus

scénarios du corps en incessante métamorphose, où les notions traditionnelles du temps et de l'espace se dilatent (quand elles ne sont pas complètement abolies), recherche du Père idéal [10], ou encore la création d'un nouveau monde (cf. l'*A.C.E*. de Rizzoli) ?

Dans ces œuvres, l'écriture tente de formuler la perte de ce « fantôme de l'unique » qui la hante et qui lui donne ainsi un caractère érotique. Dans certains poèmes-dessins d'Achilles Rizzoli (*Mother Angels Proemshaying*) et d'Unica Zürn (principalement dans ses anagrammes), la signification s'efface progressivement comme s'il y avait « seulement la "consolation" substitutive de strophes musicales répétant un espoir en berçant un deuil. […] C'est un écho de voix dans un "sommeil" de l'esprit, une vigilance diffuse à des rumeurs sans nom, un in-fini d'Autre dont les certitudes, nuits du corps, n'ont plus de repères dans les signifiants [11]. »

Michel de Certeau pointe un autre aspect intéressant de la mystique, de l'ordre sociologique et biographique. Selon lui, l'essor mystique des XVIe et XVIIe siècles est lié à la rencontre de deux religions, ou plus précisément à la discrimination ethnique du peuple juif en Espagne, forcé de s'exprimer dans une langue catholique [12]. Pour lui, les mystiques sont souvent des individus dépossédés de leur culture, de leur histoire et de leurs biens, clivés par la nécessité de refouler une partie de leurs traditions familiales, marginalisés par les guerres. On pense évidemment à Unica Zürn, une exilée, appartenant au peuple allemand, le grand perdant de la guerre. Sa vie est une vie de misère, à la merci des salaires beaucoup trop irréguliers de son compagnon. « Abandonnée » par son père et son mari (son frère est mort pendant la guerre, ses enfants sont restés à Berlin), tout bascule, quand elle se sépare de son dernier « point d'ancrage », Hans Bellmer. Achilles G. Rizzoli n'appartient pas davantage à la société aisée de San

---

souvent il fait cercle et retour. […] La démarche de Thérèse […] se meut plutôt sur une sorte de spirale où toujours reviennent d'ambivalentes intensités […] passion mortelle, souvent comparée à une maladie. » Jean-Noël Vouarnet, *Extases féminines,* Paris : Hatier, 1991, p. 129.

[10] « L'ombre du père apparaît comme un esprit de commencement, un ange dans ce désert ». Michel de Certeau, *La fable mystique, 1. XVIe – XVIIe siècle*, Paris : Gallimard, coll. Tel, 1982, p. 320.

[11] *Ibid*., p. 15. On pourrait aussi dire que le texte perd en lisibilité ce qu'il gagne sur son caractère « audible ». Michel de Certeau parle d'« un écho de voix », mais il s'agit peut-être moins d'une voix perdue que d'un « silence fondateur ».

[12] *Ibid*., p. 40.

Francisco. Immigrant d'origine italienne, il ne parvient pas à devenir le grand architecte qu'il a sans doute rêvé d'être. L'accès aux institutions académiques lui est interdit par manque de moyens financiers et, après la mort de sa mère et la déclaration officielle du suicide de son père, le reste de sa vie se déroulera dans la plus grande solitude.

> Si les mystiques s'enferment dans le cercle d'un "rien" qui peut être "origine", c'est d'abord qu'ils y sont acculés par une situation *radicale* qu'ils prennent au sérieux. Ils la marquent d'ailleurs dans leurs textes non seulement par la relation qu'une vérité novatrice y entretient partout avec la douleur d'une perte, mais, plus explicitement, par les figures sociales qui dominent leurs discours, celles du fou, de l'enfant, de l'illetré, tout comme si, aujourd'hui, les héros éponymes de la connaissance étaient les déchus de notre société, les personnes âgées, les émigrants, ou l'"idiot du village" [...] [13].

Ce n'est ainsi pas un hasard, si les textes d'Unica Zürn sont marqués par la présence d'enfants ou de fous présentés comme les détenteurs de la vérité (cf. les pièces radiophoniques *Jochen, Étrangers à notre monde*, ou même *L'Homme-Jasmin*). Dans l'œuvre de Rizzoli, c'est surtout la présence d'une petite fille, Shirley Bersie, qui semble avoir joué un rôle important ; cependant, sa mythification dans son œuvre a plutôt à voir avec sa sexualité virginale qu'avec une critique sociale.

N'être qu'un « déchet » : Unica Zürn écrit qu'elle ne se lave plus, elle se laisse aller, en attendant le ravissement [14]. « D'être seulement ce point d'abjection, le "rien" qui fait rebut [15] ». Enfermée dans son silence, « elle ne fonctionne pas sur cet idéal du moi d'où le sujet se perçoit "comme vu par l'autre [16]" ». Dans les œuvres de nos deux artistes, le « je » se dissout dans un enchaînement de métamorphoses, « opérations transformatrices », ou encore des défilés de simulacres et de masques, qui effacent ou surmontent ainsi la différence entre homme et femme : « la *perte* du défini dans un *non-lieu* où les identités jouent entre elles comme des semblants […] participer à

---

[13] *Ibid*., p. 41-42.

[14] Le terme « ravissement » enferme plusieurs significations. Il ne s'agit pas uniquement d'exaltation et de béatitude, mais il peut également signifier « l'enlèvement » (cf. les ravisseurs d'enfant, être enlevé à soi).

[15] *Ibid*., p. 51.

[16] *Ibid*., p. 54.

l'un et à l'autre sexe sans être eux-mêmes d'aucun [17] », c'est comme si le sexe était « "un vêtement" qu'on peut quitter [18] ». Dissolution de l'identité, effacement ou l'instabilité de la différence sexuelle, mais surtout opérations transférentielles entre le locuteur et le destinataire. Car un autre aspect intéressant, selon de Certeau, est que dans ces « récits de transferts », il s'agit avant tout d'opérations relationnelles : se situer et se déplacer par rapport à un interlocuteur. « Comme si, dans le discours, on considérait seulement les changements de places entre locuteurs et non les ordres sémantiques ou économiques dont ces échanges illocutoires reçoivent pourtant le champ et le lexique de leurs opérations [19] ». Ici, on pense par exemple aux transformations identitaires de l'héroïne par rapport à son partenaire dans *Les Jeux à deux, La Maison des maladies* (la relation entre l'héroïne et le Dr Mortimer/Homme Blanc et ses changements sont le sujet principal de ce texte)*, Lettres imaginaires* (un échange épistolaire imaginé entre une « elle » et son double masculin).

Il est également intéressant que de Certeau distingue, malgré la dissolution de la différence sexuelle que nous venons d'évoquer et dont témoignent certains textes et œuvres mystiques, une différence entre la pratique féminine et masculine. Tandis que la femme disparaît, se perd dans un abîme, se fond dans l'absence – « se fait *l'Autre du signifiant* » - lui, par « son cadavre embaumé » (cf. la logique des inhéritances auditives-architecturales dont se soutient *A.C.E.*), « il produit une trace, mais qui transforme le sacrement en pur signifiant, marque insensée, éclat et griffure de ce qui passe mais n'est pas là […] l'homme se fait *le signifiant de l'Autre* » : « Deux pratiques de l'absolu, mais la première met en jeu un corp in-fini, hors de la portée du langage qui défaille ; la seconde, un corps séparé de cet in-fini et comme mort, fragment de langage privé de ce qu'il vise

---

[17] *Ibid*., p. 64. Dans son essai « Mystique et psychanalyse » (Luce Giard éd., *Michel de Certeau*, Paris : Centre Pompidou, collection Cahiers pour un Temps, 1987, p. 184), Michel de Certeau note l'aspect incestuel qui accompagne souvent l'indécision sexuelle quant aux acteurs des récits: « Cette indécision introduit peut-être à *l'inceste* qui sous-tend l'expérience mystique telle qu'elle s'énonce, comme rapport de la fille au père ou du fils à la mère. On a là, fréquemment, **une mise en court-circuit** de la différence généalogique. » Cet aspect est frappant surtout dans l'œuvre de Rizzoli.

[18] *Ibid*.,p. 66. De Certeau cite Évelyne Patlagean, « L'histoire de la femme déguisée en moine et l'évolution de la sainteté féminine à Byzance », in *Studi Medievali,* 3a Serie, XVII, II, 1976, p. 597-623, p. 608.

[19] *Ibid*., p. 65.

d'autre [20]. » Même s'il nous paraît difficile de souscrire entièrement à cette logique binaire, surtout face aux métamorphoses d'identité et de sexe - une qualité qui prédomine dans ces œuvres - il est vrai que, confrontés à l'œuvre d'Unica Zürn, nous avons l'impression que l'artiste nous fait part de son expérience de dissémination du corps, d'une hémorragie impossible à arrêter, tandis que l'œuvre d'Achilles Rizzoli témoigne plutôt de son effort pour donner forme à l'Autre, dans un langage radicalement individuel. Mais est-ce vraiment lié à la différence entre la pratique féminine et masculine ?

De Certeau suggère également que le mystique transforme son corps pour accueillir en silence le refoulé des autres ; son corps devient ainsi le « *logis* silencieux et un *répondant* transférentiel pour l'inanalysable ou l'insensé de l'autre [21] ». On pourrait donc supposer que les corps disséminés et morcelés qu'Unica Zürn nous montre dans ses œuvres, témoignent par ailleurs de cet accueil de ce que l'autre a refoulé. Sur un autre niveau, nous pensons également aux textes comme *Vacances à Maison-Blanche*, où Zürn se décrit comme coupable des assassinats, se référant aux crimes du peuple allemand pendant la guerre (cf. des images récurrentes de la fumée dans les camps de concentration) [22].

Le mot « silence » revient ainsi souvent chez de Certeau, car, à la base, les mots ne peuvent que tourner autour de cet absolu inquiétant et séduisant en même temps. Finalement, face à ce « secret », la parole nous fait défaut, on ne peut que se taire : « le "secret" reconnu mais aussitôt perdu, chacun rentre chez soi, et pour en faire quoi [23] ? » Écrire sur ce travail de silence ? Accepter de se taire face à l'indicible, une porte sur le Réel ? D'ailleurs, Unica Zürn nous le dit dans *L'Homme-Jasmin* : « Muets, maintenant nous savons [24]. »

---

[20] *Ibid*, p. 66-67.
[21] *Ibid*., p. 68.
[22] Jean-Noël Vournet note également le côté sacrificiel – recevoir le refoulé des autres, devenir victime expiatoire (l'apanage de la religion chrétienne, le Christ montant sur la croix pour expier les péchés de l'humanité), « caillou **blanc** taché du **sang** » – que l'on retrouve chez les mystiques. Nous sommes interpellés ici par cette image qu'il utilise, unissant le blanc et le rouge, couleurs qui apparaissent souvent dans l'œuvre d'Unica Zürn (cf. *Le Blanc avec le point rouge*).
[23] *Ibid.,* p. 70.
[24] Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin*, p. 39.

Les images-textes créées par Rizzoli et Zürn réussissent-elles à nous en dire plus là où leurs textes seuls s'opacifient ou, au contraire, participent-elles à l'égarement de la signification ? Afin d'aborder cette question, on peut s'appuyer sur l'analyse du *Jardin des délices* de Jérôme Bosch, proposée par Michel de Certeau. Dans l'œuvre de Rizzoli et de Zürn les images s'apparentent à des labyrinthes, dans lesquels le spectateur se perd, suivant les fils qui lui font signe, tentant de leur soustraire les signifiés qu'ils semblent lui cacher, « contraindre l'"oracle muet" à parler quand même [25] ». Il est vrai que ces images se présentent, surtout dans le cas de Rizzoli (cf. le dessin symbolique de Gerry Gould Holt, fig. 56) comme des « rébus-cryptogrammes » qui jouent « sur notre besoin de déchiffrer ». Nous avons l'impression que les figures font partie d'un dictionnaire inconnu, « vocabulaire d'un innomé, les chiffres d'un non-dit ». Mais il nous manque la clé – nous nous imaginons qu'elle doit bien exister quelque part – ce qui nous force à multiplier les commentaires et les directions d'interprétation possible : l'œuvre nous « fait délirer », elle « "fait marcher" nos machineries productrices de significations », elle nous fait nous raconter des histoires « jusqu'au point qui pose en sens interdit [26] ».

Y a-t-il donc un secret à trouver ? On pense aux anagrammes-images d'Unica Zürn (cf. *Unkas, der Letzte der Mohikaner*, fig. 86), dans lesquelles les lignes surgissant des taches de couleurs semblent suggérer, à première vue, une multiplicité de trajectoires et d'itinéraires possibles : « Mais […] le tableau s'organise de manière *à provoquer et à décevoir* chacune de ses trajectoires interprétatives. Il ne s'établit pas seulement dans une *différence* par rapport à tous sens ; il *produit* sa différence *en faisant croire qu'il cache* du sens [27]. » Il s'agit avant tout d'une organisation esthétique de la « perte de sens » ; les qualités « palpables » du signifiant - sa sonorité, sa forme matérielle – se trouvent renforcées là où le sens s'évanouit. Et c'est ce double fonctionnement – en tant que « fragments de systèmes de sens » d'un côté et les éléments dans un espace esthétique de l'autre – et leur glissement incessant entre ces deux niveaux, qui rendent ces images-

[25] Michel de Certeau, *La fable mystique, 1. XVIe – XVIIe siècle*, p. 72.
[26] *Ibid*., p. 73-74.
[27] *Ibid*., p. 73.

poèmes si ambivalentes et si séduisantes : « C'est par elle [cette métamorphose] que la carte d'un savoir se mue en un jardin de délices [28]. »

Une autre caractéristique essentielle qui fait partie de cette dés-organisation du sens et que l'on retrouve dans les images et les textes de Rizzoli et de Zürn est la fluidification des frontières corporelles - ce que Michel de Certeau appelle la « défection de la "symbolique" ou cohésion corporelle ». Dans le cas d'Unica Zürn, on pourrait évoquer les procédés du collage ou de substitution, avec un mélange des genres (cf. ses dessins des oiseaux-plantes avec des têtes humaines), « qui inquiètent [...] l'ordre des choses et des proximités [29] ». Pour Rizzoli, c'est avant tout le processus du clonage, avec un jeu sur les proportions (en particulier les miniaturisations, tandis que pour Unica, ce serait plutôt l'hypertrophie, l'accent mis sur le côté monstrueux, cf. fig. 85), qui aboutit à la création d'images hybrides. Ces fragments hétérogènes constituent des bijoux-fétiches qui parfois nous mettent en arrêt - les cathédrales de Rizzoli évoquent des décors peints sur des rideaux qui cacheraient un vide abyssale derrière. Parfois, ces images ouvrent une multitude de voies et se métamorphosent devant nos yeux, amorçant une fuite infinie en avant, qui ne mène nulle part.

Quoi qu'il en soit, il semble que la question essentielle à laquelle nous sommes confrontés ici – et par ailleurs dans la mystique en général – soit la « production d'un corps » ou plus exactement, la tâche d'incarner le verbe, « "faire corps" **à partir** de la parole [30] ». C'est la raison pour laquelle nos deux artistes guettent des messages annonciateurs, des paroles ressenties comme fondatrices. C'est probablement aussi l'explication des « enfantements par l'oreille » qui apparaissent dans les textes d'Unica Zürn (cf. l'histoire de son oncle Falada dans les *Trompettes de Jéricho*) ou encore la source d'inspiration des héritages auditifs-architecturaux (« **ear**chitectural ») chez Achilles Rizzoli. En d'autres termes, « cette quête

[28] *Ibid.*, p. 83.
[29] *Ibid.*, p. 93.
[30] *Ibid.,* p. 110.

concerne une question toujours en suspens, malgré la trompeuse évidence de nos réponses : “qu’est-ce que le corps [31] ? “ »

Nous avons aussi vu que ce nouveau corps imaginé par nos artistes est « marqué de concepts transplantés […], tatoué de citations implicites ou explicites [32] ». Ici, on pense aux fragments des phrases qu’Unica Zürn prélève chez quelques écrivains connus et qui lui servent de point de départ pour sa création des anagrammes ; ces fragments induisent ses textes, mais ne les structurent pas. Nos artistes semblent vouloir retrouver une unité à ce corps qu’ils recréent, relier les éléments hétérogènes qui le constituent. Mais comment peut-on ordonner des expériences si diverses, comment peut-on se retrouver « dans ces mouvements de dérive » ? Il semblerait que la réponse soit justement dans la construction des différents scénarios explorant le paysage corporel, « la construction d’itinéraires fictifs » (cf. *La Maison des maladies*), des autobiographies (cf. *L’Homme-Jasmin*, *Sombre Printemps*), ou encore des « schémas d’“ascensions“ spirituelles » (cf. *Bluesea House* d’Achilles Rizzoli, fig. 53).

La construction de ces nouveaux corps paraît aussi paradoxale dans l’écriture qu’à l’image. Elle passe, tout d’abord, par la destruction, la brisure des mots : il faut trancher et couper dans la langue maternelle. « Trancher, c’est le procès de l’alliance quand il s’agit de l’absolu [33] », une « production analytique ». Nous le voyons bien chez Unica Zürn, qui crée ses anagrammes en décomposant des phrases et des mots en lettres. Qu’est-ce qui explique cet usage exceptionnel, ce détournement de la langue de son fonctionnement habituel ? Il semblerait que ce soit une nouvelle adresse, « la destination du discours », qui éveille dans les mots leur caractère pulsionnel [34].

Analogiquement à l’hybridation de l’image, s’ensuit la création des paradoxes et des oxymorons qui perturbent le fonctionnement « naturel » de

---

[31] *Ibid.*, p. 108.
[32] *Ibid.*, p. 165.
[33] *Ibid.*, p. 189.
[34] « Les voix, les visions sont la preuve incertaine de la présence de l’Autre, Maître ou Jardinier. À qui elle se recommande et s’adresse. Et qui répond. Par des signes. Dans un langage obscur. Dans une langue qui n’est pas de ce monde, "parler sans parole" ou *langue substantielle,* dont les mots sont non pas des sons, mais des images, des émotions ; degrés de jouissance et de souffrance, des intensités, des battements de cœur… » Jean-Noël Vouarnet, *Extases féminines,* Paris : Hatier, 1991, p. 135.

la langue [35]. Selon Michel de Certeau, l'oxymoron est une « combinaison de deux termes [qui] se substitue à l'existence d'un troisième et le pose comme absent […] Elle y [dans le langage] taille la place d'un indicible. C'est du langage qui vise un nonlangage [36]. » Par ce procédé, ce jeu de décomposition vertigineux, c'est comme si l'artiste forçait les mots à avouer ce qui ne peut être dit. La langue maternelle se trouve déréglée, « rejetée », mais elle est « rappelée » de nouveau afin de poursuivre la quête de cette origine innommable. Cette expérimentation « met en scène une érotique *dans* la langue [37] » ; elle « l'éroticise ». « Les mots […] désancrés de leur sens » deviennent « machines à dériver […] machines pour des voyages et des extases hors de la signification reçue [38]. »

Les images chimériques mises en scène par Unica Zürn, ne nous montrent-elles pas aussi la rencontre de deux (ou plusieurs) formes hétérogènes, destinées à arrêter le glissement des « mots » qui « n'en finissent pas de s'en aller [39] » ? Que cela soient ses poèmes ou ses images, tout est ici en perpétuelle transformation, dans un état « entre-deux » : « Un "je ne sais quoi" d'autre les travaille et les occupe, mais il n'y a pas d'autre nom que cette motion même [40] ». Même s'il s'avère impossible d'arrêter la fuite (ce qui n'empêche pas d'en jouir [41] ?), l'écriture sembler pallier et transformer la dissémination qu'elle annonce. Par ailleurs, elle est caractérisée par un mouvement d'aller-retour entre « entendre » (il faut se mettre en condition, cf. les rituels d'invocation décrits dans *L'Homme-Jasmin*) et « parler à », c'est-à-dire établir une « convention avec les destinataires » ou plutôt les témoins. Le rôle d'un témoin (ou des témoins) semble primordial pour les deux artistes, que cela soit Achilles Rizzoli ou Unica Zürn, même si

---

[35] Plutôt que de se servir des oxymorons dans ses anagrammes, Unica Zürn démontre comment une qualité ou une chose devient son contraire (la douceur la violence, la vie la mort, l'union l'abîme, le chiffre « 9 » qui se transforme en « 6 », etc.). L'anagramme maintient la tension et n'apporte pas une résolution dans un troisième terme.
[36] Michel de Certeau, *La fable mystique, 1. XVIe – XVIIe siècle*, p. 199.
[37] *Ibid*., p. 203.
[38] *Ibid*., p. 205.
[39] *Ibid*., p. 208.
[40] *Ibid*., p. 208.
[41] « Ainsi Thérèse, semblable à "quelqu'un qui, le cierge à la main, va mourir de la mort qu'il désire, jouissant de cette agonie avec plus de délectation qu'il ne peut se dire" […]"glorieuse déraison", "céleste folie". *Ibid*., p. 271. Dans les textes d'Unica Zürn, la mort – la rencontre avec le Blanc (cf. *Le Blanc avec le point rouge*) - est décrite et désirée comme « l'ultime grâce ».

dans le cas de Rizzoli il s'agit d'un circuit moins habituel : on écrit pour être entendu quelque part [42].

D'autre part, Achilles Rizzoli semble nous dire que la valeur de son discours tient uniquement au fait « qu'il se produit dans la place même où parle le Locuteur » (« l'auteur se présente au nom de ce qui parle en lui : le Réel [43] »). Plus précisément, Rizzoli semble osciller entre un effacement total de son « je » saisi par les visions, au service de hautes puissances, d'un côté et de l'autre des allusions mégalomaniaques quant à son nouveau statut du créateur omnipuissant. Plus que Rizzoli, Unica Zürn assume davantage la « propriété » de ses créations - tout en revendiquant son statut d'élue [44]. Cependant, même dans ses textes, le « je », polyvalent et incertain, devient souvent un « elle », ou plus exactement, « elle » prend la place de « je » pour décrire des expériences visionnaires et de nouvelles fuites et parcours qu'elles occasionnent. Dans les textes de Rizzoli, nous assistons à une distribution semblable des pronoms (cf. sa signature « Le Petit » dans *A.C.E.*).

Comment pourrait-on caractériser ce lieu où se produit le discours « inspiré » de nos deux créateurs ? De Certeau écrit que c'est la « fiction du "château intérieur" […] qui rend possible le texte [45] ». Ce lieu de parole s'organise donc d'une manière géographique qu'il faut parcourir (cf. *La Maison des maladies*) et cartographier (cf. les plans d'*Y.T.T.E.* ou encore *Isle Del St Sans Vaile* de Rizzoli, les petits dessins-plans accompagnant *La Maison des maladies*, etc.). Bien que nous ayons déjà suggéré qu'il s'agisse de scénarios différents du corps, cet espace a cela de particulier qu'il se

---

[42] « *Je* ne parle que s'il est attendu (ou aimé) – chose du monde la plus hasardeuse […] La folie de Surin a d'abord été la violence de cet improbable, l'enfermement du *je* lorsqu'il cesse de croire qu'il est attendu. » *Ibid*., p. 256. Jean-Noël Vouarnet note dans son livre sur les extases féminines que « toutes les femmes extatiques s'adressent de façon privilégiée à une personne de l'autre sexe et suscitent également de façon privilégiée la fascination des hommes ». Jean-Noël Vouarnet, *Extases féminines,* Paris : Hatier, 1991, p. 111.

[43] Michel de Certeau, *La fable mystique, 1. XVIe – XVIIe siècle,* p. 248.

[44] Unica Zürn rejoint les mystiques dans sa conviction que ce n'est pas le « Je » qui parle, mais quelqu'un d'autre qui répond à ses questions à l'intérieur de son corps : « Soudain, l'intérieur de son corps commence à répondre distinctement aux questions qu'elle pose […] Ces sons vagues dans son corps deviennent cette nuit-là un langage intelligible. La voix d'un poète qu'elle connaît et qu'elle vénère, récite dans les profondeurs de son propre ventre une anagramme qu'**elle** a composée. » Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin*, p. 34. Cependant, il est intéressant de noter que le grand poète cite l'anagramme qu'elle a composée, ELLE. Il semblerait donc qu'il s'agisse d'un jeu infiniment complexe, entre le « Je » qui parle et est parlé.

[45] *Ibid*., p. 259-260.

présente « à la fois autre et intérieur » : « Il ne renvoie pas au geste […]de "jeter" *dehors* un *fragment* de soi, objet expulsé, éjaculé, qui devient l'irréductible extériorité de l'être à lui-même […] sans éjection ni fragmentation, une *totalité* se représente ici, qui est la dimension in-finie d'une étrangeté intérieure [46]. » Château ou diamant, magnifique paysage, île mystérieuse, mais aussi « maison des maladies » - un espace ambivalent, un « *Zwischenraum* », dans ce jeu entre-deux que nous venons d'évoquer par rapport au mouvement qui agite l'image et l'écriture.

Nous voilà, à notre tour, emportés par des kaléidoscopes de formes et de couleurs, envoûtés par l'aspect sonore qui prédomine dans ces textes et efface la signification : « une eau musicale envahit la maison du langage, la transforme et la déplace [47] ». Unica Zürn nous parle de ces flots musicaux, dans lesquels se dissout son identité ou de ses personnages autobiographiques, dans ses anagrammes ou encore dans *Im Hinterhalt* [48]*.* Parfois, seule demeure la répétition incantatoire de certaines syllabes, quelques « insistances phonétiques » dont la signification s'est perdue : « Semblables à des fragments de refrains, les sons forment une mémoire insolite, antérieure à la signification et dont on ne saurait dire de quoi elle est le souvenir […] elle rappelle quelque chose qui n'est pas un passé ; elle réveille du corps ce qu'il ignore de lui-même[49]. »

Nous avons relevé quelques concepts dans l'œuvre de Mircea Eliade, qui nous paraissent éclaircir « l'expérience mystique » chez Achilles G. Rizzoli et d'Unica Zürn, car ils adoptent un angle d'analyse légèrement différent de celui de Michel de Certeau. Le cadre de référence d'Eliade est le parcours initiatique des futurs chamanes. [50] Selon Eliade, pendant cette

---

[46] *Ibid.,* p. 268-269.
[47] *Ibid*., p. 408.
[48] « Sie hört all die öden Wasser in der Wand rinnen und rauschen. [...] Leise Wind, das Wal-Ei rinnt, Wolkenseide winkt. » (« Elle écoute comment coulent et grondent toutes les eaux désertes dans le mur [...] Le vent silencieux, l'œuf de la baleine coule, la soie des nuages fait signe. »). *GA*, vol. 4.1, p. 124.
[49] Michel de Certeau, *La fable mystique, 1. XVIe – XVIIe siècle*, p. 408.
[50] Pour Eliade, l'expérience mystique est restreinte à une classe particulière d'individus, considérés comme des spécialistes de l'extase – les chamanes. L'intensité de leur expérience spirituelle les distingue du reste de leur communauté : ils semblent percevoir le sacré de manière plus profonde et plus personnelle que les autres. Les chamanes paraissent aussi intellectuellement supérieurs ; souvent, ils sont les gardiens principaux des

épreuve, le néophyte est soumis à l'expérience de « combustion du corps », la dissolution de son identité profane, afin de naître de nouveau, bénéficiant d'un accès privilégié aux forces supérieures spirituelles (« résurrection mystique ») [51]. Chez nos artistes, nous pensons repérer un processus analogue. Parfois, l'expérience de la fragmentation du corps [52] et de la mort psychique, qu'ils formulent et élaborent dans et à travers leurs œuvres, aboutit à une renaissance et à une nouvelle prise sur le monde [53]. La nouvelle naissance, accompagnée par le sentiment d'être élu, peut aller jusqu'à l'ascension (transcendance spatiale) : l'artiste devient Dieu créant une nouvelle cosmogonie [54]. Dans le cas de Rizzoli, nous voyons qu'une fois accomplie l'entrée au ciel de sa mère, une version de l'Assomption tout à fait

---

traditions religieuses et populaires de leur communauté. Dans certaines tribus, le chamane est simultanément chanteur, poète, musicien, voyant, prêtre et docteur. Afin de devenir « chamane », il faut se plier à un rituel d'initiation. Le futur chamane cherchera la solitude, il partira dans une forêt, mangera uniquement des animaux capturés par lui-même. Parfois, il va s'automutiler avec un couteau, etc. La mort rituelle, sans laquelle il n'y aurait pas d'initiation, est ressentie comme une descente en enfer : le néophyte se sent démembré par des démons qui lui coupent la tête, lui arrachent les yeux, etc. Il peut avoir des visions prophétiques ou des attaques, jusqu'à l'évanouissement. Le reste de la tribu interprètera ces états comme étant la conséquence du fait que l'âme de l'élu a été enlevée par des esprits afin de suivre les instructions des ancêtres concernant les secrets de sa vocation.

[51] « Le "retour au Chaos" équivaut, pour l'homme des cultures archaïques, à la préparation d'une nouvelle "Création". Or, *le même symbolisme se laisse déchiffrer dans la "folie" des futurs chamans, dans leur "chaos psychique" ; c'est le signe que l'homme profane est en train de se "dissoudre" et qu'une nouvelle personnalité est sur le point de naître.* » Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris : Gallimard, 1957, p. 104.

[52] « Ce corps morcelé, dont j'ai fait aussi recevoir le terme dans notre système de références théoriques, se montre régulièrement dans les rêves, quand la motion de l'analyse touche à un certain niveau de désintégration agressive de l'individu. Il apparaît alors sous la forme de membres disjoints et de ces organes figurés en exoscopie, qui s'ailent et s'arment pour les persécutions intestines, qu'à jamais fixées par la peinture visionnaire Jérôme Bosch, dans leur montée au siècle quinzième au zénith imaginaire de l'homme moderne. Mais cette forme se révèle tangible sur le plan organique lui-même, dans les lignes de fragilisation qui définissent l'anatomie fantasmatique, manifeste dans les symptômes de schize ou de spasme; de l'hystérie. » Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *Écrits*, Paris : Editions du Seuil, 1966, p. 97.

[53] Pour Georges Bataille, il s'agit du contraire ; cette « révélation » ne mène à aucun « havre » de paix : « Je saisis en sombrant que la seule vérité de l'homme, enfin entrevue, est d'être une supplication sans réponse. [...] Le sacrifice est la folie, la renonciation à tout savoir, la chute dans le vide, et rien, ni dans la chute ni dans le vide n'est révélé, car la révélation du vide n'est qu'un moyen de tomber plus avant dans l'absence. » Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, Paris : Gallimard, coll. Tel, 1978, p. 25, 66.

[54] Pour Unica Zürn, il s'agit uniquement du sentiment d'être élue, guidée, par ce regard « Autre » (qu'elle suppose mais qu'elle ignore être la production de son imaginaire et dont elle se fait l'objet). Quoi qu'il en soit, elle se sent regardée (dans *L'Homme-Jasmin*, elle écrit que la feuille la regarde et guide sa main, p. 152-153), elle est parlée (un grand poète parle de l'intérieur de son corps, cf. *L'Homme Jasmin,* p. 34). À l'instar des mystiques, elle devient l'objet d'amour de l'Autre.

personnelle, il peut se concentrer sur son ascension, pour finalement cloner ce processus, appliqué auparavant à sa mère, aux autres proches défunts.

Cependant, ces créateurs ne sont pas les seuls qui nous font part de l'expérience de fragmentation et/ou de renaissance à travers leurs textes et leurs images. L'artiste française Jeanne Tripier (1869 - 1944) renaît en tant que Jeanne d'Arc, « Médium de première nécessité », « Justicière, de la Justice Divine 1ère » (cf. fig. 7). La créatrice suisse Aloïse Corbaz (1886 - 1964), après avoir été coupée du « monde naturel ancien d'autrefois » par son internement dans un hôpital psychiatrique où elle séjournera quarante six ans durant, de 1918 jusqu'à sa mort, se déclare « boue noire », « colombe immolée sur l'autel ». Grâce à son œuvre, elle devient « terre royale jetée dans l'espace », « Madone-Créateur » (cf. fig. 8). L'artiste autrichien Johann Fischer (1919 -), auteur de figures fragmentées aux couleurs vives (cf. fig. 9), est convaincu que sa vie avant l'internement a été vécue par son « prédécesseur » et note :

> Je fus fait-créé-fait le 16 juin 1967, dans le cimetière de la clinique de Kierling-Gugging, entre 18 h 30 et 22 h, par le père de mon prédécesseur Dieu le Père Très-Haut et Très-Puissant. Et de plus avec une petite graine, puisée au puits de semence propre, selon un désir supplémentaire [55].

Finalement, on ne peut pas oublier un des plus grands artistes dans le champ de l'art brut, Adolf Wölfli (1864 - 1930, cf. fig. 5). Wölfli, dans les vingt-cinq mille pages de sa biographie imaginaire, intitulée *Du berceau au tombeau ou prière à la malédiction par le labeur et la sueur, la souffrance et le tourment,* se dit d'une part « rejeté » et victime d'un « amer accident » par une « malédiction bien rimée, mais horrible », mais par ailleurs il est aussi « Saint Adolf », « Roi–Dieu », « Grand-Grand Empereur », « Majesté », « Grand-Grand Dieu » ou encore « Adolf Wölfli, Catastrophe réformée ».

Cependant, des différences importantes distinguent l'anéantissement et la renaissance vécue par ces créateurs et les futurs chamanes ; elles sont surtout liées à l'encadrement social. Accompagnés et soutenus par leur groupe - l'ordre symbolique éminemment structurant – les futurs sorciers

[55] Bruno Decharme, *abcd une collection d'art brut*, p. 277.

peuvent plus facilement bénéficier des moments de régression vécus pendant le rituel de l'initiation. D'autre part, il s'agit d'un isolement qui est volontaire et les crises transitoires de « folie » portent une signification précise dans le processus de transformation du néophyte : la souffrance devrait permettre d'intégrer des aspects cachés de la réalité en élargissant les capacités sensorielles de ceux qui se soumettent au rituel. En revanche, dans le cas des créateurs d'art brut, nous n'avons à faire ni au même soutien social ni à un isolement volontaire dont le but serait d'accomplir une certaine mission (dans un cas, il s'agit d'une démarche volontaire, dans l'autre d'un accident, d'une catastrophe psychique subie). Néanmoins, certains artistes réussissent à transformer la crise psychique et la mort symbolique qu'ils éprouvent grâce à leur création. Bien que d'une force plastique souvent extraordinaire, cette « solution » s'avère néanmoins fragile. Même si l'œuvre permet à l'artiste de se situer de nouveau dans l'espace et le temps, le processus doit se répéter indéfiniment pour maintenir cet édifice psychique fragile, jusqu'à l'épuisement.

Nous avons déjà noté que la nouvelle identité que ces artistes se fabriquent est parfois représentée par une ascension spatiale [56], visant l'union avec les forces de l'au-delà. En témoignent ces images d'escaliers (cf. fig. 6), de bâtiments présentés comme des embryons volant vers le haut ou encore de tours en forme de vaisseaux spatiaux [57]. L'œuvre de Rizzoli démontre même la double dimension de cette transcendance : non seulement son caractère spatial, avec le mouvement dirigé vers le haut, mais aussi sa qualité temporelle, par le retour au passé (cf. le passage des centaines de figures historiques que Rizzoli énumère dans *A.C.E.*). Les deux mouvements visent l'abolition de l'espace et du temps, le retour dans le moment mythique de la Création, celui de la naissance du monde. Unica

[56] Cette ascension est également évoquée et décrite par Mircea Eliade, cf. « Symbolismes de l'ascension et "rêves éveillés », *Ibid*., p. 126-153. Il note que dans certaines techniques de l'extase, l'âme acquiert la capacité d'abandonner le corps et voyager dans les régions cosmiques.

[57] Cf. fig. 10. Selon Eliade, dans certains rituels le prêtre en charge de la cérémonie monte un escalier et – une fois le haut atteint – il étend ses bras et s'écrit qu'il a atteint le ciel et qu'il est ainsi devenu immortel : « L'officiant escalade les marches (*âkramana*) du poteau du sacrifice, et, parvenu au sommet, il étend les mains (comme un oiseau ses ailes !) et s'écrie : "J'ai atteint le Ciel, les Dieux ; je suis devenu immortel !" ». Mircea Eliade, *Ibid.,* p. 141-142.

Zürn met également en scène un mouvement vers les origines. Nous pourrions penser qu'à travers les anagrammes, elle essaie de revenir à la langue ou au nom d'origine qui serait la cause de l'apparition de toutes choses.

À partir de cette nouvelle position, tout peut être recréé. Le projet d'Achilles semble cependant viser moins la création d'une nouvelle cosmogonie que l'élargissement du mythe de la virginité au monde entier ; de plus, il peut ainsi résoudre la question de sa sexualité, et cela de manière majestueuse, dans le registre de l'apothéose. À la différence d'Achilles Rizzoli, Zürn semble inspirée par une instance magnifiante, plus que guidée par un sentiment de toute puissance. Ce « surcroît » n'est pas Dieu, mais plutôt un pouvoir qui insouffle une signification mystérieuse dans les gestes et les objets du quotidien, à travers certains chiffres, qui la mènent à ériger des lignes infinies.

Finalement, on pourrait noter que Rizzoli structure son œuvre – ici nous pensons à *A.C.E.* – à la manière dont il compose ses dessins, par le clonage, la multiplication et la déclinaison de la même figure. Car une fois l'Assomption de sa mère et son Ascension achevées, il applique le même processus à ses proches défunts. Dans l'*A.C.E.*, il les transforme en des « héritages audi-architecturaux », palais et galeries magnifiques qui portent les noms des défunts et qui servent d'abri à leurs âmes dans l'au-delà [58]. Le point de départ de ce processus de transfiguration est le plus souvent la nécrologie publiée dans un journal que Rizzoli recopie soigneusement. Parfois, il écrit une courte biographie et dessine le visage de la personne, puis il ajoute des esquisses du bâtiment dans lequel cette personne se métamorphosera, grâce à son intervention surhumaine, soutenue par des efforts de Mlle Amte et d'autres suppliants. Ainsi, il se fabrique sa propre version du rituel funéraire (*A.C.E.* se présente d'ailleurs comme sa version personnelle de la Bible, la religion catholique étant uniquement un point de départ), remplissant le grand vide, le mystère, là où s'arrête le rite conventionnel. *A.C.E.* se présente comme le chiffre de l'éternité, où Rizzoli rend le monde qui l'entoure littéralement immortel.

[58] Cf. fig. 11.

La perspective psychanalytique

Le Réel, le fantasme et le fétiche

Pourquoi ne pas concevoir qu'au moment précis où sautent, où se révèlent déficients les accrochages de ce que Saussure appelle *la masse amorphe* du signifiant avec la masse amorphe des significations et des intérêts, le courant continu du signifiant reprend alors son indépendance? Et alors, dans ce bourdonnement que si souvent vous dépeignent les hallucinés et cette occasion, dans ce murmure continu de ces phrases [...], les signifiants se mettent à parler,à chanter tous seuls. [...] C'est encore une chance qu'ils indiquent vaguement la direction.

Jacques Lacan, *Livre III. Les Psychoses. 1955-1956*

Le but de cette partie du chapitre théorique est de revenir sur la définition de quelques concepts lacaniens, dont nous ferons usage dans la discussion de l'œuvre de nos deux artistes. Nous avons décidé de garder cette incursion psychanalytique relativement brève, car notre objectif n'est pas de fournir ou d'interroger le diagnostic des troubles mentaux dont ont souffert Rizzoli et Zürn, mais plutôt de voir si cette approche peut enrichir l'analyse de l'œuvre. Pour cela, nous nous concentrerons premièrement sur la description des concepts du Réel et de l'Autre, tels qu'ils ont été développé par Lacan dans les *Écrits* et le séminaire sur *Les Psychoses*. Ceci nous amènera à la notion du fantasme avec l'objet *a* et du fétiche. Nous évoquerons finalement les concepts du néologisme et de la polysémie, qui nous paraissent particulièrement pertinents par rapport à notre discussion.

Le Réel lacanien, lieu de l'unité originelle, ne peut être que circonscrit car c'est exactement ce qui échappe à l'emprise de l'ordre symbolique (de la langue [59]) ou plus exactement, ce qui a été expulsé par le symbolique [60]. Car

[59] Ici, il serait intéressant de comparer deux concepts de l'ordre sémiotique datant quasiment de la même époque, l'ordre symbolique de Lacan et le mythe en tant que signification

selon Lacan, pour devenir un sujet, il faut abandonner un certain nombre de choses, il faut s'inscrire dans le symbolique, dans le langage. Mais le langage est un ordre radicalement antérieur et extérieur que le sujet ne peut pas maîtriser. Pour signifier cette altérité radicale, Lacan introduit le concept de l'Autre [61].

La figure de la mère aussi incarne, « en tant qu'objet radicalement perdu », l'altérité radicale (« Autre réel, inscrite dans le symbolique sous le signifiant de l'objet primordial, extérieur premier du sujet, qui porte chez Freud le nom de *das Ding* [62] »). Car le nouveau-né est un être en manque et la simple intervention de quelqu'un qui est prêt à satisfaire ses besoins introduit déjà une dimension différente – celle de l'Autre – qui est par ailleurs

---

secondaire, lecture proposée par Barthes (Roland Barthes, *Mythologies,* Paris : Éditions du Seuil, 1957). Similairement à l'ordre symbolique, qui modifie la signification, la fonction et la forme de l'imaginaire (« la relation symbolique Mère-Enfant », *Écrits*, p. 552), le mythe selon Barthes s'approprie, lui aussi, l'ordre des signes qu'il utilise comme plateforme pour ses propres signifiants qui, à leur tour, se voient attribués des signifiés, constituant ainsi de nouveaux signes. En d'autres termes, le mythe « fait comprendre et s'impose » (*Mythologies,* p. 202). Ceci correspondrait à la notion de la *parole* comme réalisation concrète d'une certaine potentialité du système. De la même façon que pour Lacan, le système des signes secondaires de Barthes est complètement virtuel, même si ses utilisateurs le perçoivent comme réel (la représentation de leur culture etc.) Il existe donc une fonction équivalente entre celle symbolique du stade de miroir de Lacan (le stade de miroir remplace la relation concrète entre le corps fragmenté de l'enfant et le corps de sa mère) et celle idéologique du mythe chez Barthes, qui livrerait au monde moderne l'idée de l'unité apparente.

[60] « Le réel ne se définit que par rapport au symbolique et l'imaginaire. […] Défini comme l'impossible, il est ce qui ne peut être complètement symbolisé […] S'il revient toujours à cette place où le sujet ne le rencontre pas, ou vient buter sur lui, c'est que cette place existe et soutient le symbolique de cette existence par laquelle le sujet l'a expulsé de sa représentation et a construit sa réalité. […] C'est que le sujet, en conférant un cadre symbolique à sa perception de la réalité, repousse hors de ce champ un réel que, dès lors, il met en place et qui, pour lui, reste toujours présent. Il ne peut en avoir une appréhension directe puisque la dimension symbolique recouvre ce réel en même temps qu'elle le cerne. […] Lacan en vient alors à dire que "l'impossible, c'est le réel" et il complète sa définition en affirmant que l'impossible "ne cesse pas de ne pas s'écrire". » Roland Chemama et Bernard Vandermersch éd., *Dictionnaire de la psychanalyse,* Paris : Larousse, 1995 ; rééd. Paris : Larousse-Bordas, 1998, p. 359-362.

[61] « Une altérité qui ne se résorbe pas, un Autre qui n'est pas un semblable. […] Si, en effet, c'est par ce terme que nous désignons ce qui est toujours hors d'atteinte, on peut dire que l'Autre, c'est à la fois la loi qui nous en sépare, et cette jouissance elle-même en tant qu'interdite. […] Dans le *Séminaire X,* sur *L'angoisse,* Lacan présente d'ailleurs de façon articulée le rapport du sujet non seulement à la jouissance de l'Autre, mais à la demande de l'Autre, et au désir que cette demande révèle : "Il me demande cela, mais que me veut-il en fait ? " […] Ce qui constitue pour le sujet l'ordre autre auquel il se réfère, ce qui inclut notamment le signifiant de la loi qui nous commande, c'est le langage lui-même. Ainsi l'Autre, à la limite, se confond avec l'ordre du langage. C'est dans le langage que se distinguent les sexes et les générations et que se codifient les relations de parenté. C'est dans l'Autre du langage que le sujet va chercher à se situer. » (« le lieu d'où peut se poser à lui la question de son existence », *Écrits*, p. 549) *Ibid*., p. 39-40.

[62] *Écrits*, p. 906.

une instance culturelle avec ses propres besoins. Par sa présence et absence qui alternent, cet Autre introduit également la dimension symbolique [63]. On pourrait donc dire que la pulsion naît d'un manque, mais ce manque a été créé par l'action symbolique de l'Autre.

Selon les psychanalystes, une mère « acceptable » serait quelqu'un qui amène du sens à travers la communication (par la satisfaction des besoins de l'enfant) et qui permettra à l'enfant d'articuler sa demande (le bébé demande la plénitude originelle), qu'il ne peut pas exprimer d'une autre manière. En tant que l'Autre omnipuissant, elle joue le rôle de ce qui est désespérément désiré [64].

Il existe un lien particulier entre l'enfant et sa mère : le regard de la mère. Il introduit l'image de soi et l'identification. Le prochain pas dans la constitution de soi est ce que Lacan appelle le « stade du miroir » : l'enfant se voit dans le miroir et se reconnaît pour la première fois comme une unité cohérente [65]. Cette expérience s'avère aliénante, non seulement parce que l'enfant se perçoit plus complet que ce qu'il est réellement - il anticipe la

---

[63] Selon Lacan, l'Autre est non seulement le « lieu de la parole », mais aussi « le lieu de ce manque » (*Écrits*, p. 627). La mère est la personnification (non pas métaphorique dans le sens d'une signification ou d'une qualité abstraite mais dans le sens d'un masque théâtral) ou *persona* qui amène, à travers la parole, la dimension symbolique. Mais elle est aussi une espèce de « ça » neutre (ce que capitaine Achab cherche, dans sa paranoïa, derrière les « masques » des choses de ce monde). Cependant, cet Autre « a aussi bien ses idées sur ses besoins [de l'enfant] » (*Écrits*, p. 628). Mais l'enfant « refuse la nourriture et joue de son refus comme d'un désir (anorexie mentale) » (*Écrits*, p. 628). Le désir abstrait pour le désir de la mère remplace ainsi le désir pour le sein.

[64] Il ne faut pas oublier que le désir de l'enfant a ici une signification complexe (cf. la note précédente sur la mère en tant que l'Autre et le désir de l'enfant). L'enfant est soumis à l'ordre symbolique même avant d'avoir acquis le langage, en développant le désir pour le désir de sa mère et en s'identifiant inconsciemment avec le phallus : « Tout le problème des perversions consiste à concevoir comment l'enfant, dans sa relation à la mère, relation constituée dans l'analyse non pas par sa dépendance vitale, mais par sa dépendance de son amour, c'est-à-dire par le désir de son désir, s'identifie à l'objet imaginaire de ce désir en tant que la mère elle-même le symbolise dans le phallus. » (*Écrits*, p. 554). On pourrait donc dire que la mère devient la fonction symbolique de l'imaginaire, c'est-à-dire une fonction qui met en œuvre l'ordre symbolique, constituant le phallus dans l'ordre imaginaire de l'enfant dans sa relation à elle.

[65] « Pour ce faire, la relation polaire par où l'image spéculaire (de la relation narcissique) est liée comme unifiante à l'ensemble d'éléments imaginaires dit du corps morcelé, fournit un couple qui n'est pas seulement préparé par une convenance naturelle de développement et de structure à servir d'homologue à la relation symbolique Mère-Enfant. » (*Écrits*, p. 552). On pourrait interpréter le mot « homologue » dans la citation comme un signe dont la fonction est la représentation et communication (*aliquid pro aliquo*). En d'autres termes, le stade du miroir remplace ici entièrement la relation entre l'enfant et la mère. Il s'agit d'une réalité virtuelle, qui n'a rien à voir avec les conditions de la vie de l'enfant (dans son texte, Lacan accentue le déplacement et le manque de relation entre l'imaginaire et le symbolique) et qui devient la base pour sa conscience de soi. Nous avons à faire ici sans aucun doute à une relation abstraite de signification, où l'image (imago) représente la mère.

forme totale de son corps -, mais parce qu'il s'identifie avec son reflet dans le miroir (on pourrait aussi dire que le miroir double et sépare en même temps). En d'autres termes, l'enfant s'identifie avec l'autre, l'image dans le miroir, qui lui fournit l'illusion de Soi.

Puis, le monde commence à se structurer à travers le langage, à partir du moment où les mots se substituent à l'objet absent ou encore, selon Freud, quand la bobine de fil (le *Fort-Da,* jeu où l'enfant substitue une bobine de fil à sa mère qu'il cache et fait apparaître au gré de son désir) équivaut aux absences et présences de sa mère[66]. L'ordre symbolique sert ainsi à articuler l'expérience infantile précédemment inexprimable. La constitution de Soi passe donc non seulement par la projection sur l'image spéculaire mais aussi par le fait qu'on puisse s'exprimer en tant que « Je » ; l'Imaginaire et le Symbolique se superposent.

Pour que le Réel ne se manifeste pas de manière intrusive dans l'existence du sujet, il faut qu'il soit retenu par le Symbolique. Schématiquement, cette reconnaissance suppose l'acceptation de la métaphore paternelle (le père en tant que fonction du langage et non en tant qu'une personne) : afin de devenir sujet parlant, il faut se soumettre aux lois du langage [67].

---

[66] Nous sommes ici confrontés aux relations de l'équivalence et de substitution, qu'on retrouve à la base du jeu avec le « désir de la mère » (« double génitif », *Écrits*, p. 565) : « La parité symbolique *Mädchen=Phallus* […] a sa racine dans les chemins imaginaires, par où le désir de l'enfant trouve à s'identifier au manque-à-être de la mère, auquel bien entendu elle-même fut introduite par la loi symbolique où ce manque est constitué. » On pourrait aussi lier ce fantasme fétichiste à la structure de la société et ses processus d'échange.

[67] « Nom-du-Père […] attribue la fonction paternelle à l'effet symbolique d'un pur signifiant […] dans un second temps, [il] désigne ce qui régit toute la dynamique subjective en inscrivant le désir au registre de la dette symbolique. […] La métaphore paternelle […] organise deux temps distincts […] Le premier réalise l'élision du désir de la mère pour y substituer la fonction du père en ce qu'elle conduit, au travers de l'appel de son nom, à l'identification au père […] et à l'extraction du sujet hors du champ du désir de la mère. Ce premier temps, décisif […] conditionne […] la structure névrotique qui résulte de l'inscription d'un sujet sous le coup du refoulement originaire. Dans le second temps, le Nom-du-Père en tant que signifiant vient redoubler la place de l'Autre inconscient. Il dramatise à sa juste place le rapport au signifiant phallique originairement refoulé et institue la parole sous les effets du refoulement et de la castration symbolique, condition sans laquelle un sujet ne saurait valablement assumer son désir dans l'ordre de son sexe. […] À partir de là, découlent plusieurs conséquences: la métaphore étant la création d'un sens nouveau, le Nom-du-Père prend dès lors une signification différente. Si le nom inscrit d'abord le sujet comme chaînon intermédiaire dans la suite des générations, ce nom en tant que signifiant intraduisible supporte et transmet le refoulement et la castration symbolique. En effet, le Nom-du-Père venant au lieu de l'Autre inconscient symboliser le phallus (originairement refoulé), il redouble par conséquent la marque du manque dans l'Autre […] et, par les effets métonymiques liés au langage, il institue un objet cause du désir. […] Lorsque J. Lacan

Nous venons de noter qu'il est impossible d'avoir l'appréhension directe du Réel car il est couvert et encerclé par la dimension symbolique. Cependant, dans le cas de la forclusion de la fonction symbolique du Père [68], le réel s'introduit dans le champ de la réalité (cf. hallucinations dans la psychose – le sujet ignore le sens de ces images ou des voix qui s'imposent à lui), témoignant du fait que le sujet ne s'est pas détaché d'une « chose réelle ».

Notre introduction à la description du Réel et de la métaphore paternelle ne serait pas complète sans la notion de fantasme. Car c'est grâce au fantasme – moyen d'inhibition et de contrôle de la pulsion, mais également l'expression du désir - que l'enfant réussit à se protéger de l'angoisse. Cette hypothèse était déjà proposée par S. Freud, qui était convaincu que la psyché interprète la réalité de manière subjective, avec intensification du plaisir et protection devant la souffrance. La force inconsciente qui conduit l'homme à modeler son expérience et ses souvenirs est interprétée par Freud comme une tentative de reproduire, sur le mode hallucinatoire, les premières expériences du plaisir, la satisfaction des premiers besoins.

Le fantasme vise donc à maintenir le désir inconscient du sujet, sa continuité. Il prend sa forme dans la rencontre avec le désir de la mère, présentant un problème terrible : que me veut-elle [69] ? En d'autres termes, le fantasme se fonde dans la relation imaginaire avec l'Autre (imaginaire, parce que l'Autre n'existe pas, il s'agit uniquement d'une supposition) [70]. C'est la réponse à ce qui n'a pas été entendu dans le discours de la mère et qui fournira un sens en conjonction avec les objets du fantasme. Car même

---

rappelle que le désir de l'homme, c'est le désir de l'Autre (génitif objectif et subjectif), il faut entendre que ce désir est prescrit par l'Autre, forme avérée de la dette symbolique et de l'aliénation, et que, d'une certaine façon, cet objet est également arraché à l'Autre. » Roland Chemama et Bernard Vandermersch éd., *Dictionnaire de la psychanalyse,* p. 282-284. La formalisation de la métaphore paternelle, cf. *Écrits*, p. 557.

[68] *Écrits*, p. 577 : « C'est le défaut du Nom-du-Père à cette place qui, par le trou, qu'il ouvre dans le signifié amorce la cascade des remaniements du signifiant d'où procède le désastre croissant de l'imaginaire, jusqu'à ce que le niveau soit atteint où le signifiant et signifié se stabilisent dans la métaphore délirante. »

[69] Nous avons déjà indiqué que selon Lacan, la mère est « Autre réel de la demande » (*Écrits*, p. 824). Sur la question « Que me veut Autre ? » *Écrits*, p. 818.

[70] « L'expérience prouve qu'elle [jouissance] m'est ordinairement interdite, et ceci non pas seulement, comme le croiraient les imbéciles, par un mauvais arrangement de la société, mais je dirais par la faute de **l'Autre s'il existait**. » *Écrits*, p. 820.

si l'Autre n'existe pas, il y a les autres. La relation que le sujet établit avec les autres est donc influencée par son idée de l'Autre et plus précisément, par la sorte d'objet qu'il s'imagine être pour l'Autre. Nous avons déjà remarqué qu'il s'agit ici de la réponse imaginaire à la question « que me veux-tu ? », la question de notre existence [71].

Fantasme fonctionne sur deux niveaux. Tout d'abord, il est soutenu par ce qu'on appelle le fantasme originaire, fantasme de la position sacrificielle du sujet qui répond directement par son corps à la demande supposée de l'Autre. Ce qui est caractéristique du fantasme originaire est la conviction (des sujets psychotiques) que c'est le sacrifice que l'Autre demande :

> À qui veut vraiment s'affronter à cet Autre, s'ouvre la voie d'éprouver non pas sa demande, mais sa volonté. Et alors : ou de se réaliser comme objet, de se faire la momie de telle initiation bouddhique, ou de satisfaire à la volonté de castration inscrite en l'Autre, ce qui aboutit au narcissisme suprême de la Cause perdue [72].

Pour ce qui est du sujet névrotique, celui-ci atteint la phase suivante, dans laquelle les processus secondaires commencent à fonctionner et le sujet fait passer la demande de l'Autre par la métaphore paternelle, la transformation métaphorique du désir de l'Imaginaire au Symbolique, où le « Je » idéal dans sa relation à l'Autre et le phallus remplace le « désir de la mère ». C'est-à-dire qu'au lieu d'offrir à l'Autre le sacrifice de son corps, le sujet « paye » avec les mots.

Dans les *Écrits* [73]*,* Lacan représente le fantasme comme une surface qui inclut les figures différentes du « Je », de l'autre imaginaire et de la mère originaire. Il est limité par les champs de l'Imaginaire et du Symbolique, tandis que sa surface recouvre le champ du Réel. Ceci démontre bien son caractère - sa participation marginale aux champs du symbolique et de

---

[71] « C'est pourquoi la question *de* l'Autre qui revient au sujet de la place où il en attend un oracle, sous le libellé d'un : *Che vuoi ?* que veux-tu ? est celle qui conduit le mieux au chemin de son propre désir, - s'il se met, grâce au savoir d'un partenaire du nom de psychanalyste, à la reprendre, fût-ce sans bien le savoir, dans le sens d'un : Que me veut-il ? » *Écrits*, p. 815.

[72] *Écrits*, p. 826.

[73] *Écrits*, « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », p. 793-827.

l'imaginaire ainsi que sa fonction d'obturation du réel. En d'autres termes, le Réel de la castration de la mère qui ne peut pas être absorbé ni par l'Imaginaire ni par le Symbolique peut être « oublié » derrière le voile du fantasme. Lacan exprime le fait que le fantasme se compose des éléments de l'Imaginaire et du Symbolique du sujet et qu'il est lié à l'obturation du Réel, par la formule $ ◊ a. On y trouve l'ordre symbolique dans la barre qui représente la naissance et la division du sujet suite à son entrée dans le langage. Il y a également l'objet *a*, perdu ou encore comme espace vide ou trou, que le sujet essayera de remplir pendant toute sa vie à travers des divers objets imaginaires. Et puis la fonction du nouage - « ◊ » - du Symbolique ($), de l'Imaginaire (*a*) et du Réel (*a*), qui protège le sujet barré ($) contre l'horreur du Réel.

On pourrait aussi décrire le fantasme, la condition absolue de l'existence du sujet, comme une relation à l'objet *a.* Lacan appelle l'objet *a* également l'objet cause du désir. Une partie séparée de l'image du corps, sa fonction est de soutenir le « manque à être », qui définit le sujet désirant [74].

En affirmant que tous les objets fantasmés du désir sont des substituts du phallus perdu [75], Lacan considère que tout désir humain est

---

[74] « Ce manque se substitue comme cause inconsciente du désir à un autre manque : celui d'une cause à la castration. La castration, c'est-à-dire la symbolisation de l'absence de pénis de la mère comme manque, n'a pas de cause, sinon mythique. Elle relève d'une structure purement logique : c'est une présentation sous forme imaginaire du manque dans l'Autre (lieu des signifiants) d'un signifiant qui réponde de la valeur de cet Autre, de ce « trésor des signifiants », qui en garantisse la vérité. […] Les séminaires *L'identification* (1961-1962) et *L'angoisse* (1962-1963) sont consacrés […] à l'étude clinique […] de sa [objet *a*] place selon les diverses structures : masqué dans le fantasme du névrosé, objectivement présent dans la réalité du scénario pervers, réifié sous la forme hallucinatoire dans la psychose. » Roland Chemama et Bernard Vandermersch éd., *Dictionnaire de la psychanalyse,* p. 291-293.

[75] Dans les *É*crits, Lacan souligne l'importance de phallus : « […] le signifiant du phallus joue un rôle central sous un voile transparent ». (p. 614). Pour ce qui est de la transformation métaphorique du désir dans le passage de l'imaginaire au symbolique, Lacan note que « ce moment de coupure est hanté par la forme d'un lambeau sanglant : la livre de chair que paie la vie pour en faire le signifiant des signifiants, comme telle impossible à restituer au corps imaginaire ; c'est le phallus perdu d'Osiris embaumé ». (p. 629-630). Il remarque également l'importance de la castration imaginaire contenue dans le fantasme : « le fantasme, dans sa structure par nous définie, contient le (-φ), fonction imaginaire de la castration sous une forme cachée et réversible d'un de ses termes à l'autre. C'est-à-dire qu'à la façon d'un nombre complexe, il imaginarise […] alternativement l'un de ces termes par rapport à l'autre. ». (p. 825). En d'autres termes, le désir est là, pour les névrotiques, afin de contenir la jouissance : « car le désir est une défense, défense d'outre-passer une limite dans la jouissance […] Ce que le névrosé ne veut pas, et ce qu'il refuse avec acharnement jusqu'à la fin de l'analyse, c'est de sacrifier sa castration à la jouissance de l'Autre, en l'y laissant servir. Et bien sûr n'a-t-il pas tort, car encore qu'il se sente au fond ce qu'il y a de plus vain à exister, un Manque-à-être ou En-Trop, pourquoi sacrifierait-il sa différence (tout mais pas ça) à la jouissance d'un Autre qui, ne l'oublions pas, n'existe pas. […] La castration veut dire

fétichiste. Le fétichisme caractérise notre relation à l'objet car on reste fondamentalement attaché à l'illusion ; le fétiche est un voile qui dissimule la réalité [76] et « c'est ce voile que le sujet finalement surestime [77] ». Le fétiche est alors un objet qui nous protège du Réel. Il apparaît là où le chaos menace ; c'est la concentration de tous nos espoirs, malgré tout. Reconnaître l'absence et en même temps ne pas la reconnaître, tel est l'enjeu du fétiche.

Le fétiche ne représente rien, il se présente. Il est là pour cacher ; c'est un voile qui évoque la Beauté, dernière protection devant l'horreur : « L'image protège, fictivement, d'un manque déjà connu qui lui donne précisément son importance. Lieu à la fois protecteur et témoin du non-lieu, donc intouchable [78]. » Cela pourrait être un masque dont les yeux sont des trous vides – dont on préfère ignorer ce qu'il cache.

Néanmoins, pour le spectateur, devant lequel il se dresse, le fétiche possède une attraction. Pourquoi sommes-nous ainsi fascinés par le fétiche ? On pourrait dire qu'il nous fait jouir, c'est un morceau de « jouissance » (cf. glossaire) qui nous permet d'halluciner le paradis perdu :

> Venue des origines, cette figure lève d'obscures réminiscences. Ce sont celles d'un ailleurs issu d'une autre scène, vestiges brouillés dont se tissent nos rêves et qui nous parlent de nos lointains commencements. […] Le fétiche est la trace résiduelle en nous de la

---

qu'il faut que la jouissance soit refusée, pour qu'elle puisse être atteinte sur l'échelle renversée de la Loi du désir. » (p. 825-827).

[76] « Telle est la femme derrière son voile : c'est l'absence du pénis qui la fait phallus, objet du désir. Évoquez cette absence d'une façon plus précise en lui faisant porter un mignon postiche sous un travesti de bal, et vous, ou plutôt elle, nous en direz des nouvelles : l'effet est garanti à 100%, nous l'entendons auprès des hommes sans ambages. » (*Écrits*, p. 825). Les représentations sublimées de la mère créées par Achilles Rizzoli ont sans aucun doute une fondation phallique (« Son propre désir pour le phallus fera surgir son signifiant dans sa divergence rémanante vers "une autre femme" qui peut signifier ce phallus en divers titres, soit comme vierge, soit comme prostituée. » *Écrits,* p.) et fonctionnent comme des fétiches pour nous, les spectateurs. Le séminaire sur « La Lettre volée » (*Écrits,* p. 11-61), dans lequel Lacan démontre, à travers l'histoire d'E. A. Poe, la primauté du signifiant, pourrait aussi être lié à notre description du fétiche (la lettre comme objet *a*, le phallus ou « objet hors sens »). Bien que le contenu de la lettre ne soit jamais dévoilé, il gouverne le comportement de tous les personnages (*Ibid*., p. 41) : « C'est ainsi que ce que veut dire "la lettre volée", voire "en souffrance", c'est qu'une lettre arrive toujours à destination. » En d'autres termes, le comportement de tous les personnages par leur position à cet objet radical (la lettre étant pour chacun leur inconscient).

[77] Roland Chemama et Bernard Vandermersch éd., *Dictionnaire de la pscyhanalyse,* p. 136.

[78] Michel de Certeau, *La fable mystique, 1. XVIe – XVIIe siècle*, p. 391.

> […] pensée magique selon laquelle l'esprit s'obstine à traîner dans les choses qu'il n'a su quitter [79].

Pour Bernard Capelier que nous venons de citer, le fétiche possède une « fonction conjuratoire » devant nos « peurs archaïques » : « C'est toujours le même vœu de détourner le coup, d'écarter le malheur, de repousser la nuit et de feinter la mort [80]. »

Une question à laquelle nous conduisent les concepts lacaniens que nous avons choisi de développer précédemment s'impose à nous : peut-on considérer certaines oeuvres de l'art brut (en pensant en particulier à l'œuvre d'Achilles Rizzoli) comme étant des fétiches (cf. figures 21-25) ? Ces images nous communiqueraient un savoir enfoui au plus profond de notre être qui concerne notre vie la plus intime. Peut-être ces images nous font-elles partager un savoir d'une logique particulière de la jouissance ? Quoi qu'il en soit, il s'agit d'une expérience vertigineuse qui nous montre que le monde nous entourant retient sa consistance uniquement par l'insistance d'un non-savoir fondamental sur une autre scène [81] ; d'où notre sentiment du vertige, de vacillation quand on se trouve face à ces œuvres, sentiment parfois accompagné par la sensation d'être happé, aspiré par l'image.

Mais les images créées par Achilles Rizzoli dévoilent encore quelque chose de plus : un savoir organisé, constitué contre la demande de l'Autre. Cependant, nous avons l'impression que ce pôle d'organisation ne se situe pas dans le Symbolique mais demeure plutôt dans le Réel [82]. C'est peut-être pour cela que, confrontés à l'œuvre de Rizzoli, nous avons l'impression de parcourir avec l'artiste un réseau gigantesque de signifiants, à la recherche

---

[79] Bernard Capelier, « Fétiche », in *abcd une collection d'art brut,* Paris : Actes Sud & abcd, 2000, p. 320.
[80] Bernard Capelier, *Ibid.,* p. 320.
[81] Slavoj Zizek, *The Sublime Object of Ideology,* Londres et New York : Verso, 1989, p. 68.
[82] Par rapport à ce point, il nous semble intéressant de citer Slavoj Zizek, qui définit le *sinthome* de la manière suivante : « Symptom as *sinthome* is a certain signifying formation penetrated with enjoyment : it is a signifier as a bearer of *jouis-sense*, enjoyment-in-sense. What we must bear in mind here is the radical ontological status of symptom : symptom, conceived as *sinthome*, is literally our only substance, the only positive support of our being, the only point that gives consistency to the subject. In other words, symptom is the way we – the subjects – "avoid madness", the way we "choose something (the symptom-formation) instead of nothing (radical psychotic autism, the destruction of the symbolic universe)" **through the binding of our enjoyment to a certain signifying, symbolic formation which assures a minimum of consistency to our being-in-the-world.** » Slavoj Zizek, *Ibid.*, p. 79.

d'une énigme dont le sens nous échappe [83]. Fasciné par le « goût » et le rythme des mots, Achilles Rizzoli se constitue son propre thésaurus ; il n'est pas surprenant qu'il adore feuilleter les dictionnaires (comme il nous le dit dans l'*A.C.E.*), cherchant les connections entre les mots (ou les détours), émerveillé par les fragments infinis de la signification. Il examine la langue non pas mot par mot, mais lettre par lettre, pour créer de nouveaux acronymes, répétés jusqu'à l'épuisement. Des flots de signes traversent ses images, des amas de signification – titres, sous-titres, digressions, acronymes, néologismes - prolifèrent et grouillent autour de ses cathédrales et de ses palais, qui ressemblent à des vaisseaux géants. Unica Zürn aussi nous fait partager, à travers son œuvre, un parcours semblable, enchanteur et terrifiant en même temps. Terrifiant, parce qu'elle nous fait entrapercevoir cet état où les mots et les choses ne font plus qu'un. Ces artistes nous montrent l'hétéronomie radicale du langage, c'est-à-dire que le langage dont nous disposons ne nous appartient pas. Parfois, leur parcours se trouve interrompu, ponctué, par des messages énigmatiques, qui semblent relancer la course. Formulés comme néologismes, ils seront l'objet de discussion des quelques paragraphes qui suivent.

Avant de passer à cette courte description des néologismes du point de vue psychanalytique, notons une autre qualité par rapport à ce que nous venons d'appeler le parcours du réseau des signifiants qui caractérise notamment l'œuvre de Rizzoli : la prédominance des relations de contiguité et de métonymie [84] (sur le niveau formel, les relations de contiguité sont renforcées par des associations par assonance, cf. « leav'ning logic saints supply », « so brash abridged bespeask », etc.). Ces relations accentuent l'impression d'une fuite ou d'un glissement vers l'avant du texte.

---

[83] Nous avons déjà noté que Rizzoli devient, par sa création le fils (le fils Rédempteur, cf. l'image ambiguë de Miss Amte, où elle-il porte la couronne d'épines) et le père ; son œuvre lui permet d'accomplir le fantasme d'auto-engendrement. En même temps il ne signe quasiment jamais ses textes et ses images en tant qu'unique auteur, bien qu'on le retrouve partout, dans l'apparition semi-hallucinatoire des figures et personnalités historiques dont le nombre s'accroît au fil de l'œuvre.

[84] La métonymie est une figure de rhétorique, signifiant qu'un concept est dénommé par un mot désignant un autre concept. Cette substitution a lieu entre termes contigus dans un ensemble logique (le contenant pour le contenu, la cause pour l'effet, l'artiste pour l'œuvre, une partie pour le tout, etc.).

Pour Rizzoli, on pourrait encore parler de « paraphrase », car ses phrases, principalement nominales et excessivement développées, rappellent, par ailleurs, ses ornements architecturaux stylisés. Elles sont souvent divisées en plusieurs segments isolés par des points elliptiques, qui acquièrent ainsi non pas une vraie autonomie, mais une certaine ambiguïté syntaxique, ouvrant à de multiples connotations sémantiques [85]. Par ailleurs, cette ambiguïté est renforcée par le fait que Rizzoli utilise des majuscules pour transcrire ses textes, donc le début de ses phrases n'est pas signalé par des capitales (cf. notre discussion sur l'utilisation des majuscules selon R. Barthes). Souvent, on a l'impression que les phrases s'arrêtent brusquement, mais sans atteindre une véritable fin ou résolution : la réponse se dérobe, la question demeure suspendue [86].

[85] Exemple de l'utilisation des points elliptiques chez Rizzoli : « Indeed nothing mysterious surrounds this belated overture regarding the principality of an arrival kept in obscurity for several years…so kept for several reasons…quite demanding on deacons, stewards, aides, outstanding saints and angels… particularly determination by our Lord and Savior, the Son of God, conscious of the serious consequences of his decision…one way or the other…reportedly retrieving a noble-minded lady… bearing while tarrying on the surface of the earth no other title than "Miss" despite a worthiness demanding exceptional distinction thus pondering over the issue kept collaborators hopeful…hoping for the best…especially for something novel…overwhelmingly supernatural… ». (« En effet, rien de mystérieux n'entoure cette ouverture tardive quant à l'arrivée de la principauté, gardée dans l'obscurité pendant quelques années ... pour plusieurs raisons ... très éprouvant pour les diacres, organisateurs, aides, des saints remarquables et des anges ... particulièrement détermination de notre Seigneur et Sauveur, le fils de Dieu, conscient des conséquences sérieuses de sa décision ... d'une manière ou d'une autre ... apparemment pour récupérer une dame de noble esprit ... portant pendant son labeur sur cette terre le fameux titre de "Mlle" malgré le mérite qui demande des distinctions exceptionnelles ainsi la méditation sur cette question a gardé les collaborateurs pleins d'espoir ... espérant le mieux ... en particulier quelque chose de nouveau ... incroyablement surnaturel... »). Achilles G. Rizzoli, *A.C.E.*, *Auxiliary Comment 875 C.*

[86] « The glorious fourth today. Two weeks henceforth, the day of days, Labor Day ! Alleluia, alleluia ! What ? The first Monday in September, what ? But two weeks after the glorious fourth ! » (« Le glorieux quatre aujourd'hui. Dans deux semaines, le jour des jours, fête du travail ! Alléluia, alléluia ! Quoi ? Le premier lundi de septembre, quoi ? Seulement deux semaines après le glorieux quatre ! »). Achilles G. Rizzoli, *A.C.E., CONE, Chapter 7,* p. 15.

Néologisme

Pendant les deux derniers siècles, un certain nombre de psychiatres semble s'être intéressé au problème du néologisme. Il y a, bien évidemment, Gaston Ferdière, qui a étudié les mots-valises, un terme utilisé encore aujourd'hui. Les autres – néologismes par agglutination (Maurice Dide, Paul Guiraud), collages verbaux (proposition de Max Ernst), paralalie, schizophasie, pseudoconfusion, jargonophasie ou kénoglossie (l'invention du psychiatre tchèque, Jaroslav Stuchlik) paraissent déjà oubliés [87].

Le premier psychiatre à avoir tenté une véritable analyse descriptive des néologismes, dans les années 1950, est le psychiatre belge, Jean Bobon [88]. Il distingue entre les vrais néologismes d'un côté et des innovations lexicologiques et paralogiques (changement du signifié dans un mot existant) de l'autre. Quand l'usage systématique des néologismes aboutit à la création d'une nouvelle (pseudo)langue, nous avons affaire à une glossolalie, terme inventé par le psychiatre suisse Théodore Flournoy [89].

Concernant la création de néologismes, Bobon note des procédés d'inversion, d'anticipation, de postposition, de substitution et de contamination. La dernière est à ses yeux la plus habituelle : définie comme la fusion entre deux ou plusieurs mots qui se présentent simultanément tandis que le sujet parlant désirait exprimer uniquement l'un d'eux. Ce procédé semble analogue au processus de condensation, *Verdichtungsarbeit,* caractéristique des rêves. Il est aussi important de noter que toutes ces altérations sont selon Bobon la conséquence de l'interaction sonore, c'est-à-dire « fondées sur la valeur phonique des syllabes constituant les mots ».

---

[87] Michel Thévoz, « L'imputation morbide », *Le langage de la rupture*, Paris : Presses Universitaires de France, 1978, p. 41-52.
[88] Jean Bobon, *Psychopathologie de l'expression,* Paris : J. Neugebauer, 1965.
[89] Théodore Flournoy, *Des Indes à la planète Mars : Étude sur le cas du somnambulisme avec glossolalie,* 1e édition 1900 ; rééd. Paris : Éditions du Seuil, 1983.

Tandis que pour Michel Thévoz le néologisme représente « la figure d'affection caractéristique des écrits bruts [90] », pour Roland Barthes, il s'agit d'un « acte érotique ». Selon lui, les inventeurs de néologismes désirent les mots dans leur qualité matérielle, comme s'ils désiraient un amant. Le néologisme est la « trace d'un plaisir profond » et la relation du « néologue » au mot « fétichiste [91] ». D'autre part, plus un mot magique se vide de sens, plus il devient utilisable par son auteur car ses significations se fondent alors entièrement sur le contexte dans lequel il se trouve, c'est sa place qui est primordiale :

> Plus un mot est d'usage magique, plus il a une fonction mobile ; on peut l'employer à tout. Ce mot, c'est un peu un mot-mana, un mot-joker : il peut être vide, c'est vrai, mais il tient aussi, en même temps, *la plus grande place ;* et la justification du mot, c'est moins son sens que sa place, sa relation à d'autres mots. Le mot ne vit qu'en fonction de son contexte, et ce contexte doit s'entendre de façon illimitée : c'est tout le système thématique et idéologique de l'écrivain, et c'est aussi notre propre situation de lecteur, dans toute son ampleur et sa fragilité [92].

Néanmoins, les psychiatres et les psychanalystes préfèrent se concentrer sur la description des facettes psychopathologiques des créations néologiques, convaincus qu'ils sont que le néologisme renforce le paranoïaque dans sa croyance en sa capacité d'intuition surhumaine ou en l'inspiration divine dont il est l'objet. Parfois, certains néologismes se présentent également comme des insultes ou seront utilisés pour conjurer les hallucinations.

Dans ses séminaires, Lacan introduit le néologisme dans son analyse des écrits du Président Schreber :

> Au niveau du signifiant, dans son caractère matériel, le délire se distingue précisément par cette forme spéciale de discordance avec le langage commun qui s'appelle un néologisme. Au niveau de la

[90] Michel Thévoz, « La sorcellerie des mots », *Le langage de la rupture,* p. 53-80.
[91] Roland Barthes, *Le bruissement de la langue,* Paris : Éditions du Seuil, 1984, p. 312.
[92] *Ibid*., p. 251.

> signification, il se distingue par ceci, qui ne peut vous apparaître que si vous partez de l'idée que la signification renvoie toujours à une autre signification, à savoir que, justement, la signification de ces mots ne s'épuise pas dans le renvoi à une signification [93].

Selon Lacan, néologisme se manifeste en deux types de phénomène ; il appelle le premier l'« intuition délirante » et le deuxième la « formule ». Dans le cas du premier, le sujet sent que le néologisme ouvre une nouvelle perspective, comme si c'était l'expression parfaite de « l'âme de la situation ». La formule réitérée, au contraire, est vidée et ne renvoie plus à rien. Les deux occurrences arrêtent la circulation de la signification, comme un « plomb dans le filet [94] ». Il nous semble que c'est surtout le premier type des néologismes, auquel nous sommes confrontés dans l'œuvre de Rizzoli et dans certains textes d'Unica Zürn, des trouvailles linguistiques qui permettent d'exprimer la nouvelle réalité à laquelle ils sont confrontés. Néanmoins, nous en parlerons de manière plus détaillée dans la section dédiée aux concepts deleuziens ainsi que dans le chapitre consacré à l'analyse de l'œuvre afin d'éviter des connotations psychopathologiques qui pourraient s'avérer contreproductives.

Le concept de l'écriture chez R. Barthes

Dans ses essais intitulés *Variations sur l'écriture* et *Le Plaisir du texte* [95]*,* Roland Barthes explore deux questions qui s'avèrent d'une pertinence particulière pour notre discussion : qu'est-ce que la littérature et quelle est sa fonction ? Il se lance dans l'analyse de cette forme artistique par la définition suivante :

---

[93] Jacques Lacan, *Le séminaire de Jacques Lacan. Texte établi par Jacques-Alain Miller*. *Livre III. Les psychoses. 1955-1956,* Paris : Éditions du Seuil, 1981, p. 43.
[94] *Ibid.,* p. 43-44.
[95] Roland Barthes, *Le plaisir du texte* précédé de *Variations sur l'écriture,* avec une préface de Carlo Ossola, Paris : Éditions du Seuil, 2000.

> J'entends par *littérature*, non un corps ou une suite d'œuvres, ni même un secteur de commerce ou d'enseignement, mais le graphe complexe des traces d'une pratique : la pratique d'écrire. […] Je vise donc en elle [la littérature], essentiellement, le texte, c'est-à-dire le tissu des signifiants qui constitue l'œuvre, parce que le texte est l'affleurement même de la langue, et que c'est à l'intérieur de la langue que la langue doit être combattue, dévoyée : non par le message dont elle est l'instrument, mais par le jeu des mots dont elle est le théâtre [96].

Tout d'abord, nous aimerions nous arrêter brièvement sur la signification que Barthes donne à cette « pratique d'écrire ». Pour lui, c'est avant tout un « exercice manuel discipliné, office et livre d'heures, engagement monastique du labour [97] ». L'« engagement » est le mot qui sonne particulièrement juste dans le cas des artistes de l'art brut. Bien que l'on puisse affirmer que tous les vrais artistes sont totalement engagés dans leur création, dans le cas de nos deux créateurs, l'écriture et la création sont d'une importance vitale. Car c'est par ce que l'on pourrait appeler aussi une véritable « écriture métamorphique » (et l'élaboration imaginaire qu'elle permet d'accomplir), que le Soi de nos créateurs se refonde constamment ; c'est elle qui leur permet de recomposer leur lien au monde.

Barthes utilise ici également le mot « pratique » qu'il entend comme étant l'exercice d'un art ou d'un métier. Dans ce sens, cette « pratique » pourrait supposer aussi la fabrication des copies préparatoires, des brouillons, etc. Ceci est particulièrement vrai pour Rizzoli qui s'investit énormément dans la création des esquisses préliminaires, comme en témoigne par exemple l'organisation d'*A.C.E*. (cf. les dessins des héritages auditif-architecturaux se déploient progressivement, en plusieurs étapes, avant que Rizzoli ne se lance dans la « symbolisation » définitive). Unica Zürn, elle aussi, prépare ses anagrammes-dessins (cf. fig. 12 et 13 démontrent sa manière de construire des anagrammes et fig. 14 un manuscrit, datant apparemment d'un de ses séjours à Sainte-Anne). Selon Barthes, la copie finale, résultat « d'une longue initiation », relève ainsi

[96] *Ibid*., p. 7.
[97] Carlo Ossola, « L'instrument subtil », in *Ibid*., p. 8.

uniquement de la « sagesse du corps », « qui ne donne aucun alibi de sens à son exercice [98] ».

« Une longue initiation » suppose qu'il faut écrire et ré-écrire, ce qui, pour Barthes, caractérise encore une fois la véritable littérature. Il entend le verbe « écrire » comme un verbe intransitif : on n'écrit pas pour communiquer quelque chose (parce que cela voudrait dire que l'on soumet l'écriture à une réception anticipée), mais parce que l'écriture se poursuit sans cesse, confirmant qu'il n'y a pas de fin à l'activité des commentaires prolifiques, des gloses et des critiques [99].

Barthes nous dit qu'il ne faut pas se contenter d'une interprétation simpliste de l'écriture qui résulterait uniquement en une analyse des fonctions utilitaires du texte ou une déconstruction hermétique. Pour lui le signifiant est un espace cosmique sans limite ; il faut oublier le signifié et s'immerger dans le texte lui-même : « On peut même dire que c'est à partir du moment où le signifiant (les faux idéogrammes de Masson, les missives impénétrables de Réquichot) se détache de tout signifié et largue vigoureusement l'alibi référentiel que le texte (au sens actuel du mot) apparaît [100]. » Nous pensons ici à cette peinture à l'huile d'Unica Zürn (fig. 4), où les idéogrammes, bribes d'une écriture indéchiffrable, entourent des figures aux corps transparents. Dans le cas du personnage gris sur le côté droit, on pourrait dire que les signes émergent directement du bras et de la tête, à moins qu'il ne s'agisse d'une pluie de signes qui lui tombe sur le corps, peut-être alors pour le constituer. Sur le côté gauche du tableau, on repère une autre figure, presque transparente. S'agit-il, c'est difficile de le dire, d'une figure ou d'un signe ? Un état entre les deux, entre écriture et image. Dans une circulation ouverte et infinie, les signes semblent créer des corps, qui tissent une écriture qui redevient de nouveau un corps. À première vue, Rizzoli ne semble pas vouloir couper le lien entre le signifiant et le signifié ; malgré cela, la signification devient de plus en plus opaque au fur et à mesure que son système se développe et se densifie dans l'*A.C.E*.

---

[98] *Ibid.,* p. 9.
[99] « C'est-à-dire qu'au fond il y aurait une activité de commentaire proliférant, bourgeonnant, récurrent, qui serait véritablement l'activité d'écriture de notre temps. » *Ibid.,* p. 9.
[100] *Ibid.,* p. 45.

Une autre qualité du verbe écrire selon Barthes est donnée par l'aspect manuel de sa pratique (qu'il lie avec le caractère matériel du signe). Quand nous écrivons, nous créons de petites fissures sur la surface d'un support, on le fracture [101]. L'écriture se présente donc tout d'abord comme une incision [102]. Puis, les lettres s'enchaînent dans un rythme, possèdent une couleur particulière, sont tracées à l'encre avec un pinceau ou avec un stylo, etc. Par rapport à ce dernier commentaire, notons qu'Unica Zürn arrive à s'exprimer plus facilement avec de l'encre plutôt qu'avec la peinture à l'huile : « Ich male auf Täfelchen (starke Pappe) was volkommen für mich genügt, da ich noch sehr unentschlossen bin – und immer wieder alles übermale und von vorne anfange. Denn wenn ich nicht auch in der Ölmalerei ″meinen Zeichen - ″Stil″ durchführe, hat es keinen Sinn u. das ist eben sehr schwer [103]. » Bien que Rizzoli affectionne l'encre, il décide de passer à la mine de plomb dans *A.C.E.*, ce qui lui permet d'effacer, corriger et modifier ses textes et ses images en fonction de ses nouvelles idées [104]. Il tente également de dactylographier quelques feuilles d'*A.C.E.*, mais cet expérimentation est de courte durée et il revient rapidement à la mine de plomb.

Les couleurs des lettres ainsi que les typographies différentes – surtout dans le cas de Rizzoli -, le choix entre les caractères majuscules ou minuscules sont également d'une grande importance. Tous ces éléments – ensemble avec la configuration du texte, le positionnement des mots sur la page – sont des actions signifiantes, sémiologiques [105]. Rizzoli joue souvent

---

[101] Carlo Ossola, « L'instrument subtil », in *Ibid.*, p. 19 : « L'écriture incise, grave et se grave : feuille ou argile, pierre ou papyrus, elle creuse, elle sillonne, elle partage. »

[102] Nous pensons également à l'activité de couper, trancher et extraire des lettres de la langue maternelle que nous venons de noter dans notre discussion sur l'aspect mystique.

[103] Lettre à Ulla et R.W. Schnell, Paris, juillet-août 1956, *GA*, vol. 4.2., p. 520. Traduction : « Je peins sur de petites planches (carton épais), ce qui est entièrement suffisant pour moi, parce que je n'arrive pas à me décider – et je repeins toujours tout et recommence. Car si je n'arrive pas à mettre dans la peinture à l'huile mes "marques - " style", ça n'aurait pas de sens et je trouve ça très difficile. »

[104] Dans sa préface, Ossola note « que dans le manuscrit de Barthes, l'effacement est lui-même une nouvelle stratégie de retouche, comme en peinture, un nouveau défi du pinceau sur ce qui est déjà tracé : les effacements – les repentirs – font *ressortir* la puissance sous-jacente du projet. » *Op. cit.,* p. 21.

[105] Dans son essai « Accordons la liberté de tracer » (*Le bruissement de la langue : Essais critiques IV,* Paris : Éditions du Seuil, 1984, p. 57-59), Barthes revendique également la liberté de l'orthographe. Selon lui des qualités physionomiques d'un mot peuvent avoir leur propre valeur esthétique quand elles ne sont pas soumises aux lois scolaires simplistes mais peuvent se déployer au gré de la fantaisie de l'auteur, commandées uniquement par des

sur les typographies (cf. fig. 50, *Mother Angels Proemshaying*) pour signifier la différence entre les voix qui prennent la parole. Souvent, il se sert de la typographie gothique pour faire allusion à son lien avec la divinité (cf. fig. 16 et 17). Pour Unica, c'est avant tout la couleur rouge qu'elle associe à cet Être Tout Autre (cf. fig. 15).

Barthes note également que bien que nous écrivions en minuscules, historiquement, la majuscule était la forme de convention initiale. Ce serait uniquement plus tard que, afin d'augmenter la vitesse de l'écriture, on aurait commencé à lier des lettres, dont le résultat serait la création des minuscules. En même temps, la majuscule « a pris "du sens [106]" ». Par rapport à cette remarque, il est intéressant de noter qu'Unica Zürn se sert souvent des majuscules quand elle joue avec des lettres dans la création de ses anagrammes. Est-ce pour faciliter le travail de son imaginaire, confirmer l'existence indépendante de la lettre, la rendre visible dans son apparence matérielle ? Parfois, Zürn insère des néologismes énigmatiques en capitales dans ses anagrammes (cf. fig. 86). De son côté, Rizzoli choisit invariablement d'écrire en majuscules, ajoutant de temps à autre des ornements aux caractères, un élément de plus qui participe à l'impression d'une parodie de Bible ou en tout cas, d'un manuscrit médiéval enluminé.

Grâce à cette utilisation de typographies variées, plusieurs rythmes et mouvements co-existent dans l'ensemble hétérogène que présente *A.C.E*. Les *Commentaires auxiliaires*, par exemple, sont écrits en capitales qui se penchent vers la droite ; elles se précipitent comme si la main de Rizzoli essayait d'écrire à la vitesse de la pensée (cf. fig. 20). Le rythme ralentit dans les parties dédiées aux visions, ponctuées à des nombreuses reprises par trois petits ronds, et par le lettrage plus grand que Rizzoli utilise pour les

---

souvenirs corporels distants : « Ne nous arrive-t-il pas de rencontrer des fautes d'ortographe particulièrement "heureuses", comme si le scripteur écrivait alors sous la dictée non de loi scolaire, mais d'un commandement mystérieux qui lui vient de sa propre histoire – peut-être même de son corps ? » (*Ibid*., p. 58). On pense à certains néologismes de Rizzoli dont la sonorité pourrait évoquer sa langue maternelle, l'italien (cf. Isle Del St Sans Vaile). De son côté, Unica Zürn se sert parfois librement du français, sa langue d'adoption, surtout dans ses textes plus tardifs, où elle fait l'impasse sur l'orthographe convenu (cf. « On est fou », *MisAKE*, *Extraits des pages d'enfants, L'homme poubelle*).

[106] « Dès lors qu'elle a pu s'opposer à un autre type de lettre, entrer dans un paradigme, la majuscule a pris "du sens" […] Ce sens a été celui de l'emphase, de la majesté, de l'essence (toute une métaphysique s'engage dans l'imposition d'une majuscule à l'initiale d'un nom). » Roland Barthes, *Op. cit.,* p. 47.

poèmes, dont les strophes sont séparées par des citations bibliques, inscrites dans des cadres ondulants.

Finalement, c'est la question du rythme que Barthes considère comme le point essentiel dans sa réflexion sur ce que doit être l'écriture. Car pour lui c'est une activité qui est résolument liée au geste : la main qui prend le crayon ou le stylo, exerce la pression et bouge continuellement et rythmiquement, traçant des lignes, laissant la place au corps. G. Deleuze aussi réfléchit longuement sur la problématique du rythme dans son livre explorant la peinture de Francis Bacon :

> Et le rythme apparaît comme musique quand il investit le niveau auditif, comme peinture quand il investit le niveau visuel. Une « logique des sens », disait Cézanne. [...] Et ce rythme parcourt un tableau comme il parcourt une musique. C'est diastole-systole: le monde qui me prend moi-même en se fermant sur moi, le moi qui s'ouvre au monde, et l'ouvre lui-même. [...] Faut-il dire la même chose de Bacon, avec sa coexistence de mouvements, quand l'aplat se referme sur la Figure, et quand la Figure se contracte ou au contraire s'étale pour rejoindre l'aplat, jusqu'à s'y fondre [107] ?

D'une certaine façon, Unica Zürn aussi explore la question du rythme dans ses dessins-textes, cette fois-ci dans les états limites entre le langage et l'image, là où la signification des mots se décompose et se transforme en lignes rythmiques, pour redevenir de nouveau un texte, instable, en métamorphose constante.

Selon Barthes, et c'est là où il rejoint Michel Thévoz dans son interprétation des écrits dans l'art brut, il n'est pas nécessaire de « comprendre » l'écriture. Sa fonction n'est pas toujours celle de la transmission et de la communication, mais elle peut avoir aussi un but purement esthétique ou rituel (par exemple un rituel d'initiation, ou un rituel pendant lequel on s'adresse aux Dieux, voire la problématique de l'adresse discutée précédemment dans les aspects mystiques de l'œuvre), parfois avec l'idée de « cacher » :

---

[107] Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris : Éditions de la Différence, 1981 ; rééd. Éditions du Seuil, 2002, p. 46.

> Non, il ne va pas de soi que l'écriture serve à communiquer ; c'est par un abus de notre ethnocentrisme que nous attribuons à l'écriture des fonctions purement pratiques de comptabilité, de communication, d'enregistrement et que nous censurons le symbolisme qui meut le signe écrit [108].

Michel Thévoz va encore plus loin en utilisant le terme de la « langue de l'ennemi [109] » ; selon lui, certains auteurs de l'art brut sont forcés d'inventer des codes secrets pour se protéger contre les étiquettes psychiatriques, l'état thérapeutique et toutes institutions qui utilisent le langage comme contrainte mentale [110]. Pour ce qui est notre commentaire de l'œuvre, il est probable que Rizzoli se laisse guider dans ses inventions lexicographiques non seulement par des critères esthétiques mais il choisit également des mots et surtout des lettres porteuses d'une signification particulière dans sa nouvelle cosmogonie (plutôt que de vouloir se protéger d'un ennemi institutionnel). Cependant, il faut aussi rester vigilant et se méfier de nos projections là où nous sommes face au non-sens ou une altérité radicale que présente le néologisme [111].

Pour revenir au début de notre discussion, Roland Barthes nous dit que « c'est à l'intérieur de la langue que la langue doit être combattue ».

---

[108] Roland Barthes, *Op. cit.,* p. 31.

[109] Michel Thévoz, *Le langage de la rupture,* Paris : Presses Universitaires de France, 1978, p. 111-149.

[110] Pour Thévoz, ce sont parfois les parents qui ne permettent pas à leur enfant de s'exprimer librement ce qui fait qu'il ne peut pas se retrouver dans le langage : « Disons seulement que cette contrainte [langage en tant que contrainte mentale, l'exemple du *double-bind*] vise à occulter un conflit familial ou microsocial et à le circonscrire à un seul des membres du groupe, désigné comme agent pathogène. Déjà à ce stade, avant même l'intervention du psychiatre, l'individu condamné en tant que psychotique à concentrer et à manifester les symptômes de la crise familiale est affronté à une impasse *verbale.* […] C'est ce qui explique sans doute que les personnes réputées schizophrènes ont généralement un rapport d'étrangeté avec le langage. » *Ibid.*, p. 114-115. Thévoz note également le cas de Louis Wolfson, qui, pour se protéger contre l'agression maternelle, crée un système extraordinairement inventif de transposition phonétique et sémantique (cf. Louis Wolfson, *Le schizo et les langues,* préface par Gilles Deleuze, Paris : Gallimard, 1970). Nous pensons ici à la figure de la mère défaillante qu'Unica Zürn décrit dans *Sombre Printemps* (bien qu'il faille se méfier des raccourcis autobiographiques).

[111] Dans son analyse *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure* (Paris : Gallimard, 1971, p. 159-160), Jean Starobinski note, par rapport à la recherche anagrammatique de Ferdinand de Saussure, que cette entreprise représente certains dangers : « Les déchiffreurs, qu'ils soient cabalistes ou phonéticiens, ont le champ libre: une lecture symbolique ou numérique, ou systématiquement attentive à un aspect partiel, peut toujours faire exister un *fond* latent, un secret dissimulé, un langage sous langage. Et s'il n'y avait pas de chiffre? Resteraient cet interminable appel du secret, cette attente de la découverte, ce pas égarés dans le labyrinthe de l'exégèse. »

Pour lui, c'est uniquement quand le signifiant se libère de son signifié avec l'alibi référentiel qu'apparaît le vrai texte. Pour vraiment entendre le texte, il faut être capable de percevoir la séparation vertigineuse qui permet au signifiant de se constituer et de se déployer sans être (entièrement) soutenu par un signifié. C'est dans ce processus de « défiguration [112] », qu'on peut percevoir ce que Barthes appelle le « bruissement de la langue » :

> Bruissante, confiée au signifiant par un mouvement inouï, inconnu de nos discours rationnels, la langue ne quitterait pas pour autant un horizon du sens […] mais au lieu que la musique des phonèmes soit le « fond » de nos messages […], le sens serait ici le point de fuite de la jouissance. […] ce non-sens qui ferait entendre au loin un sens désormais libéré de toutes les agressions dont le signe, formé dans la "triste et sauvage histoire des hommes", est la boîte de Pandore. [113]

C'est dans ce jeu entre la signification et son manque – là où les qualités sonores et matérielles du signe prennent le dessus – qu'on trouve l'inépuisable beauté des œuvres issues de l'art brut.

Le signe chez G. Deleuze

Il m'a été donné des lumières qui sont rarement données à un mortel.

C'est mon devoir d'offrir à Dieu cette jouissance; et si, ce faisant, un peu de plaisir sensuel vient à m'échoir, je me sens justifié à l'accepter, au titre d'un léger dédommagement à l'excès de souffrances et de privations qui ont été mon lot depuis tant d'années.

Daniel Paul Schreber*, Mémoires d'un névropathe*

---

[112] « De même qu'il s'agit de rendre le langage à ses sources respiratoires et plastiques, de faire entendre dans chaque lettre écrite les vibrations de la matière sonore, dans chaque syllabe prononcée sa puissance d'expansion dans l'espace, Artaud ne peut concevoir de forme qu'ouverte aux forces qui la traversent, aux mouvements contradictoires qui la déforment : grouillement, bouillonnement, anarchie. La défiguration est ce qui met la figure en mouvement, lui imprime une rotation […] » Evelyne Grossman, *La Défiguration. Artaud – Beckett – Michaux,* Paris : Éditions de Minuit, 2004, p. 19-20.

[113] Roland Barthes, « Le bruissement de la langue », *Le bruissement de la langue : Essais critiques IV,* p. 99-102.

Pour notre analyse des œuvres d'Achilles G. Rizzoli et d'Unica Zürn, nous avons choisi de nous concentrer sur deux concepts développés par G. Deleuze, celui de la machine littéraire [114] et du simulacre [115]. Nous y ajouterons également une courte description des néologismes – que Deleuze appelle « mots ésotériques [116] » -, pour diversifier notre approche de ces mots inventés et mettre en perspective le point de vue psychanalytique.

Une idée importante que l'on retrouve à plusieurs occasions dans l'œuvre de Deleuze est celle d'hétérogénéité de l'œuvre littéraire. Selon lui, un texte littéraire se compose des fragments qui ne s'intègrent pas tous dans le même puzzle, puisqu'il n'y a pas d'unité perdue, de totalité antérieure. On peut essayer de « déchiffrer » les différentes pièces de l'œuvre à condition de ne se baser que sur sa forme [117] et non pas sur une référence externe ou une analogie. Quoi qu'il en soit, il faut tenir compte des disparités, des choses incommensurables, c'est-à-dire de la diversité des différentes parties de l'œuvre, avec toutes ses ruptures et trous, qui garantissent sa différence ultime, et abandonner notre espoir de trouver une unité harmonieuse pré-établie [118].

---

[114] Gilles Deleuze, *Proust et les signes,* Paris : Presses Universitaires de France, 1964 ; rééd. Quadrige, 1998.

[115] Gilles Deleuze, « Simulacre et philosophie antique », *Logique du sens*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1969, p. 292-324.

[116] Gilles Deleuze, « septième série, des mots ésotériques », *Logique du sens,* p. 57-62.

[117] Nous ne devrons pas entendre le mot « forme » comme une « unité logique » ou une « totalité organique » (*Proust et les signes*, p.195). Il s'agit plutôt d'un assemblage des parties différentes de l'œuvre, d'une « machine littéraire » dont l'unité serait déterminée uniquement par l'ordre supérieur du « style » (*Ibid.,* p. 193-203). Pour sa définition du style, Deleuze s'inspire de la théorie de Leibniz qui utilise le terme des « monades fermées » (*Ibid.,* p. 196). Deleuze voit les styles comme une multiplicité de points de vue sur le monde, des « véritables Essences », qui affirment leur « différence irréductible » (*Ibid.,* p. 194) : « Mais ces points de vue sur le monde, véritables Essences, ne forment pas à leur tour une unité ni une totalité : on dirait plutôt qu'un univers correspond à chacun, ne communiquant pas avec les autres, affirmant sa différence irréductible aussi profonde que celle des mondes astronomiques ». (*Ibid.,* p. 194)

[118] « Nous ne croyons plus en ces faux fragments qui, tels les morceaux de la statue antique, attendent d'être complétés et recollés pour composer une unité qui est aussi bien l'unité d'origine. [...] Nous ne croyons plus à une totalité originelle ni à une totalité de destination. [...] Et c'est frappant, dans la machine littéraire de *la Recherche du temps perdu*, à quel point toutes les parties sont produites comme des côtés dissymétriques, des directions brisées, des boîtes closes, des vases non communicants, des cloisonnements, où même les contiguïtés sont des distances, et les distances des affirmations, morceaux de puzzle qui ne viennent pas du même, mais de puzzles différents, violemment insérés les uns dans les autres, toujours locaux et jamais spécifiques, et leurs bords discordants toujours forcés, profanés, imbriqués les uns dans les autres, avec toujours des restes. » Gilles

Afin d'appuyer ce point, Deleuze utilise deux figures qui sous-tendent l'hétérogénéité de l'œuvre et du signe. Tout d'abord, il s'agit de la relation entre le contenant et le contenu [119], caractérisé par le fait que le premier « emboîte » et « enveloppe » le deuxième. Ensuite, c'est la relation entre les parties et leur totalité, marquée par la « coexistence de parties asymétriques et non communicantes » (« vases clos ») [120]. Les contenants (noms propres ou signifiants) sont, selon Deleuze, des « boîtes entrouvertes », desquelles on peut tirer quelque chose de nature complètement différente, « contenu démésuré » et disproportionné par rapport au contenant. C'est uniquement à l'interprète de choisir le contenu qu'il préfère. Ceci signifie que le contenu n'est pas une figure unique. Au contraire, le surcroît de contenu révèle des vérités hétérogènes dans les fragments qui s'affrontent. Deleuze croit que les signes partagent ces deux qualités : ils fonctionnent comme des « boîtes entrouvertes », que l'on peut « expliquer » ; ils sont en même temps des « vases clos » que l'on « choisit ».

> Et si le signe est toujours fragment sans totalisation ni unification, c'est parce que le contenu tient au contenant par toute la force de l'incommensurabilité qu'il a avec lui, et que le vase tient à son voisinage par toute la force de non-communication qu'il entretient avec lui [121].

Dans son développement du caractère hétérogène de l'œuvre littéraire (*À la recherche du temps perdu*), Deleuze utilise quelques métaphores intéressantes par rapport au texte et à son auteur. Selon lui, l'œuvre littéraire est une machine. Il ne s'agit ni d'un mécanisme ni d'un organisme dont la structure serait déterminée par un objectif, mais plutôt d'un assemblage hétérogène, défini uniquement par la multiplicité infinie de buts différents : « Pourquoi une machine ? C'est que l'œuvre d'art ainsi comprise est essentiellement productrice, productrice de certaines vérités [122] ». En

---

Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie: Anti-Œdipe*, Paris: Les Editions de Minuit, 1972, p. 50-51.

[119] Gilles Deleuze, *Proust et les signes,* p. 141.

[120] *Ibid.,* p. 140.

[121] *Ibid.,* p. 156.

[122] *Ibid.,* p. 176.

d'autres termes, l'œuvre littéraire est tout ce que l'on a envie qu'elle soit, tout ce que l'on choisit d'y voir :

> Au *logos*, organe et organon dont il faut découvrir le sens dans le tout auquel il appartient, s'oppose l'anti-logos, machine et machinerie dont le sens (tout ce que vous voudrez) dépend uniquement du fonctionnement, et le fonctionnement, des pièces détachées [123].

Si l'on applique ce concept à l'œuvre de Rizzoli, il est certain que l'on peut voir dans l'*A.C.E.* l'exemple d'une poésie visionnaire, une prophétie, un cryptogramme, un journal intime, une utopie, un plan architectural, une allégorie, un traité métaphysique, etc. – bref, c'est une machine générant un nombre infini de significations possibles. Unica Zürn efface également les frontières formelles ; *L'Homme-Jasmin* ou *Trompeten de Jéricho* sont tout autant un journal autobiographique, qu'un récit initiatique, une description de la maladie mentale ou un poème-collage, etc. Ceci semble confirmer la déclaration de Deleuze qui considère que l'œuvre d'art moderne n'a aucun problème de signification, mais uniquement d'usage [124].

L'intelligence observante ou l'imagination créative nous conduisent seulement vers une « vérité *logique* ». Mais la vérité « réelle » est, cependant, le résultat des machines qui travaillent en nous, la conséquence de nos émotions et de nos impressions (involontaires) qu'on tente d'interpréter et de traduire, de nouveau dans un processus de production, caractéristique de la machine. Un artiste véritable doit être capable de faire « résonner » deux objets inattendus, créant ainsi une « image précieuse ». Pour Deleuze, l'exemple suprême de la machine est l'œuvre de James Joyce, qu'il appelle « la machine à *épiphanies* [125] ». L'artiste et le lecteur peuvent « disentangle » et « re-embody [126] » des épiphanies à l'infini.

---

[123] *Ibid.,* p. 176.
[124] *Ibid.,* p. 176.
[125] « Car Joyce aussi commence par chercher le secret des épiphanies du côté de l'objet, dans des contenus signifiants ou des significations idéales, puis dans l'expérience subjective d'un esthète. C'est seulement lorsque les contenus signifiants et les significations idéales se sont effondrés au profit d'une multiplicité de fragments et de chaos, mais aussi les formes subjectives au profit d'un impersonnel chaotique et multiple, que l'œuvre d'art prend tout son sens, c'est-à-dire exactement tous les sens qu'on veut d'après son fonctionnement – l'essentiel étant qu'elle fonctionne, soyez-en sûrs. » *Ibid.,* p. 187.
[126] *Ibid.,* p. 187.

Compte tenu de la notion de la machine telle qu'elle a été développée par Deleuze, on peut effectivement affirmer ce qui a été annoncé au début de cette discussion : un texte (littéraire) ne se réfère pas à une réalité externe ou à un univers objectif (cf. aussi l'idée de Barthes qui considère le langage comme un « huis clos »). En d'autres termes, c'est uniquement dans l'œuvre elle-même qu'il faut chercher la clé du « chiffre ».

On pourrait penser que ce qui « réunit » véritablement les fragments d'*A.C.E*. est l'idée de la mort. Car derrière l'extase annoncée par Rizzoli se cache cette préoccupation grandissante, comme en témoignent les nécrologies qu'il recopie et ses réflexions sur l'âge qui avance. Nous avons le sentiment, que les différentes parties d'*A.C.E*. sont emportées par le temps et se dirigent de plus en plus rapidement vers une « fin dernière universelle ». Dans ce mouvement, elles ne manquent de rien, dénonçant ainsi toute idée d'« unité organique » que l'on pourrait entretenir. Si l'on voit dans ce « pêle-mêle terrifiant » une unité, ce n'est pas à cause d'un « développement logique » ou d'une « évolution organique », mais grâce à une « illumination rétrospective » qui les unifie, dans l'effet produit sur nous [127].

Nous pourrions également noter que le mouvement vers la mort qui caractérise *A.C.E.* est contrebalancé par ce que Deleuze perçoit comme étant le troisième ordre agissant dans l'œuvre de Proust, celui de l'altération universelle et de la mort. Tout d'abord, Deleuze peine à concevoir cet ordre catastrophique comme machine productive : « Peut-on concevoir une machine capable d'extraire quelque chose à partir de ce type d'impression douloureuse, et de produire certaines vérités [128] ? » Afin de réconcilier cette contradiction apparente, il suggère que cette machine produit un « *mouvement forcé d'amplitude plus grande* [129] » entre le passé et le présent. Ce genre de mouvement « repousse le passé plus loin dans le

[127] « Mais tout le problème est de savoir sur quoi repose cette structure formelle, et comment elle donne aux parties et au style une unité qu'ils n'auraient pas sans elle. […] La nouvelle convention linguistique, la structure formelle de l'œuvre, est donc la transversalité […] Elle fait se pénétrer les points de vue, communiquer les vases clos qui restent clos pourtant […] Tel est le temps, la dimension du narrateur, qui a la puissance d'être le tout *de* ces parties sans les totaliser, l'unité *de* toutes ces parties sans les unifier. » *Ibid.,* p. 201-203.
[128] *Ibid*., p. 190.
[129] *Ibid*., p. 191.

temps » et « dilate infiniment le temps [130] ». C'est-à-dire, il crée un effet temporel qui éloigne l'idée de la mort, ressentie auparavant comme le point final des changements du corps. Dans l'amplitude de ce mouvement, les morts et les vivants peuvent coexister : « L'idée de la mort dès lors est moins une coupure qu'un effet de mélange ou de confusion, puisque l'amplitude du mouvement forcé est occupée aussi bien par des vivants que par des morts, tous des mourants, tous à demi-morts ou courant au tombeau [131] ». Cette demi-mort transforme les humains en « géants » car elle leur permet de toucher aux périodes différentes, distantes l'une de l'autre.

Bien que dans l'*A.C.E*. la présence de la mort va grandissant, avec l'introduction des thèmes liés au vieillissement, les transformations du corps ou les nécrologies, elle est contrebalancée par les effets produits par la « machine de la mort ». L'idée de la mort comme rupture ultime est contenue et transformée tout d'abord grâce aux saints omniprésents : Rizzoli insère leurs biographies et compose des poèmes dédiés à ceux qui sont d'une importance particulière ; ils apparaissent également en tant que signataires de certaines sections. En dehors des saints, une multiplicité de figures historiques accompagne Rizzoli dans son entreprise artistique, et enclenche un autre mouvement vers le passé. L'éclectisme des structures architecturales, dont le but est d'accueillir les défunts membres de la famille et dans lesquelles les éléments provenant de styles architecturaux éloignés se mélangent librement aux structures de gratte-ciels contemporains, embrouille le temps. Tous ces effets temporels contribuent, bien évidemment, à une démesure du créateur de cet opus et repoussent la menace de la mort. De son côté, Unica Zürn réussit à lier inextricablement le passé et le présent dans son œuvre, que cela soit par le regard qu'elle porte sur sa *Rencontre avec Hans Bellmer* ou son enfance qu'elle transforme dans *Sombre Printemps.* Puis, dans les narrations plus ouvertement expérimentales comme les *Trompeten de Jéricho* ou *Im Hinterhalt*, elle joue avec des fragments de périodes et de lieux éloignés et des personnages littéraires, pour raconter sa propre histoire ; bien que tous ces personnages

[130] *Ibid*., p. 191.
[131] *Ibid*., p. 191.

se dirigent vers la décomposition et la destruction universelles, l'œuvre témoigne de la force vitale de la « machine de la mort ».

Deleuze note également que Proust comparait son œuvre à une cathédrale, néanmoins, non pas pour se cacher derrière le Logos et sa « belle totalité » comme raison d'être de son œuvre. Ce serait plutôt pour affirmer son « droit à l'inachèvement, aux coutures et rapiéçages [132] ». De manière semblable, Unica Zürn aussi voit son œuvre comme quelque chose d'organique - dans le sens d'être lié au corps – qui se poursuit indéfiniment et demeure inachevé [133].

Une des dernières questions que Deleuze pose dans son essai sur Proust concerne la « folie ». Pour lui, il ne s'agit pas de se demander si Proust était ou n'était pas fou, mais plutôt de chercher les réponses dans l'œuvre elle-même. Car la folie peut se manifester comme une irruption, traversant brusquement l'ordre des logos ; elle « agite » le discours et le transforme dans un autre ordre que l'on ne comprend plus. Le Logos se vide progressivement jusqu'au moment où l'on découvre le silence ultime de « l'univers [...] végétal », qui se compose uniquement de fragments et de morceaux isolés :

> Tout d'un coup le logos se met à dérailler, est traversé par quelque chose qui ne se laisse plus organiser. Il est soulevé par une puissance d'un autre ordre, colère, injure, provocation, profanation, fantasme sadique, geste dément, irruption de la folie. [...] Le logos est un grand Animal dont les parties se réunissent en un tout et s'unifient sous un principe ou une idée directrice ; mais le pathos est un végétal fait de parties cloisonnées, qui ne communiquent qu'indirectement dans une partie mise à part, à l'infini, si bien que nulle totalisation, nulle unification ne peuvent réunir ce monde dont les morceaux ultimes ne manquent plus de rien [134].

---

[132] *Ibid.,* p. 193.

[133] « Si j'étais un homme, peut-être aurais-je dans cet état créé une œuvre. Mais, telle que je suis – et je ne voudrais être rien d'autre -, je n'ai fait que divaguer. […] 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… [...] Je ne voulais pas faire un roman. » Unica Zürn, *Notes d'une anémique*, dans *Vacances à Maison Blanche. Derniers écrits et autres inédits*, présentés et traduits de l'allemand par Ruth Henry, Paris : Joëlle Losfeld, 2000, p. 28-29.

[134] *Ibid.,* p. 208-210.

Dans cette perspective, le narrateur devient une espèce d'araignée, tissant sa toile. L'œuvre se présente donc plutôt comme une toile d'araignée qu'une cathédrale, résultat des intensités ou signes différents qui traversent le corps du narrateur. Cette image de la « toile » nous paraît très pertinente par rapport à l'œuvre de Rizzoli et de Zürn, car elle accentue non seulement les mouvements circulaires qui se dégagent de ces deux œuvres – que cela soit *A.C.E*. de Rizzoli, les images ou les récits de Zürn – mais aussi l'aspect métamorphique de l'écriture et de la ligne en perpétuelle transformation.

Afin de poursuivre notre discussion, nous avons choisi de consacrer quelques pages au concept du « simulacre », développé par Deleuze dans les *Appendices* de la *Logique du sens* [135]*.* À la base, le « simulacre » est une autre formulation du refus de la philosophie antique des Logos et de son prolongement dans la religion chrétienne. D'habitude défini comme la copie de la copie, la relation du simulacre à un modèle est devenue tellement faible qu'on ne peut plus le considérer comme une propre copie. Néanmoins, pour Deleuze, il s'agit d'un phénomène de nature complètement différente. La ressemblance du simulacre à un modèle antérieur est uniquement un effet superficiel, une illusion ; le simulacre est quelque chose d'irréductiblement différent, qui dénie la primauté de n'importe quel modèle (« un modèle supposé de vérité [136] ») et ainsi compromet toutes les identités ou territoires apparemment stables. Aucun modèle ne peut résister à sa prolifération, il n'y a plus de hiérarchie possible. Le simulacre est une subversion camouflée, dirigée contre le père, contre l'exclusion de l'excentricité et de la différence sous le prétexte d'une signification supérieure de l'Histoire.

Selon Deleuze, le simulacre remonte à la surface et démasque l'ordre du « Même » et du « Semblable », du modèle et de la copie. Il ne peut pas fonctionner comme un nouveau « fondement », car c'est la cause de l'effondrement universel. Mais c'est une apocalypse joyeuse que Deleuze appelle « *effondement* [137] ». L'image cesse de se fonder sur un modèle. En

---

[135] Gilles Deleuze, « Simulacre et philosophie antique », *Logique du sens,* Paris : Les Éditions de Minuit, 1969, p. 292-324.
[136] *Ibid.,* p. 303.
[137] *Ibid.,* p. 303.

d'autres termes, le simulacre affirme l'absence de l'origine ; c'est « l'éternel retour », « chao-errance [138] ».

Le concept du simulacre deleuzien a une certaine pertinence par rapport à l'œuvre de Rizzoli et de Zürn. Dans les deux cas, l'hétérogénéité de leur œuvre nie les mythes de fondation, qui auraient assuré une certaine distribution et garantiraient une hiérarchie. *A.C.E*. (ainsi que les anagrammes-dessins d'Unica Zürn) se présente comme une œuvre non hiérarchique, « un condensé de coexistences, un simultané d'événements [139] ». C'est un ensemble hétérogène uni par la tectonique du temps redécouvert (cf. « la dimension du narrateur ») plutôt qu'une totalité harmonieuse. La notion du simulacre est aussi intéressante par rapport à notre commentaire sur les images de Zürn et de Rizzoli. Dans aucun des deux cas, nous ne sommes en présence de représentations idéales destinées à faire partie d'un système des essences ; loin d'être des copies fidèles des Idées, elles sont purement subversives (cf. fig. 89, le portrait de Hans Bellmer par Unica Zürn). Dans le cas de Rizzoli, cette relation semble encore plus complexe car ses écrits d'apparence hagiographique représentent en réalité son monde le plus intime.

Le « simulacre » pourrait également s'appliquer à l'art brut en général car les créateurs de l'art brut – comme d'ailleurs un nombre d'artistes contemporains – mettent au défi le système du modèle et de la copie ; en témoignent les images ci-jointes. Le créateur autrichien Johann Hauser a « copié » l'image de la Reine d'Angleterre (cf. fig. 27) et celle d'un modèle inconnu (cf. fig. 26) à partir de la couverture d'un journal. L'Américain Gene Merrit nous montre un « portrait » du chanteur Roy Orbisson (cf. fig. 30). Puis, il y a aussi le portrait d'Adolf Hitler (cf. fig. 28), créé par Théo qui, traumatisé par les tortures physiques dans un hôpital psychiatrique de l'Allemagne Nazie, limite sa production artistique aux portraits obsessionnels des dignitaires Nazis. Si toutes ces « copies » démontrent une ressemblance « externe » à leur modèle, les forces qui en émanent sont d'un ordre

[138] *Ibid.,* p. 305.

[139] « L'œuvre non hiérarchisée est un condensé de coexistences, un simultané d'événements. C'est le triomphe du faux prétendant. Il simule et le père, et le prétendant, et la fiancée dans une superposition de masques. Mais le faux prétendant ne peut pas être dit faux par rapport à un modèle supposé de vérité, pas plus que la simulation ne peut être dite une apparence, une illusion. » *Ibid.,* p. 303.

complètement différent. Leurs auteurs n'ont d'ailleurs pas visé une transgression consciente des règles ou des conventions artistiques. Cependant, la différence est absolue. Tandis que le portrait de Hitler au sourire énigmatique ressemble à un masque impénétrable, les portraits de Johann Hauser et davantage encore ceux de Gene Merrit révèlent la fragilité de notre identité et l'hétérogénéité des pièces du puzzle. En guise de conclusion, nous relèverons un problème supplémentaire que posent les images issues de l'art brut : l'absence de la signature de l'auteur (un grand nombre d'œuvres demeure en effet anonyme).

Nous l'avons déjà noté, les œuvres de l'art brut sont marquées par la présence immédiate du corps (sans la médiation par le conscient jugeant). Dans certaines, la trace du corps est plus « brute », dans d'autres elle transpire sous l'imagerie d'une apparence plus conventionnelle. Deleuze réinterprète ce que Lacan a placé sous le concept de l'entrée du sujet dans l'ordre symbolique, dont la condition essentielle est l'acceptation du Nom-du-Père. Selon lui nos identité et intégrité physique ne sont obtenues qu'au prix du silence de nos corps (de nos pulsions). Mais quand le corps refoule la parole et demeure silencieux, la parole (les « lois » et les « vertus ») devient faussement « pure » et le silence résultant « impur ». Si c'était le contraire (« parole impure » et « silence pur »), l'identité de la personne serait « suspendue », elle se serait « volatilisée » :

> Le « langage pur – silence impur » désigne un certain rapport, où le langage réunit l'identité d'une personne et l'intégrité d'un corps dans un moi responsable, mais fait silence sur toutes les forces qui dissolvent ce moi. Ou bien le langage devient lui-même une de ces forces, se charge de toutes ces forces, et fait accéder le corps désintégré, le moi dissout, à un silence qui est celui de l'innocence : voilà l'autre terme du dilemme, « langage impur – silence pur [140] ».

Néanmoins, la théologie chrétienne, basée sur « l'identité de Dieu comme dernier fondement » aimerait nous convaincre de notre identité comme d'une « instance bien fondée » et de « l'identité du langage comme

[140] *Ibid.,* p. 338.

puissance de *désigner* tout le reste [141] ». Cependant, si nous abandonnons notre croyance dans l'Idée, Dieu et un Tout uni, dont dériverait l'identité de chaque concept, si l'on cède à la dissolution du soi et du corps, tout relève alors d'un jeu d'intensités, de « singularités pré-individuelles et impersonnelles », qui « pénètrent les unes dans les autres à travers une infinité de degrés, une infinité de modifications [142] ». Deleuze appelle cette nouvelle philosophie « l'ordre de l'Antéchrist » ou des simulacres :

> Il y a toujours un autre souffle dans le mien, une autre pensée dans la mienne, une autre possession dans ce que je possède, mille choses et mille êtres impliqués dans mes complications : toute vraie pensée est une agression. Il ne s'agit pas des influences que nous subissons, mais des insufflations, des fluctuations que nous *sommes,* avec lesquelles nous nous confondons. Que tout soit si « compliqué », que Je soit un autre, que quelque chose d'autre pense en nous dans une agression qui est celle de la pensée, dans une multiplication qui est celle du corps, dans une violence qui est celle du langage, c'est le joyeux message [143].

Pour Deleuze, le vrai langage est « l'expression pure » du jeu des intensités qui traversent nos corps et non pas la désignation de l'unité du corps avec la manifestation d'un « Je ». Le vrai mouvement du « sens » est celui de « l'éternel retour » des intensités, le cercle de Dionysos et non pas la résurrection chrétienne. Dans la « folie », nous pouvons perdre le monde et nous-mêmes, mais gagner la conscience de ce « début éternel ».

Le monde de « l'éternel retour » est un monde sans identités, un « chaosmos [144] ». Demeure la Différence, c'est-à-dire la « différence des intensités ». L'œuvre d'art moderne, avec sa structure circulaire (il s'agit cependant de « cercles excentrés ») va dans la direction de « l'abandon de représentation ». Les cercles et les séries s'élaborent dans un chaos sans forme, sans aucune autre logique que celle de la répétition.

Deleuze analyse brillamment la dissolution des formes, de l'identité et de représentation dans le livre de Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du*

---

[141] *Ibid.,* p. 339.
[142] *Ibid.,* p. 345.
[143] *Ibid.,* p. 346.
[144] *Ibid.,* p. 305.

Pacifique [145]*.* L'histoire du Robinson sur son île déserte – que se passe-t-il quand il n'y a pas d'autrui ? – pourrait fonctionner, d'un point de vue psychanalytique, comme une métaphore parfaite de la psychose. Deleuze choisit ici le terme « autrui » ; c'est l'autrui qui fonde notre désir et fait que le désir se dirige vers un objet [146]. L'autrui ne peut vraiment être un objet que le « Je » perçoit ou qui me percevrait : c'est tout d'abord « une structure du champ perceptif [147] ». Si nous perdons la possibilité de percevoir des ressemblances et la contiguïté entre les objets, le monde devient inhabitable. Dans un monde sans autrui, les objets disparaissent ; la seule opposition qui demeure est celle de « lumière insoutenable » et d'un « abîme obscur ». L'hypothèse Robinson est que dans l'absence de l'autrui, notre conscience et l'objet ne font plus qu'un [148].

Qu'arrive-t-il au signifiant, le « double aérien » de toute chose, dans ces circonstances ? Ce double, auparavant enchaîné par la présence de l'autrui, remonte et libère tous les éléments qu'il emprisonnait. C'est la naissance de « l'image enfin verticale et sans épaisseur », la libération de l'« élément pur ». Le désir n'est plus dirigé vers un autre objet ou un corps, mais désire uniquement l'Image. Pour la psychanalyse, ce retour aux éléments est « l'instinct de mort », mais Deleuze le qualifie de « solaire [149] ».

Deleuze note justement que quand la structure de l'Autrui commence à disparaître, Robinson tente à tout prix de « repeupler » son monde avec

---

[145] Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique,* Paris : Gallimard, 1967.

[146] Pour éviter la confusion avec les termes utilisés par Lacan (l'autre, l'Autre), nous avons choisi de nous reposer entièrement sur les termes proposés par Deleuze, « autrui » et « *Autrui-a-priori* » : « Je ne désire rien qui ne soit vu, pensé, possédé par un autrui possible. C'est là le fondement de mon désir. C'est toujours autrui qui rabat mon désir sur l'objet. » *Ibid.,* p. 355.

[147] « Mais autrui n'est ni un objet dans le champ de ma perception, ni un sujet qui me perçoit : c'est d'abord une structure du champ perceptif, sans laquelle ce champ dans son ensemble ne fonctionnerait pas comme il le fait. Que cette structure soit effectuée par des personnages réels […] n'empêche pas qu'elle préexiste, comme condition d'organisation en général, aux termes qui l'actualisent dans chaque champ perceptif organisé – le vôtre, le mien. Ainsi *Autrui-a-priori* comme structure absolue fonde la relativité des autruis comme termes effectuant la structure dans chaque champ. » *Ibid.,* p . 357.

[148] « Il n'y a plus de possibilité d'erreur : non pas simplement parce qu'autrui n'est plus là, constituant le tribunal de toute réalité, pour discuter, infirmer ou vérifier ce que je crois voir, mais parce que, manquant dans sa structure, il laisse la conscience coller ou coïncider avec l'objet dans un éternel présent. » *Ibid.,* p. 361.

[149] « Instaurer le monde sans autrui, redresser le monde […] c'est éviter le détour. C'est séparer le désir de son *objet,* de son détour par un corps, pour le rapporter à une *cause* pure : les Eléments. […] Libre à la psychanalyse de voir dans cette abolition du détour, dans cette séparation de la cause du désir avec l'objet, dans ce retour aux éléments, le signe d'un instinct de mort – instinct devenu solaire. » *Ibid.,* p. 369.

les autruis, qui sont en fait une multiplication de lui-même. Il est intéressant de noter qu'Unica Zürn et Achilles G. Rizzoli illustrent une expérience semblable dans leur œuvre (cf. l'analyse de l'œuvre). Zürn se voit dans les visages de tou(te)s les autres (cf. *Vacances à Maison-Blanche*), Rizzoli peuple ses œuvres par une multitude de héros autobiographiques, de collaborateurs et d'aides, sa propre identité démultipliée dans un processus de clonage :

> Le psychotique tente de pallier à l'absence des autruis réels en instaurant un ordre des vestiges humains, et à la dissolution de la structure en organisant une filiation surhumaine. Névrose et psychose, c'est l'aventure de la profondeur. La structure Autrui organise la profondeur et la pacifie, la rend vivable. Aussi bien les troubles de cette structure impliquent un dérèglement, un affolement de la profondeur, comme un retour agressif du sans-fond qu'on ne peut plus conjurer. Tout a perdu son sens, tout devient *simulacre et vestige.* […] À moins que Robinson n'invente une nouvelle dimension [150].

La discussion sur l'aspect productif de l'œuvre (l'œuvre en tant que machine – littéraire, désirante, machine de la mort) et de l'œuvre dans son aspect simulacre nous conduit finalement pour la dernière partie de ce chapitre à une courte analyse de ce que Deleuze appelle des « mots ésotériques ». Selon lui, certains textes (il utilise souvent l'exemple d'A. Artaud) sont marqués par la présence de deux séries de mots : l'une, liée au corps, exprime des sensations et des qualités physiques, l'autre liée aux « objets éminemment symboliques » ou à des personnages à connotation parentale annonce souvent des messages ou des événements significatifs [151]. De cette manière, il tente de distinguer entre le « langage du corps » et celui de la nouvelle filiation symbolique. Les deux séries sont, bien évidemment, complémentaires (car la nouvelle filiation avec le Tout est inextricablement liée à l'exploration de l'intérieur du corps, comme en témoigne *A.C.E.*, cette « l'architecture de l'âme », ou *La Maison de maladies* d'Unica Zürn) et résultent de la disparition ou de la défaillance de la structure de l'*Autrui-a-priori.*

---

[150] *Ibid.,* p. 366.
[151] *Ibid.,* p. 40.

Pour notre discussion, nous nous concentrerons uniquement sur l'analyse des mots ésotériques proposée par Deleuze et non pas sur la description plus détaillée d'autres aspects des séries. Les mots ésotériques se divisent en plusieurs groupes. Le premier groupe est caractérisé par la contraction des éléments syllabiques d'une ou de plusieurs propositions. Ce genre de contraction tente d'exprimer dans une ou plusieurs syllabes la signification d'une proposition entière. Un processus semblable est en jeu dans ce que l'on pourrait appeler la « dévocalisation » des mots, c'est-à-dire la décision de garder uniquement les consonnes (comme si les voyelles étaient superflues). Ce groupe des mots ésotériques est le résultat de la « synthèse de succession » appliquée uniquement à une série (c'est-à-dire la série des signifiants [152]). Nous pourrions considérer les acronymes inventés par Rizzoli comme l'exemple de contraction des mots ou des propositions entières (cf. Allmittizeel – Archbishop Mitty's Inheritance, Ibee – Information bureau, Bi-pa Center – bill-paying center, etc.). Nous n'avons pas trouvé dans son œuvre d'exemples de « dévocalisation » ; Rizzoli serait plutôt tenté d'ajouter des consonnes dans des mots existants, les transformant ainsi en néologismes (cf. « extravagranza »). Quoi qu'il en soit, il joue beaucoup plus sur la vocalisation, choisissant des mots aux sons doux qui font penser aux berceuses (*lalangue*, les mots doux de la mère, cf. Roomiroll, Tootlewoo, Ollimine, etc.) [153].

Le trait caractéristique le plus important du deuxième type des mots ésotériques est le fait que la synthèse porte sur les deux séries (le langage du corps et la série « séméiologique », la série du signifiant et la série du signifié [154]) et ainsi assure leur jonction. Certains acronymes de Rizzoli pourraient appartenir à ce groupe, en particulier par leurs qualités sonores.

---

[152] *Ibid.,* p. 58.

[153] Deleuze analyse les procédés linguistiques de Louis Wolfson et note sa tentative de remplacer toutes les consonnes éprouvées comme trop dures dans les mots de sa langue maternelle par des mots plus fluides, d'une ou de plusieurs langues étrangères qu'il fusionne : « Aux mots maternels et aux lettres durs Wolfson oppose l'action venue des mots d'une autre langue, ou de plusieurs, qui devraient fusionner, entrer dans une nouvelle écriture phonétique, former une totalité liquide ou une continuité allitérative. » Gilles Deleuze, « Louis Wolfson, ou le procédé », *Critique et clinique,* p. 28.

[154] Deleuze parle également de la série « désignatrice » et de la série « expressive » (*Logique du sens.*, p. 59). Et aussi : « Nous appelons "signifiant" tout signe en tant qu'il présente en lui-même un aspect quelconque du sens ; "signifié", au contraire, ce qui sert de corrélatif à cet aspect du sens, c'est-à-dire ce qui se définit en dualité relative avec cet aspect. » *Ibid.*, p. 51.

La plupart de ces mots expriment quelque chose lié au corps maternel ou féminin (cf. « Veeye » – l'abréviation du nom de Virginia Ann Entwistle et également des organes génitaux, « Ma » – « Miss Amte », « Mother of the Arts », « Mama » – « marble and Miss Amte », « Sarmh » ou « Sarmte » - « Symbolic Architectural Romance Taught », etc.).

Le troisième groupe des mots ésotériques sont des mots indéterminés – Deleuze parle de « mots blancs [155] » - comme « it, cela, chose, truc ou machin ». Ce genre de mots ne porte aucune signification particulière, il peut donc tout signifier. Sa seule fonction est de remplir le vide entre le signifiant et le signifié. À l'intérieur de ce groupe, on retrouve également « la case vide », quelque chose qui n'est pas nommé du tout, mais auquel on se réfère simplement « par tout le refrain d'une chanson qui circule à travers les couplets et les fait communiquer [156] ». Les expressions, régulièrement répétées dans l'*A.C.E.*, pourraient remplir justement ce rôle de connexion : « coming round to it again », « what's-the-use », « what-to-do », « it had to happen again », etc. Elles deviennent de plus en plus stéréotypées, bien que l'on puisse supposer qu'au début, il s'agissait d'une condensation de signification particulière. Il semble que l'auteur lui-même ait perdu la trace de la signification d'origine de ces formules énigmatiques.

Finalement, le quatrième type de mots ésotériques est représenté par les « mots-valises ». Un mot est un vrai « mot-valise » seulement s'il désigne un mot ésotérique des groupes précédents [157]. Il est concevable que certains néologismes inventés par Rizzoli appartiennent à ce groupe, en particulier les mots comme « earchitecturally » (qui se réfère à ses héritages célestes), « proemshaying [158] » ou « vaulterroy ». Pour revenir à l'œuvre d'Unica Zürn, à l'exception des anagrammes, les néologismes sont rares. Zürn interroge la

---

[155] *Ibid.,* p. 59.
[156] *Ibid.,* p. 59.
[157] « Lorsque le mot ésotérique n'a pas seulement pour fonction de connoter ou de coordonner deux séries hétérogènes, mais d'y introduire des disjonctions, alors le mot-valise est nécessaire ou nécessairement fondé ; c'est-à-dire que le mot ésotérique lui-même est alors "appelé" ou désigné par un mot-valise. » *Ibid.,* p. 62.
[158] Le néologisme « proemshaying » contient plusieurs significations possibles : 1. « proem » - un archaïsme utilisé par Edmund Spenser (*Faerie Queene*) pour l'ouverture du poème : « prologue » + « poème ». La lettre « r » insérée dans le mot « poème », pourrait également rappeler le nom de l'artiste, Rizzoli. 2. « shaying » - un autre mot-valise : « say » (dire) + « shy » timide). « Shy » en tant que verbe signifie aussi (a) lancer (un projectile), (b) tenter de faire.

langue et notre construction d'identité à travers elle sur un autre niveau que celui des mots. Ce sont plutôt le texte et l'image qui par leur interaction font naître quelque chose d'analogue aux mots-valises. Quant à ses anagrammes, elles se rapprochent le plus souvent de la troisième série proposée par Deleuze, des « mots circulants », « presque une onomatopée de ce qui s'évanouit [159] ». Ces onomatopées néologiques ne semblent pas toujours fonctionner comme des « arrêts de signification » et des « disjonctions », bien que la qualité sonore efface presque entièrement leur signification. Mais c'est surtout par le caractère sonore qui les détermine que les mots continuent à exprimer quelque chose – même si cela se joue sur un autre niveau que celui du signifiant-signifié, à circuler.

Dans cette discussion sur le jeu avec les mots, Deleuze nuance avec attention les subtilités du non-sens [160]. Pour lui, c'est à ce stade – quand les mots et les éléments phonétiques (plus particulièrement les consonnes) portent l'empreinte physique du corps et peuvent avoir une influence directe sur lui – qu'il faut inventer une nouvelle langue, dont la « modulation » remplacera la « valeur » des syllabes et d'autres fragments. Néanmoins, Deleuze ne pourrait pas être plus en accord avec M. Foucault [161], lorsque celui-ci précise que la folie dans son état clinique est incompatible avec l'œuvre, la littérature est une « santé » et l'écrivain un médecin (« médecin de soi-même et du monde [162] ») : « But ultime de la littérature, dégager dans le délire cette création d'une santé, ou cette invention d'un peuple, c'est-à-dire une possibilité de vie [163] ». La grande littérature naît dans le « devenir-autre de la langue », « une minoration de cette langue majeure [164] », avec

---

[159] *Ibid.,* p. 59.

[160] « Sous-sens, insens, *Untersinn*, qui doit être distingué du non-sens de surface. […] C'est pourquoi il semble très insuffisant de dire que le langage schizophrénique se définit par un glissement, incessant et affolé, de la série signifiante sur la série signifiée. En fait, *il n'y a plus de séries du tout,* les deux séries ont disparu. Le non-sens a cessé de donner le sens à la surface ; il absorbe, il engloutit tout sens, aussi bien du côté du signifiant que du signifié. » *Ibid.,* p. 111.

[161] « Il n'y a de folie que comme instant dernier de l'œuvre – celle-ci la repousse indéfiniment à ses confins ; *là où il y a œuvre, il n'y a pas folie.* » Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique,* Paris : Éditions Gallimard, coll. Tel, 1972, p. 663.

[162] Gilles Deleuze, *Critique et clinique,* Paris : Les Éditions de Minuit, 1993, p. 9, 14.

[163] *Ibid.,* p. 15.

[164] « Elle [la littérature] y trace précisément une sorte de langue étrangère, qui n'est pas une autre langue, ni un patois retrouvé, mais un devenir-autre de la langue, une minoration de cette langue majeure, un délire qui l'emporte, une ligne de sorcière qui s'échappe du système dominant. » *Ibid*., p. 15.

l'écriture parfois à la limite asyntaxique et asymbolique. Dans son œuvre, Unica Zürn réussit cette décomposition de la langue maternelle et sa ré-invention à merveille (nous pensons entre autres à ses anagrammes-dessins) tandis que Rizzoli semble s'installer dans son procédé linguistique qui demeure souvent trop opaque pour que son expérience soit partageable.

CHAPITRE 3
BIOGRAPHIE ET L'ŒUVRE D'ACHILLES G. RIZZOLI

L'histoire de sa vie [1]

> Notre âme peut être considérée comme un château, fait d'un seul diamant ou d'un cristal parfaitement limpide, et dans lequel il y a beaucoup d'appartements, comme dans le ciel il y a bien des demeures. […] Nous ne pouvons édifier cette Demeure sans nous y loger.
>
> Thérèse d'Avila, *Le Château intérieur*

L'immigration a marqué la vie d'Unica Zürn, tout autant que celle d'Achilles G. Rizzoli. Rizzoli naît le 3 juin 1896 à Port Reyes, dans Western Marin County, au nord de San Francisco. C'est le quatrième enfant d'une modeste famille immigrée ; les deux parents, Innocente Rizzoli et Erminia Dadami, appelée Emma, viennent d'une région italophone du Sud de la Suisse. Innocente est né à Borgnone et Emma dans la vallée de Maggia, près de la frontière italienne. Ils ont immigré aux Etats-Unis seulement quelques années avant la naissance d'Achilles, chacun de leur côté, probablement à la recherche de travail.

Les registres d'entrée officiels nous en apprennent peu sur la vie des Suisses italophones dans la région de San Francisco du début du XXe siècle. Mentionnons cependant que certaines informations concernant l'immigration italienne en Californie à cette époque fournissent quelques indications quant aux difficultés auxquelles les immigrants ont dû faire face dans leur nouveau pays. Des quatre groupes d'immigrants (Irlandais, Allemands, Chinois, Italiens), les Italiens sont arrivés en dernier. En 1870, il y

---

[1] Les informations biographiques se basent sur le catalogue publié par Jo Farb Hernandez, John Beardsley et Roger Cardinal, *A.G. Rizzoli : Architect of Magnificent Visions*, New York et San Diego : Harry N Abrams, San Diego Museum of Art, 1997.

avait uniquement 1 600 Italiens à San Francisco ; en 1880, le chiffre monte à 2 500, en 1890 à 5 200, pour atteindre finalement 8 000 au début du siècle. Entre 1900 et 1924, 20 000 Italiens arrivent dans la ville. Ce sont pour la plupart de jeunes hommes célibataires (c'est le cas d'Innocente Rizzoli), mais certains ont laissé femmes et enfants en Europe.

Les couples qui se forment dans ces circonstances difficiles s'avèrent fragiles. Cependant, les problèmes conjugaux ne conduisent que rarement au divorce ; cela dit, dans la pratique, les couples se séparent souvent. L'alcoolisme, la violence, l'incapacité de soutenir financièrement leur famille ou encore les troubles psychiques sont les principaux responsables de ces séparations, dont le plus grand nombre coïncide avec les premières années de la Dépression (les années trente). Malheureusement, nous ne pouvons qu'émettre quelques hypothèses concernant les raisons qui ont amené le père d'Achilles à se séparer de sa famille en 1915 avant de se donner la mort. Elles sont peut-être liées au divorce de sa fille Olympia, quittée par son mari, ou encore au départ de son fils aîné Rinaldo, apparemment le mouton noir de la famille, et qui ne donnera plus jamais de nouvelles. Mais à tout cela, s'ajoute sans doute une longue période dépressive. Ainsi la vie d'Achilles, comme celle d'Unica Zürn sera marquée pour toujours par l'absence du père, disparu subitement, et dont on ignore les causes de cette disparition.

Certains rapports consulaires mentionnent qu'au début du XXe siècle un grand nombre d'immigrants était sans travail ou travaillait insuffisamment pour subvenir aux besoins de leur famille. Les nouveaux venus ne pouvaient que rarement compter sur l'aide financière de leurs compatriotes italophones déjà établis. Encore une fois, nous ignorons tout des difficultés rencontrées par les parents de Rizzoli, ainsi que leur niveau d'études. Pendant l'enfance d'Achilles, le père travaille comme ouvrier chez un producteur laitier à Port Reyes. Les membres de la famille échangeaient en italien. Achilles était donc bilingue, même s'il a écrit en anglais. Il a dû être, dans tous les cas, un enfant studieux car il est inhabituel à l'époque qu'un fils de fermiers exerce un métier différent de celui des parents.

C'est probablement ses études au *Polytechnic College of Engineering* (L'école polytechnique) d'Oakland, de l'âge de seize à dix-neuf ans (1912-

1915) qui ont éveillé l'intérêt d'Achilles pour l'architecture. Il étudie la mécanique, la géométrie, l'électromécanique et le magnétisme. À travers ses devoirs (assignments), il est évident qu'il s'intéressait surtout à la construction, au dessin technique et aux inventions. En 1916, il devient membre du Club des architectes de San Francisco. Ce club propose des conférences et sert de point de rencontre aux architectes locaux ; le but de ses fondateurs est d'améliorer la qualité du design et du dessin chez les architectes. Le club a été fondé en 1901 pour former des architectes dont l'accès aux institutions académiques payantes plus exclusives était fermé. Aucun document n'a été retrouvé qui éclairerait sur la participation de Rizzoli aux activités organisées par le Club. Quoi qu'il en soit, à partir de cette période, Rizzoli garde dans ses fichiers une liste de « livres à lire ». Les thèmes, divers, vont de l'architecture navale à la construction mécanique en passant par la fabrication des explosifs, la reproduction sexuelle et le mariage consanguin. La liste contient également quelques livres sur les investissements financiers et une méthode qui développe la façon de faire une publicité qui « rapporte de l'argent ». Ces derniers auraient servi de source d'inspiration pour les multiples styles typographiques que Rizzoli utilisera dans ses travaux tardifs.

L'année 1915 est d'une importance cruciale pour le jeune Achilles. C'est l'année de l'*Exposition Internationale Panama-Pacifique* (*Panama-Pacific International Exposition*, abréviation *PPIE*), inspiration principale des premières œuvres. C'est aussi l'année de la disparition du père : Innocente Rizzoli part un jour avec un fusil qu'il aurait volé à son employeur. Nous ignorons la manière dont la famille a interprété cet événement. Son corps ne sera découvert et identifié que vingt-deux ans plus tard dans les bois de Marine County ; il s'agirait d'un suicide. Achilles, qui a dix-neuf ans à l'époque de sa disparition, est traumatisé par cet événement. Il l'immortalisera plus tard à travers une des structures réunies dans son projet *Y.T.T.E.,* qui porte le titre *The Dark Horse of the Festival Year* (Le Cheval noir de l'année du Festival).

Rizzoli endosse le rôle du père car, après 1915, la famille vit du salaire de ses petits boulots (il travaille comme dactylo). Entre 1915 et 1933, la famille déménage plus de sept fois. Finalement, elle se fixe dans un des

quartiers ouvriers de San Francisco (sur Alabama Street à Bernal Heights) et emménage dans une modeste maison de quatre pièces. Rizzoli, qui ne s'est jamais marié, y habitera jusqu'à sa mort, et partagera avec sa mère l'unique chambre à coucher. L'identification du corps de son père, suivie de peu par la mort de sa mère en janvier 1937, fut un coup très dur pour Achilles. Il a continué à dormir au pied du lit de sa mère et à écrire des poèmes accompagnés de dessins à l'occasion des anniversaires de celle-ci.

Le 23 février 1977, alors qu'il marchait dans la rue, il fut victime d'une hémorragie cérébrale. Les quatre dernières années de sa vie se sont écoulées dans une maison de retraite à Santa Rosa. Rizzoli s'éteint le 18 novembre 1981, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans. Il est enterré selon son souhait et les plans funéraires qu'il a dessinés et payés longtemps à l'avance, à côté de sa mère dans un cimetière près de San Francisco.

Correspondance personnelle

Contrairement à Unica Zürn, nous manquons d'informations sur la vie d'Achilles Rizzoli. Les quelques lettres retrouvées avec son œuvre se révèlent donc être des témoins précieux de sa vie quotidienne. Elles relatent les difficiles conditions de vie de sa famille, notamment dans les années trente. D'autres lettres nous révèlent ses tentatives « amoureuses » (cf. les lettres adressées à Mlle Mary Redington). La plupart, sauvegardées par Rizzoli, sont adressées aux éditeurs ou à des fournisseurs de matériel artistique. Les citations qui suivent proviennent des lettres conservées dans la collection d'*Ames Gallery*.

Premièrement, il y a celles qui témoignent de la précarité de la situation économique dans laquelle se trouve la famille. La déclaration d'impôts d'Achilles de 1928 révèle une chute dramatique de ses revenus par rapport aux années précédentes. Sur une note attachée à la déclaration, Rizzoli justifie l'absence de salaire par son engouement pour l'écriture. Il a, écrit-il, « dirigé son attention vers la littérature et écrit des poèmes.

Cependant, cette activité ne s'est pas avérée profitable jusqu'à maintenant [2]. »

La crise économique des années 1930 a eu des conséquences considérables sur la vie de toute la famille. Aucun des frères et sœurs n'a réussi à trouver un emploi durable. À une occasion, Achilles rapporte avoir travaillé pour la ville en pelletant la terre et la boue. La famille subsiste grâce aux « boîtes de nourriture » fournies chaque semaine par *Unemployement Relief* (L'aide aux chômeurs) aux familles les plus démunies. Il y a, par exemple, la lettre écrite par Rizzoli au nom de son frère Alfred, adressée à Pacific Telephone & Telegraph Company. La lettre témoigne de l'incapacité d'Alfred à payer le téléphone, tout autant que du piètre talent littéraire de Rizzoli:

> Mon frère, sans aucun moyen et profondément découragé, regrette de tout son cœur son incapacité à régler le montant qu'il doit à votre société pour vos excellents services téléphoniques. Si la situation présente persiste, il ne pourra pas vous payer même en petits versements hebdomadaires. Forcé de faire face à la dépression économique, sans aucun espoir, il laisse le champ libre à la pensée irrationnelle et néglige vos nombreuses demandes de règlement de la somme due, accompagnées de l'avis de poursuite légal. Mon frère se rend compte qu'il doit faire face, avec encore plus de force à cette dépression économique, même si elle s'avère gravissime. C'est pour cela qu'il a reconnu de nombreuses fois l'excellent service que vous lui avez fourni pendant quatre ans [3].

En dehors des lettres qui nous éclairent sur la situation financière de sa famille, Rizzoli a gardé dans ses dossiers deux cent quatre-vingt réponses négatives de la part d'éditeurs différents à qui il envoyait

---

[2] « I had directed my attention towards literature, attempting to write poetry but nothing had proved saleable so far. » Achilles G. Rizzoli, Déclaration d'impôts, 1928.

[3] « My brother, more than penniless, and deeply dispirited deeply regrets none the less his inability to pay the amount due to you, even in small weekly payments should present conditions continue, for the excellent telephone service you have rendered him. Forced to face an economic depression void of any encouraging prospects, affording time to court irrational thinking, he maintains, has been the cause that moved him to neglect your numerous requests that payment of the bill for said bill be forthcoming lest be legally prosecuted. Realizing that this persistent, most distressing economic depression must be faced with added fortitude my brother has repeatedly acknowledged the excellent service you have extended him during his four years as an upholster. » Achilles G. Rizzoli, lettre adressée à *Pacific Telephone & Telegraph Company*, 15 mai 1932.

régulièrement ses manuscrits. Elles étaient toutes méticuleusement annotées et numérotées.

Découragé par l'absence de réaction positive, Rizzoli décide finalement de publier un de ses textes, *La Colonnade* à ses propres frais, sans pour autant abandonner l'espoir de le voir publier un jour par un véritable éditeur.

> Cher Monsieur,
> J'ai bien reçu votre brochure que je trouve très intéressante. Malheureusement, comme je vis dans des conditions économiques très modestes, je n'ai pas d'autre choix que de me présenter. Après quelques essais d'écriture de fiction, je me suis dirigé vers la poésie. Comme je n'ai pas trouvé d'éditeur, je me suis concentré sur l'écriture de la fiction rimée. J'ai accumulé un grand nombre de manuscrits, à des stades différents d'écriture. J'ai tout misé sur la publication d'un texte à mes propres frais, comme vous pouvez le constater si vous lisez le prospectus ci-joint. Les ventes sont basses, en fait, personne ne s'intéresse à mon « romaunt » publié. Je me permets de vous faire la suggestion suivante. J'aimerais savoir si vous pouviez - gratuitement ou pour un prix que vous détermineriez – me donner votre opinion honnête concernant les mérites ou les manques du manuscrit THE COLONNADE dont je pourrais vous envoyer un exemplaire. Tout cela en tenant compte du fait qu'à présent je suis au chômage et que je reçois l'aide des organisations de charité locale [4].

Il est intéressant de noter qu'à l'exception du courrier adressé à différentes institutions, Rizzoli a signé la plupart des lettres personnelles du pseudonyme « Peter Metermaid ». Ce nom, avec les connotations virginales (« maid » - pucelle, vierge), témoigne de l'affection de Rizzoli pour les jeux de mots et les rimes faciles. Le jeu entre les mots « Peter » et « Meter » est une allusion espiègle à l'intérêt que Rizzoli a porté toute sa vie à la « versification de la romance / du roman » (« versifying romance »), comme il

[4] « Dear Sir : I've received your brochure and found it very interesting but unfortunately due to the persistently distressing economic conditions prevailing I feel there isn't much I can do or say other than introduce myself.From attempting fiction writing I switched to poetry writing but finding no market for either, I settled down to writing versified fiction, and upon accumulating a large collection of manuscripts in various stages of completion I banked everything upon publishing one at my expense as a perusal of the enclosed circular will show. Seeing sales are slow, in fact, no one seems to take an interest in my published romaunt I've this suggestion to make. I should appreciate it very much to know, if not gratuitously, how much you would charge me should I send you a copy of THE COLONNADE so you can write me your honest opinion regarding its merits or lack of merits, keeping in mind that at present I'm unemployed, receiving relief from the local associated charity agencies. » Achilles G. Rizzoli, lettre sans adresse, le 20 août 1933.

l'indique souvent dans ses manuscrits. De plus la contiguïté avec « mermaid », la sirène, surajoute la notion d'une séduction qui viendrait de « l'autre » (par sa nomination) détourner le sujet innocent et l'inciter à « devenir » séducteur [5].

Une partie des lettres de la deuxième moitié de l'année 1932 nous révèle son obsession pour une certaine Mlle Mary Redington. Une relation platonique, si tant est qu'on puisse parler de « relation », à l'instar d'Unica Zürn avec ses grands poètes [6]. Rizzoli mentionne dans une de ses lettres qu'il a décidé de la contacter quand il a vu son portrait [7] dans un journal quelques années auparavant. Apparemment, ses pompeuses déclarations d'admiration n'ont provoqué aucune réponse de la demoiselle en question. Il est aussi possible que Rizzoli ne les ait jamais envoyées. Quoi qu'il en soit, Rizzoli a choisi Miss Redington pour incarner l'héroïne de son roman, Miss Leadda Maullettail. Dans sa lettre, il lui demande d'adopter le comportement de l'héroïne de son roman *La Colonnade* :

> L'amour véritable romancé en pierre monumentale est le motif hautement divertissant de LA COLONNADE. Je suis sûr que cela correspond aux ambitions de votre vie. Dans LA COLONNADE vous allez trouver l'amour vrai, des figures enjouées, le bonheur de l'héroïne ainsi qu'un idéalisme inconcevable jusqu'à aujourd'hui qui s'avère cependant possible, sous la condition que l'auteur puisse perfectionner ce fragment littéraire dans l'esprit dans lequel il a été conçu et que la foule l'apprécie et le chérisse.
> Il est vrai que mon roman n'est pas rempli de suspense et que le lecteur ne va pas se demander sans respirer ce qui se passera prochainement. Cependant, il vous donnera l'opportunité de paraphraser une des plus séduisantes décorations civiques que le vrai amour puisse produire. Et ce qui est encore plus important pour l'humanité et pour l'auteur lui-même, il pourrait vous inspirer à devenir une deuxième Leadda [8].

---

[5] On pourrait aussi dire que Tandis que « Peter » est un nom masculin, « Metermaid » ajoute une ambiguïté, en féminisant le nom propre par la terminaison « maid ». Le mot « Metermaid » a aussi des connotations plus prosaïques : « metermaid » ou « ticketmaid » distribue des contraventions.

[6] Cf. fig. 36.

[7] Unica Zürn a voué une adoration similaire à Jean-Louis Barrault, après avoir vu le film *Les enfants du paradis* (cf. notre discussion de *L'Homme-Jasmin*). Unica rêve de lui ressembler, de le devenir. Rizzoli, lui, incorpore la fille dans son roman.

[8] « With true love romanced in terms of highly entertaining monumental stone as its motif I'm sure THE COLONNADE harmonizes with your life's ambitions. In THE COLONNADE you will read of true love, of uplifting characters, of happiness bestowed upon the heroine, and of an idealism never before believed conceivable but likely to be the order of things should the

Si l'on donne foi à ce que Rizzoli écrit dans ses lettres, il continue à envoyer à Mlle Redington des esquisses de ses illustrations pour *La Colonnade* [9]. Apparemment, il souhaite qu'elle témoigne de « ce qu'un jeune homme vertueux, encouragé par une fille aux nobles intuitions, puisse accomplir dans cette entreprise de matérialisation d'amour dans sa plus haute forme [10] ». Mlle Redington aka Leadda Maulettail doit inciter son « petit ami favori » (« her favourite boyfriend ») à agir comme le héros de *La Colonnade*, Vincent Reamer. Si toutefois la jeune femme n'a pas de fiancé, Rizzoli lui conseille « de faire la connaissance d'un jeune homme, une action recommandée, qui doit cependant être envisagée uniquement si les qualités spirituelles de ce dernier correspondent à celles de Vincent Reamer [11]. »

Dans les lettres suivantes, Rizzoli fait prévaloir ses intérêts « commerciaux » et demande à la jeune femme de distribuer une douzaine de ses « romaunts » à ses « jeunes amies ». Si elle répond à ce souhait, il lui promet de la célébrer en tant que la « bienfaitrice la plus généreuse » (« most magnanimous benefactress »), « un ange divin, trop doux et trop sacré pour être touché, bref, une sculpture angélique en marbre » (« the divinely angelic girl too sweet and sacred even to touch, in other words, an angel of a marble statue »). Ce passage révèle encore plus clairement que Rizzoli n'a jamais visé une relation amoureuse, mais plutôt l'idéalisation des qualités virginales de son élue à travers ses écrits. Rizzoli projette ainsi sur le monde qui l'entoure des fragments de son monde imaginaire ; il instrumentalise certaines personnes réduites au rôle de figurants dans son univers. L'irréalité gagne de plus en plus son roman et finit par supplanter

---

author live to perfect, and should the multitude analyze and treasure, his literary torso in the spirits it was conceived.True my fiction is neither packed with suspense nor will it hold a reader breathless wondering what will happen next but it will afford you an opportunity to paraphrase one of the most attractive civic decoration honest love can produce, and what is more important to mankind, most appreciated by the author, and most romantic to, it may inspire, you to be a second Leadda. » Achilles G. Rizzoli, Lettre à Miss Mary Redington, 17 juillet 1932.

[9] C'est là où Unica Zürn ne franchit pas la barrière alors que Rizzoli écrit à l'héroïne qu'il a choisie.

[10] « What a really virtuous young man encouraged by a girl with a really lofty intuition can really do in the way of materializing love into its highest form. » Achilles G. Rizzoli, Lettre à Miss Mary Redington, 15 août 1932.

[11] « […] make the acquaintance of some young man unknown to you, a move commendable though not advised unless his mental characteristics are identical as those of Vincent Reamer. » *Ibid*.

toute réalité plausible. Il est probable que l'existence de Mlle Redington n'ait jamais menacé de devenir « réelle ». Nous ne saurons jamais si Rizzoli lui a vraiment envoyé ses lettres. Un mois plus tard, Achilles fait un pas de plus dans son idéalisation et l'associe alors à la Vierge Marie – une nouvelle piste, qu'il poursuivra dans ses projets futurs. Après quelques mois de lettres apparemment sans réponse, il abandonne ses efforts. Comme le héros de son roman, Vincent Reamer, il dédie tout son temps à « faire avancer l'altruisme idéaliste » (« furthering of idealistic altruism ») et à continuer sa « vaste entreprise littéraire » (« vast literary undertaking »).

L'œuvre avant A.C.E.

L'insuffisance d'informations ne nous permet pas de déterminer le début de la création littéraire de Rizzoli. Quelques séries de feuilletons et de romans, dont il ne reste que des fragments de manuscrits dactylographiés sont les seules traces de ses premières tentatives. Ses manuscrits racontent les efforts utopiques d'architectes idéalistes ; ils ont tous été rejetés par les éditeurs sollicités. Ces réponses négatives ont amené Rizzoli à publier un de ces textes, *La Colonnade*, à ses propres frais en 1934. *La Colonnade* est une « fiction en vers, romance d'amour total racontée de manière vive, à travers des formes d'expression monumentales et très amusantes » (« The Colonnade. Versified Fiction Romancing Total Love in Vivid Terms of Highly Entertaining Monumental Mediums »). Le texte raconte l'histoire d'un héros d'inspiration autobiographique, l'architecte Vincent Reamer, qui tente d'impressionner la fille qu'il aime, Leadda Maullettail, par la construction d'une colonnade monumentale. La figure de Leadda Maulettail va jouer ultérieurement un rôle encore plus important puisqu'elle deviendra la « Mère d'*A.T.E.* [12] ».

En dehors des feuilletons et des romans Rizzoli continue d'écrire de la poésie et des chansons. Nous ignorons quand il a abandonné l'écriture pour se consacrer au dessin ou s'il existe d'autres œuvres qu'il aurait créées avant ses esquisses symboliques (*Symbolization drawings*). C'est vraisemblablement autour de 1935 que Rizzoli a commencé les « transfigurations » symboliques de ses proches. Les palais hybrides et cathédrales, inspirés par les aspects grandioses de l'architecture néoclassique, qui se caractérise par des mélanges éclectiques de styles, devaient incarner les qualités essentielles de la personne à laquelle ils étaient dédiés. Les éléments représentés se relient métonymiquement par un « trait » à la personne dont ils montrent ainsi les seuls « insignes », valant pour la personne elle-même.

[12] *A.T.E.* est l'abréviation d'un autre projet de Rizzoli, *Achilles Tectonic Exhibit*.

Chaque dessin présente une structure architecturale centrale, accompagnée par plusieurs titres, dédicaces, calembours et acronymes, destinée à un membre de sa famille ou à une personne importante à ses yeux. Certaines structures se composent d'une élévation centrale, entourée de certains détails dessinés – colonnes, sculptures, fenêtres, murs, etc.

Les premiers exemples de ce procédé de transfiguration sont les dessins de la mère d'Achilles Rizzoli. Parmi eux, l'un s'intitule *Vœux d'anniversaire* [13] (*Birthday Greetings*), il est daté du 11 novembre 1935, le deuxième porte le titre *Le Portrait de Ma Belle, Belle Mère* (*A Picture of My Beautiful, Beautiful Mother*) et date du 11 novembre 1936. La troisième œuvre est *Ma Mère capturée symboliquement* (*Mother Symbolically Recaptured*), de novembre 1937. Ces trois dessins représentent « symboliquement » Emma Dadami, la mère d'Achilles G. Rizzoli, en tant que « Kathredal ». Ce néologisme apparaîtra systématiquement dans tous les écrits postérieurs. Dans ces œuvres, les qualités spirituelles de la mère sont transmuées en cathédrales monumentales aux ornements délicats. D'autres dessins symboliques représentent la famille de Rizzoli – *Frère Lou et sœur Palmira symboliquement esquissés* (*Brother Lou and Sister Palmira Lievre Symbolically Sketched*) - ou des amis et enfants du voisinage : par exemple, *Irwin Peter Sicotte, Jr., décrit symboliquement* (*Irwin Peter Sicotte, Jr. Symbolically Delineated*), *Alfredo Capobianco et sa famille symboliquement esquissée – Palazzo del Capobianco* (*Alfredo Capobianco and Family Symbolically Sketched – Palazzo del Capobianco*), *Shirley Jean Bersie symboliquement esquissée,* (*Shirley Jean Bersie Symbolically Sketched* [14]) etc.

Plus tard, Rizzoli appellera ces vingt-quatre dessins de bâtiments classiques qui représentent sa famille, ses amis et certains événements marquants : *SYMPA*. Dans cette abréviation, « S » signifie « Symbolisation » (*Symbolization drawings*) La lettre « Y » se réfère aux séries d'*Y.T.T.E.* ; il s'agit de cinq plans de l'exposition. « M » représente le mot « Miscellaneous » (divers) – poèmes et écrits. La lettre « P » se réfère aux dessins *PIA*. Le mot « Pia » est déjà une abréviation de « piafore », un

[13] Cf. fig. 37.
[14] Cf. fig. 38.

néologisme lié au mot « pinafore », tablier apparemment porté par les filles dans le quartier de Rizzoli. Sur les dessins *PIA*, Rizzoli représente des bâtiments et des monuments réunis dans *Y.T.T.E*. Finalement, la lettre « A » est l'abréviation d'*Achilles Tectonic Exhibit Portfolio* ou *A.T.E.* [15]*,* dans lequel Rizzoli décrit et interprète tous ses travaux :

> Elles [les esquisses symboliques] sont le noyau de nos efforts. Nous souhaitons tellement avoir le temps pour pouvoir dessiner et représenter symboliquement chacun de nos amis, des étrangers aussi, en fait, presque tout ce qui laisse une trace dans notre esprit. Nous prenons l'engagement d'approfondir nos efforts, même d'éviter les plaisirs de la détente ce qui explique, dans une certaine mesure, la froide réception de nos patrons et aussi notre manque d'intérêt pour la publication d'*A.T.E.* [16]

Les héros de *La Colonnade*, Leadda et Vincent, apparaissent dans *A.T.E.* pour annoncer le prochain projet auquel Rizzoli veut se consacrer, le grandiose *Y.T.T.E*. : « "Tu as peur des filles mais pas des colonnades"… Une fois ces simples dix mots prononcés, Leadda a montré à Vincent la lumière d'une nouvelle époque, qui a pris racine pour la première fois dans *La Colonnade* et qui s'est épanouie, après dix curieuses années, dans le glorieux, extraordinaire Y.T.T.E. [17] »

En 1943, Rizzoli imagine une île, nommée *Isle Del St Sans Vaile* [18]*,* dans la mer de Delicia, qu'il cartographie. Sur les rives de cette île, il aimerait réunir toutes les structures architecturales dans une « Expeau d'Ampleur et de Grandeur » (« Expeau of Magnitude, Magnificence and Manifestation »). *Y.T.T.E*., l'abréviation de « Céder à l'élation totale » (« Yield to Total Elation ») lui permettrait de réunir la plupart des « transfigurations »

---

[15] Cf. fig. 39.

[16] « They [the *Symbolization* drawings] are the nucleus of our endeavors. We only wish we had the time to make a picture, symbolically expressed, of each of our friends, of strangers as well, in fact of almost anything that leaves an impression upon our minds. To this end we pledge our efforts even going to the point of shunning pleasure for relaxation which accounts for, to some extend, the cold reception afforded our patrons, of the lack of interest we show in publicizing the *A.T.E.* » Achillles G. Rizzoli, 1940, *A.T.E.*

[17] « "Then you are afraid of maids but not o' colonnades." …Upon uttering these ten simple words Leadda made Vincent see the light of a new era which first took root in the Colonnade and which after ten odd years blossomed out vividly into the glorious, all-amazing *Y.T.T.E.* » *Ibid*.

[18] Cf. fig. 40.

architecturales antérieures. Le plan [19] de cette exposition universelle ressemble non seulement à celui de *PPIE* (Exposition Internationale Panama-Pacifique) – Rizzoli a choisi une organisation symétrique sur quelques axes, tout en ajoutant des avenues radiales – mais aussi au plan d'une cathédrale. On est en droit de se demander, face à son œuvre, si Rizzoli aurait voulu construire les bâtiments qu'il a si méticuleusement dessinés. Il semble qu'il n'en ait jamais eu le projet, bien que le terme « esquisse » laisse à penser le contraire. Son travail touche à l'intime. La « pierre » qui l'intéresse est de nature poétique. Néanmoins, cela ne l'a pas empêché de soumettre sa candidature pour concevoir la nouvelle église de son quartier, quand la vieille église Saint Antoine a brûlé lors d'un incendie.

Il y a une différence très importante qui distingue les *Symbolisations* réunies dans *Y.T.T.E.* et les *Héritages célestes* (*Heavenly Inheritances*), plus tardifs, qui appartiennent au dernier projet de Rizzoli, *A.C.E.* Tandis que les premières sont supposées être des esquisses symboliques qui capturent l'impression qu'Achilles a gardée des qualités d'une certaine personne, dans *A.C.E.,* il fait un pas de plus. Les structures architecturales deviennent des « maisons célestes » (« heavenly homes ») pour les âmes des défunts. Il s'agit d'un projet transcendantal, dirigé vers l'au-delà.

A.C.E.

> Je vis enfermé dans un dédale - presque sphérique, inaliénable - de lumière et de son. Par conséquent, le passé, le présent et le futur ne font qu'un, il faut beaucoup de détours pour pouvoir y réfléchir, des images brillent comme des diamants. Ainsi, des défilés et des spectacles célestes amènent facilement l'inévitable... Intercessions dramatiques, des sons remarquables exigent l'obéissance, d'autres sons défient la classification, des abeilles occupées bourdonnent, ronronnent, une inaliénable intrication °°° Quoi ! °°° Entends-tu ? O Dio Mio! °°° [20]

[19] Cf. fig. 41.

[20] « Living hermetically in a rather spherical, inalienable maze of light and sound, consequently reflecting upon the past, the present and the future involved many comprehensions, many detours, making imagery sparkling diamond-like; as well, heavenly processions and relevant pageantry easily prone to the inevitable… Intercessions verging on dramatic pageantry, notable audible notes empowering obedience, other sounds defying

À partir de 1945, Rizzoli souffre d'un nombre grandissant de visions qu'il croit « divines dans leur nature et surnaturelles dans leur origine » (« divine in nature and supernatural in origin »). Le 8 mars 1952, il est baptisé à l'Église Saint Antoine (St. Anthony's Church) dans le quartier Bernal Heights de San Francisco. La même année, à l'âge de cinquante-cinq ans, il fait sa première communion. Février 1958 marque la naissance d'un nouveau projet ; il y travaillera jusqu'à sa mort. Il s'agit d'*A.C.E.*, ou d'*AMTE'S Celestial Extravag(r)anza*. L'acronyme AMTE veut dire – selon Rizzoli qui multiplie les explications – « Architecture faite pour amuser » (« Architecture Made to Entertain »), « Architecture amarrée à amuser » (« Architecture Moored to Entertain ») et aussi « Architecture au service de l'amusement » (« Architecture Manned to Entertain »).

Rizzoli démarre le projet *A.C.E.* par une série de poèmes dans le but de célébrer les qualités poétiques de l'architecture. Le projet évolue peu à peu et se transforme subitement en *Troisième Testament* de la Bible. Ou plus précisément, après sept années de création d'*A.C.E.*, un des assistants imaginaires de Rizzoli - présentement John F. Kennedy – annonce au lecteur que ce document forme le *Troisième Testament*.

A.C.E. contient plus de trois cent vingt-cinq feuilles de vélum, c'est-à-dire deux mille six cents pages de poésie, prose et images qui illustrent ses visions de saints, héros historiques et membres défunts de sa famille. Les poèmes et dessins sont complétés par des fragments explicatifs, intitulés *Commentaires supplétifs* (*Auxiliary Comments*), qui décrivent la vie quotidienne de Rizzoli. Tandis que les poèmes traitent de sujets très vastes – styles architecturaux, jours fériés, chutes de neige inattendues – la prose s'inscrit plutôt du côté du journal intime qui parfois élabore et clarifie la signification des poèmes. Les premières pages d'*A.C.E.* expriment ce que Rizzoli s'est donné comme tâche :

> Démontrer l'affinité qui existe entre l'architecture et la théologie, ou voir Dieu comme source de toute la création... Bien qu'il souhaite

---

classification, busy-bee buzzing, hummings, inalienably intricate °°° What ! °°° Hear ? O Dio Moi ! °°° » Achilles G. Rizzoli, *A.C.E.*

> avidement trouver la frontière entre architecture et religion, il est surpris en réalisant que Le Tout-Puissant est plus futé. Le Tout-Puissant a eu la bonne idée de le bousculer encore plus en **personnifiant l'architecture**, identifiée depuis dans la personne de Marilyn Architecteur, ou appelée plus habituellement sur ces pages Miss Amte. Elle est devenue d'ailleurs la collaboratrice principale [21].

La figure principale de cette œuvre est alors Miss Amte, la personnification de l'architecture, appelée aussi Marilyn Architecteur, Maury Architeur, Arche-défenseur de Dieu (« God's Arch Counsel »), la plus originale des Reines (« Queen's Most Quaint »), le Prieur de Jésus (« Jesus' Prioress »), ou MA (La Mère des Arts, « Mother of the Arts »), consort et la compagne virginale du Christ et incidemment, la « collaboratrice principale » de Rizzoli.

> Et finalement, par le recueillement, Miss Amte (La Mère des Arts) est née. Elle est née, encouragée et saluée comme le Prieur des sources célestes. Elle a eu également l'honneur de devenir le « contact ». Plus récemment baptisée « Rechi Tacteur », ce nom vivra dans la mémoire des collaborateurs acquis à notre cause. Maintenant, elle doit revenir à son foyer céleste, pour faire un rapport à son père céleste. Elle a également acquis le titre « Amte Bettly Carillon », en l'honneur de son adhésion à *Y.T.T.E.*, son projet inaltéré, dont la plus grande partie s'accorde à la sonnerie des mélodies célestes [22].

Les collaborateurs imaginaires se divisent entre ceux qui prient (« suppliant »), ceux qui donnent une sérénade (« serenader »), les participants, témoins et autres guides. Tous « signent » le poème, à la création duquel ils ont contribué. Ainsi dans un poème, on peut retrouver Michel-Ange (cité comme « serenader ») aux côtés de St Cyrile et Méthode (« suppliants », ceux qui font appel à Dieu et qui prient), le sculpteur français

---

[21] « [...] show the affinity existing between architecture and theology, or looking to God as the fountainhead of all creation …. While as eager to find a dividing line between architecture and religion, surprisingly, he found Almighty God outwitted him. Amazingly, Almighty God perceived to confront some more by conceiving of architecture as corporeity, since identified as Marilyn Architecteur but more commonly referred to within these pages as Miss Amte ; she, incidentally, becoming the principal collaborator. » Achilles G. Rizzoli, *A.C.E.*

[22] « And yet through this contemplation Miss Amte (Mother of the Arts) was born. Was born, nurtured, hailed as the prioress from celestial sources. In due time acquiring the title of "liason". More recently re-christened "Rechi Tacteur", as such she shall live in the memory of sympathetic collaborators. Now, pending her return to her heavenly dwelling place, in the spirit of reporting to her heavenly father, she acquired the title of "Amte Betty Carillon", in honor of her attachment to *Y.T.T.E.*, Betty's uncorrupted project, the greater part, as yet, attuned to ringing out heavenly melodies. » Achilles G. Rizzoli, *A.C.E. 591 – D*.

Jules Dalou en tant que participant, Enrico Caruso comme témoin et Rechi Tacteur (un autre nom pour Miss Amte) en tant que lien entre le ciel et la terre. Bientôt, Rizzoli trouve le nombre de saints existants insuffisant ; il sanctifie alors certains membres défunts de sa famille, des figures historiques importantes et des architectes connus - Frank Lloyd Wright, Christopher Wren, Andrea Palladio, etc.

Dans les sonnets[23] du début d'*A.C.E.*, Rizzoli s'efforce de « découvrir la poésie dans l'architecture » (« Uncovering Poetry In Architecture [24] »). La longueur des poèmes est conditionnée par la taille des feuilles. Cependant, Achilles suit quelques règles poétiques pour la forme et la rime ; le plus souvent, il utilise le pentamètre iambique [25]. Pour ce qui est des titres, nombreux sont les mots cryptés ; il est impossible de deviner ce qui se cache derrière. Certains mots sont également choisis selon l'ordre alphabétique [26].

Au cours du travail, Rizzoli a probablement réalisé, que texte et image s'enrichissaient. Il a donc ajouté des illustrations. Avec le temps, les dessins prendront de plus en plus de place et leur fonction par rapport au texte évoluera. De simples illustrations, elles vont déterminer la signification du texte ; l'écriture et l'image s'influenceront mutuellement.

Il y a une différence radicale dans le ton et le vocabulaire que Rizzoli choisit pour ses poèmes d'un côté et la prose fragmentaire de l'autre. Les poèmes se distinguent par l'utilisation de l'allitération, de mots ou de phrases stylisées. Leur ton forcé ou pédant frappe parfois tandis que la prose, réservée aux sentiments de l'auteur, est plus expressive et décontractée. Rizzoli doit être conscient de ces difficultés ; après avoir écrit et dessiné

---

[23] « Sonnet » en tant que forme poétique est indéniablement liée à l'idéal de l'amour courtois (qui s'est développé à partir de la tradition du culte chrétien de la Vierge), ce qui convient parfaitement à l'entreprise d'*A.C.E.*

[24] Même dans ces mots « Poetry In Architecture », on retrouve l'acronyme « PIA », qui se réfère au précédent projet de Rizzoli, des « PIA drawings ». Cet acronyme lie ainsi « PIA drawings » à cette nouvelle œuvre, *A.C.E*.

[25] Pentamètre iambique est un un type de vers utilisé dans la poésie et le théâtre anglais (par exemple par W. Shakespeare) qui contient cinq pieds (d'où le nom « pentamètre »). Le iambe anglais est constitué par une syllabe atone suivie d'une syllabe accentuée. Cf. fig. 67 : Defining « Banner » most good Christians shy, / Resenting mixing words sans bowling noise. / The same of colors fading fast when dry / Then what ? Dime teasers luring less than toys.

[26] Cf. fig. 67, avec les titres des *poèmes Action, Banner, Cathedral, Demonstration, Edifice, Facade*, etc.

environ deux cents feuilles, il abandonne la poésie et se consacre à la prose narrative :

> J'abandonne l'écriture de la poésie héroïque au profit de la narration, une sorte de « roman court » (pour la définition précise voir dans le dictionnaire Webster). Il est moins important d'utiliser ce mot de façon appropriée que de créer un frontispice harmonieux, avec l'écriture et l'image qui se complètent [27].

Si nous suivons le conseil de l'auteur, le dictionnaire de Webster mentionné par Rizzoli (Webster's New International Dictionary, 1944) nous donne la définition suivante de la « nouvelle » (« novella ») : « Récit, narration ou histoire avec une intrigue succincte et une conclusion ». Le mot « nouvelle » est suivi par « neuvaine » (« novena ») : « prière offerte à une intention particulière, répétée neuf jours de suite », un terme que Rizzoli substitue fréquemment à « nouvelle [28] ». « Nouvelle » ou « neuvaine » apparaît sur des feuilles plus tardives en tant que titre, indiquant une nouvelle division, qui explore différents aspects du même thème sur plusieurs feuilles.

Comme nous l'avons déjà indiqué, Rizzoli se plaint parfois des difficultés et de « la douleur atroce qui persiste » (« lingering agony ») dont il souffre quand il tente de donner une forme à ses « images mentales ». Et puisqu'il consacre tout son temps libre - la plupart de ses jours et une grande partie de ses nuits - au travail sur *A.C.E.*, il est physiquement épuisé. Malgré tout, il se sent obligé de figer, solidifier ses visions.

Vers la fin d'*A.C.E.*, les thèmes qui le préoccupent s'assombrissent : il réfléchit à la mort, la sienne et celle de ses proches. Il recopie fréquemment des nécrologies publiées par les journaux locaux dans ses *Commentaires supplémentaires*, et ajoute des détails concernant la vie de la personne, sa

---

[27] « Leaving writing heroic poetry to the poet, a sort of narration paralleling the novella (for definition see Webster's unabridged) whether or not the word is used appropriately does not matter inasmuch as making a harmonious frontispiece with the written and the graphic line supplementing each other was paramount. » Achilles G. Rizzoli, *A.C.E. 389,* Auxiliary Comment 831 D.

[28] Le fait que Rizzoli utilise ces deux termes comme interchangeables, ajoute à chacun des deux une nouvelle connotation, qui ne fait pas partie du terme d'origine. Ensemble, ils créent un troisième terme, qui reste cependant inexprimé, de valeur néologique et dont la signification nous échappe.

mort et parfois même l'enterrement lui-même. Les disparus sont immédiatement transformés en *Héritages Célestes* (*Heavenly Inheritance*) ou ce qu'il appelle aussi « Architecture de l'Âme » (« Architecture of the Soul »). Rizzoli a même créé son propre *Héritage*, qui porte le nom énigmatique de « Tokenquay ». La dernière feuille d'*A.C.E.* n'est pas numérotée ; son titre est « Repose en paix » (« Rest in Peace Awhile »)…

CHAPITRE 4
BIOGRAPHIE ET L'ŒUVRE D'UNICA ZÜRN

Comparée à la biographie d'apparence peu remarquable d'Achilles G. Rizzoli, la vie d'Unica Zürn est inévitablement touchée par les grands bouleversements historiques survenus en Allemagne entre 1930 et 1948 (accès au pouvoir de NSDAP et d'Adolf Hitler, deuxième Guerre mondiale, destruction et division de Berlin), ainsi que par les développements artistiques de la deuxième moitié du XXe siècle. Elle est d'abord au contact de l'art d'après-guerre à Berlin (1948-1953) et surtout ensuite au travers de sa fréquentation de Hans Bellmer elle est amenée à rencontrer d'autres artistes surréalistes à Paris dans la deuxième moitié de sa vie (1953-1970). Malgré la publication d'une grande partie de la correspondance d'Unica Zürn, nous en savons aussi peu sur sa vie intime que dans le cas d'Achilles G. Rizzoli [1].

Unica Zürn (fig. 77) est née Nora Berta Unika Ruth [2] le 6 juillet 1916 à Berlin. Elle connaît à Berlin une enfance protégée dans une maison [3] que son père, Ralph Zürn [4] (ex-officier, écrivain, journaliste et éditeur méconnu), avait construite pour sa première femme, l'écrivaine Orla Holm dont il a divorcé en 1910. 1929 marque l'effritement du cocon protecteur, la famille quitte la villa, prélude à un divorce qui surviendra un an plus tard (21

[1] Le couple Zürn-Bellmer a été elliptique et pudique sur leur relation. C'est uniquement dans des moments de rupture et de crise que le lecteur y a accès, grâce aux *Œuvres complètes,* à la correspondance abondante de la part de Bellmer, témoignant de la destruction d'un équilibre précaire.

[2] Unica Zürn passe la première moitié de sa vie sous le nom de Ruth Zürn. Il semble qu'elle ait signé Unica Zürn uniquement après son divorce, à partir de 1949, pour marquer une rupture avec sa vie précédente et le début d'une vie nouvelle, celle d'une artiste.

[3] La maison se trouvait à Berlin Grunewald, un quartier résidentiel du sud-ouest de la ville, Dunckerstrasse 2.

[4] Willkomm Ralph Paul Zürn (21 février 1874 – 6 janvier 1939). En tant qu'officier dans l'armée allemande, entre 1902 et 1904, il était le chef régional d'Okahandja (aujourd'hui la Namibie). Il est relevé de son poste en 1904, pour avoir déclenché la guerre pendant la révolte Herero.

décembre 1930). Sa mère [5] se remarie rapidement avec Heinrich Doehle, secrétaire d'Hindenburg, président du *Reich*. Unica quitte le lycée à quinze ans et suit des cours de secrétariat. Elle travaille ensuite dans une fabrique de textile. En 1933 [6], elle rentre chez *UFA* (*Universum Film A.G.*) où elle restera jusqu'en 1942. Elle est d'abord dactylo, puis rédactrice de films publicitaires, à partir de mai 1936.

Son père meurt en 1939 ; elle a vingt-deux ans. L'année 1942 marque un tournant dans sa vie professionnelle et personnelle. Elle s'inscrit en janvier au *Reichsschriftumskammer*, moins par choix politique que par désir d'embrasser une carrière d'écrivaine [7]. Mais la vie en décide autrement : le 28 octobre, elle se marie avec Erich Laupenmühlen [8] et se retrouve femme au foyer. Unica est la troisième épouse de cet homme plus âgé qu'elle, paternel et dominateur. Elle donne naissance à une fille, Katrin, en 1943, et à un fils, Christian, pendant les bombardements de Berlin, en 1945. Elle quittera le domicile conjugal quatre ans plus tard pour une histoire d'adultère entre son mari et sa secrétaire, laissant ainsi ses enfants à la charge du père [9].

Les années qui suivent s'avèrent matériellement très difficiles. Elle vit de modestes honoraires pour les feuilletons qu'elle écrit. Entre 1949 et 1955, elle rédige cent trente-deux textes et huit pièces pour la radio. À cette

---

[5] Helene Pauline Heerdt (20 décembre 1892 – 13 décembre 1974)

[6] À partir de 1933, dès l'âge de seize ans, Unica vit seule dans une chambre louée.

[7] « Hierdurch bitte ich höflichst um Aufnahme als Schriftstellerin in der Reichsschriftumskammer. Da ich ein Buch veröffentlichen will, wäre ich Ihnen für einen Zwischenbescheid sehr verbunden. » (« Je me permets de vous demander mon inscription comme écrivain dans *Reichsschriftumskammer*. Comme j'aimerais publier un livre, je vous serai très reconnaissante de me faire part de votre décision provisoire. ») *GA*, vol. 6, p. 152.

[8] Erich Laupenmühlen, né en 1897, a travaillé comme commercial pour la société Leitz.

[9] Selon Katrin Ziemke (la fille d'Unica Zürn), pendant le blocus de Berlin (1948-1949), elle (Katrin) et son frère sont restés chez leur tante à Beckum, en Westphalie, pendant trois ans. Quand ils sont revenus à Berlin en 1951, leur mère n'était plus là, leur père s'était remarié et une petite fille était née de cette union. Àprès son divorce, Unica Zürn a obtenu des indemnités ainsi que la garde des enfants. Le dossier médical d'Unica Zürn (*GA*, vol. 4.3, p. 294) précise : « À partir de 1951, à la demande de la patiente, la garde des enfants a été accordée au père. » Unica décrit son sentiment de culpabilité vis-à-vis de cet arrangement dans les lettres adressées à Ulla et Wolfgang Schnell: « Seit fast einem Jahr nehmen wir beide jeden Abend Schlafmittel. Es vollbringt das Wunder, meine Angsttraüme (schlechtes Gewissen) um meine Kinder vollkommen abzuschneiden. Jahrelang habe ich fast jede Nacht von meinen Kindern geträumt. Das war grausig. Nun ist's vorbei. Das ist eine wahre Erlösung. » (« Depuis presqu'un an, nous prenons tous les deux chaque soir un comprimé pour dormir. Il fait miracle, mes rêves angoissants (mauvaise conscience) concernant mes enfants ont complètement disparu. Pendant des années, je rêvais presque chaque nuit de mes enfants. C'était horrible. Maintenant c'est passé. C'est un vrai soulagement. ») Lettre à Ulla et R.W. Schnell, Paris, le 29 mars 1957, *GA*, vol. 4.2, p. 542.

époque, elle fréquente les artistes du cabaret *Die Badewanne*, un petit groupe surréaliste [10], et entretient une relation avec le peintre Alexander Camaro. C'est lui qui l'initie à la peinture :

> C'est à Berlin, à l'époque où elle crève la faim, qu'elle commence à peindre pour la première fois, tout en travaillant avec frénésie à ses contes que les journaux lui achètent pour presque rien. L'ami peintre, Alexander Camaro que Werner Held appelait « l'adorable bohémien », lui a fait cadeau d'une boîte de couleurs et de grandes feuilles à dessin blanches [11].

Puis survient sa rencontre magique avec Hans Bellmer, en septembre 1953 à la galerie Springer. En novembre de la même année, ils décident de vivre à Paris ; ils passeront douze ans rue Mouffetard, d'abord au 88 à l'hôtel de l'Espérance, puis à partir de 1959, au 86 à l'hôtel du Lion d'Or. Pour Unica, c'est un roman du romantisme noir [12] devenu réalité. Elle y fera allusion dans un de ses textes tardifs, *Im Hinterhalt* (En cachette, écrit en 1963), décrivant l'histoire d'amour entre le « Baron Noir » (« der schwarze Baron ») et sa maîtresse (« Gaunerliebchen »). Deux petites pièces font office d'appartement. Le couple vit des maigres ventes des œuvres de Bellmer. Une vie de galère : « Camarades de misère, une grande amitié... avec quelque terreur pour elle [13]. »

Sa vie (et sa vie artistique) est donc marquée par trois hommes : Ralph Zürn (son père), Alexander Camaro et Hans Bellmer. Dans une lettre adressée au Dr Gaston Ferdière, Bellmer écrit : « Elle avait depuis toujours le goût de l'art et de la peinture […] Elle allait un peu dans la direction de Chagall fade et ramolli, pas tout à fait sans charme, mais

---

[10] Elisabeth Lenk, *Die Badewanne. Ein Künstlerkabarett der frühen Nachkriegszeit,* Berlin : Hentrich, 1991.

[11] Unica Zürn, *Vacances à Maison Blanche. Derniers écrits et autres inédits,* présentés et traduits de l'allemand par Ruth Henry, Paris : éditions Joëlle Losfeld, 2000, p. 35.

[12] Le romantisme noir est un courant littéraire, qui s'est développé dans le cadre du romantisme vers la fin du XVIIIe siècle. À l'instar du romantisme, il accentue l'irrationnel et la mélancolie (la folie, le mal). Dans la littérature allemande, il est représenté par exemple par les frères Grimm (*Kinder- und Hausmärchen, Deutsche Sagen*) ou E.T.A. Hoffmann (*Der Sandmann, L'Homme au sable*). Le surnom choisi par Unica Zürn, « Gaunerliebchen » (la maîtresse du voyou), peut aussi être lié au titre du film de Max Reichmann, *Gaunerliebchen* (1928). Le « Schwarzer Baron » (baron noir) était le surnom de Robert von Ungern-Sternberg (1826-1921), devenu en 1921 pendant six mois le dictateur de la Mongolie.

[13] *GA*, vol. 5, p. 240.

médiocre [14]. » Jugement sévère mais en partie justifié, qui permit au peintre de jouer le Pygmalion, découvreur d'une œuvre à naître. Il raconte ailleurs : « Lors d'une conversation décontractée chez ma mère, Unica griffonnait distraitement (comme on griffonne en téléphonant). Avec mon œil évidemment très exercé, je voyais immédiatement un don remarquable de dessin automatique soutenant une "mélodie" graphique sans rupture [15]. » Unica accepte la critique et reçoit la leçon : « Sans Hans, tout cela n'aurait pas été possible ; il réussit à faire sortir tout ça de moi, d'une manière étrange, mais probablement tout à fait naturelle. C'est un excellent professeur et un critique très dur - le plus impitoyable envers son propre travail, mais cela n'arrive que très rarement [16]. »

Moins d'un an après leur rencontre, Hans et Unica retournent à Berlin où ils travaillent ensemble pendant neuf mois. Unica produit alors une dizaine d'anagrammes et de dessins. À la fin de cette année, ils seront publiés par Rudolf Springer sous le titre *Hexentexte* (Écritures-Sorcières). Sa relation avec H. Bellmer est cependant ponctuée de nombreuses séparations. La première survient dès 1955 : début septembre Unica Zürn retourne à Berlin pour subir un avortement. Psychiquement et physiquement fragilisée, d'autant que l'état mental de son fils la préoccupe, elle y restera jusqu'en février 1956. Après cette parenthèse, elle retourne de nouveau à Paris. S'ensuit une période riche en nouvelles rencontres artistiques : Max Ernst, Man Ray, Hans Arp, Robert Matta, Victor Brauner, et autres. Unica expérimente une nouvelle technique, la peinture à l'huile. Est-ce pour marquer le départ d'une nouvelle vie avec Bellmer qu'elle rompt définitivement le lien avec sa mère [17] ? La même année, du 11 mai au 31 mai 1956, elle expose pour la première fois à la galerie parisienne *Le Soleil dans la tête.*

---

[14] Alain Chevrier, *Hans Bellmer, Unica Zürn. Lettres au Docteur Ferdière,* Paris : Séguier, 1994, p. 64.
[15] *Ibid.*, p. 64.
[16] Lettre (l'original en allemand) à Liselore Bergmann, Paris, le 6 février 1957, dans *GA*, vol. 4.2, p. 538.
[17] Apparemment, Unica n'aurait pas pardonné à sa mère le fait que son mari, Heinrich Doehle, soit devenu entre 1948 et 1955 le président de *Verbaost* (*Verband der verdrängten Beamten, Angestellten und Arbeiter des öffentlichen Dienstes*, Union des fonctionnaires, employés et ouvriers radiés de la fonction publique), qui réclame droit et assistance pour les ex-fonctionnaires du *IIIe Reich*. *GA*, vol. 4.3., p. 196.

L'année 1957, marquée par sa rencontre avec Henri Michaux, témoigne d'une riche production littéraire et plastique. Les quelques anagrammes consacrées à cette rencontre inaugurent deux récits qui diffèrent dans leur forme des narrations précédentes et qui semblent librement inspirés par la figure du poète : *Les jeux à deux* et *Erdachte Briefe* (*Lettres imaginaires*) [18]. En octobre 1957, Zürn expose pour la deuxième fois à la galerie *Le Soleil dans la tête.* Selon ses mots, l'exposition est une réussite : André Pieyre de Mandiargues écrit la préface, parmi les visiteurs se trouvent André Breton, Matta, Victor Brauner, Francis Ponge et Henri Michaux [19]. C'est à cette époque que Bellmer photographie le corps nu de sa compagne, morcelé par une ficelle [20] ; Unica ne mentionne cette aventure ni dans son œuvre, ni dans sa correspondance. L'année suivante, 1958, sa création s'avère plus calme : Unica termine les *Notes d'une anémique*, une sorte de journal intime relatant quelques mois de sa vie, suivies par plusieurs anagrammes et surtout par un récit imaginaire intitulé *Das Haus der Krankheiten* (*La Maison des maladies*), dans lequel elle joue avec la topographie du corps féminin.

1959, bien que riche en production, semble marquer un désenchantement pour la vie et préfigure surtout l'effondrement désastreux qui surviendra en 1960. Au début de l'année, Unica écrit un long poème en prose, dont le titre reprend ses deux couleurs de prédilection, le rouge et le blanc : *Das Weisse mit dem roten Punkt* (Le blanc avec le point rouge). Ces couleurs, qui parcourent comme un fil rouge ses anagrammes, habillent ses réflexions autour de l'amour et sa recherche d'un double masculin. Le poème reprend surtout un thème récurrent dans ses écrits, celui d'un « mariage spirituel » ou d'une communion par la création. Par ailleurs, la situation

---

[18] *Lettres imaginaires*, traduit par Françoise Buisson, dans *Transitions 8. Revue Trimestrielle,* Paris : l'Association pour l'Etude et la Promotion des Structures Intermédiaires, décembre 1981.

[19] Lettre à Ulla et R.W. Schnell, Ermenonville, novembre 1957, *GA*, vol. 4.2, p. 566.

[20] Dans les années 1933-1934, Hans Bellmer décide de fabriquer une poupée grandeur nature, à partir de jouets hors d'usage. Il perpétue ainsi la mode des mannequins, des automates et des pantins, qui a marqué des années 1920 surtout en Allemagne (cf. les poupées de Lotte Pritzel, les marionnettes de la dadaïste Sophie Taueber, les robots peints ou fabriqués par G. Grosz, la fameuse poupée-compagne d'O. Kokoschka, etc.). Bellmer, cependant, ne vise pas une critique sociale ; bien qu'il s'agisse au départ d'un dispositif de rébellion contre l'autorité paternelle et politique, c'est surtout une réfléxion sur l'image du corps, qui est en jeu et à laquelle participera également sa compagne, devenue l'objet-poupée.

financière du couple s'améliore : les deux artistes participent à *l'Exposition Internationale du Surréalisme* chez Daniel Cordier. Finalement, Bellmer acquiert une certaine notoriété suite à la présentation de sa Poupée au public. Cependant, cette fin d'année s'avère catastophique ; le décès de sa mère précipite Bellmer dans une profonde dépression.

Le monde d'Unica s'effondre à son tour : l'équilibre déjà précaire du couple s'en trouve fragilisé. Bellmer ne représente plus le point d'ancrage nécessaire à la jeune femme. Une dispute violente, en septembre 1960, décide Unica à le quitter ; elle retourne à Berlin. S'ensuivent quelques jours d'errance hallucinatoire à travers la ville. À la suite d'un comportement violent [21], elle est arrêtée par la police le 9 octobre 1960 et conduite à l'hôpital psychiatrique *Karl-Bonhöffer-Heilstätten*, où elle séjournera plusieurs mois.

Bellmer pense tout d'abord à un mélange de dérèglement nerveux temporaire et de simulation [22], provoqué non seulement par leur séparation, mais également par le sentiment de culpabilité d'Unica vis-à-vis de son fils Christian. Quelques semaines plus tard, il réalise que la vie d'Unica est en jeu. S'ensuivent des dizaines de lettres désespérées qu'il adresse à toutes leurs connaissances berlinoises pour faire sortir Unica de l'hôpital car il craint qu'un long séjour ne la conduise au désespoir [23]. Bellmer contacte des

---

[21] Elle casse le vitre de la porte chez un coiffeur et dans un hôtel. (cf. *GA*, vol. 4.3, p. 211).

[22] « Unica hat sehr geschickt manövriert um genau zu erreichen was sie wollte. Dazu gehörte, dass sie die Rolle des Opfers übernahm. Und das erklärt mir auch die "rasenden" Ausfälle Unicas mir gegenüber. » (« Unica a habilement manipulé la situation pour obtenir ce qu'elle voulait. Et elle voulait jouer le rôle de la victime. Ce qui explique des invectives "violentes" d'Unica à mon égard. ») Lettre de Hans Bellmer à Ulla et R.W. Schnell, le 3 novembre 1960, *GA*, vol. 4.3, p. 189. Ou encore : « Wenn es Eure Meinung ist, dass Unica schwer krank (also geisteskrank) ist, so ist das ja Eurer gutes Recht. (Ich bin der gegenteiligen Meinung). » (« Si vous croyez qu'Unica soit très malade – c'est-à-dire mentalement malade – c'est votre droit. Je ne partage pas cette opinion. ») Lettre de Hans Bellmer à R.W. Schnell, le 18 novembre 1960, *GA*, vol. 4.3, p. 207. « Unica Zürn (Frau Ruth Laupenmühlen) ist absolut nicht geisteskrank, trotzdem die polizeilich gesehenen Tatsachen zuerst zu dieser Schlussfolgerung führen konnten. – Es handelt sich zweifellos um eine kurze, hohe Fieberwelle […] Kurz, ich bin völlig davon überzeugt, dass Unica fast bewusst "verrückt" gespielt hat, um zum bestraften Opfer zu werden. Ihr Fall ist ein "Un-fall", es ist ein Selbstzerstörungsversuch. » (« Unica Zürn – Mme Ruth Laupenmühlen – n'est absolument pas mentalement malade, malgré les conclusions de la police. – Il s'agit sans aucun doute d'une effervescence de courte durée […] Bref, je suis convaincu qu'Unica a presque consciemment joué une "folle" pour devenir une victime expiatoire. Son cas est un accident, il s'agit d'une tentative d'autodestruction. ») Lettre de Hans Bellmer à Liselore Bergmann, le 19 novembre 1960, *GA*, vol .4.3, p. 207-208.

[23] « Da bei einer zarten und hochkultivierten Frau wie Unica, die Heilkur, wenn sie sich undefinierbar verlängert, zur Unheil-Kur werden kann, habe ich Angst ! » (« J'ai très peur

médecins berlinois, il mentionne également dans sa correspondance la tentative de contacter le maire de Berlin, Willy Brandt, et Hans Arp afin d'essayer d'exercer une pression sur l'hôpital [24]. Malheureusement, l'intervention de W. Brandt arrive quelques jours trop tard : comme Bellmer l'a prédit dans ses lettres, Unica Zürn qui vient de passer les jours de Noël à l'hôpital, tente de mettre fin à ses jours. Àprès quelques semaines, son état s'améliore suffisamment pour que l'hôpital la laisse partir. Unica, devant l'insistance de Bellmer, le rejoint à Paris début mars 1961.

Pendant l'été 1961, le couple séjourne à l'Île de Ré ; Unica Zürn travaille sur des anagrammes et sur les dessins « en l'honneur du chiffre 9 ». Le 26 septembre, elle est de nouveau hospitalisée, cette fois-ci à Sainte-Anne, où elle passera, avec quelques interruptions, presque trois ans (jusqu'au 23 mars 1963). Aujourd'hui, il est probablement impossible de connaître les causes exactes qui déclenchaient ses crises. On peut supposer que la dynamique du couple, le caractère « difficile » de Bellmer et la dépendance financière d'Unica Zürn ont joué leur rôle. Sans oublier de nombreux avortements et le sentiment de culpabilité concernant ses enfants restés à Berlin, s'ajoutent à cela son appartenance au peuple allemand, coupable des assassinats du peuple juif, et finalement aussi la maladie de Bellmer (elle se sent responsable mais n'arrive pas à s'occuper de lui). En tous cas, ces présupposés transparaissent dans les visions délirantes de la guerre et de la mort (la fumée des camps de concentration, les montagnes d'embryons morts, etc.) décrites à plusieurs reprises dans ses œuvres.

Entre mai et avril 1963, Unica Zürn écrit la plus énigmatique de ses narrations, *Im Hinterhalt* (En cachette). Le texte, basé sur la légende japonaise de Rashomon, contient également des allusions à Moby Dick de

---

que dans le cas d'une femme aussi cultivée et tendre qu'Unica, une cure prolongée puisse devenir une catastrophe ! ») Lettre de Hans Beller à Karl Dehe, Paris, le 25 novembre 1960, *GA*, vol. 4.3, p. 214. « Wenn durch irgendeinen Anlass diese Hoffnung zusammenbricht (auch das Vertrauen, das sie in ihre Ärztin hattte) dann besteht Selbstmord-Gefahr, und die "Heilstätte" übernimmt die grauenhafte Verantwortung zur Unheil-Stätte zu werden. » (« Si quelque chose anéantit cet espoir – et aussi la confiance qu'elle a en son médecin – il y aura un danger pour qu'elle se suicide et l'hôpital portera la responsabilité de cette terrible catastrophe. ») Lettre de Hans Bellmer à Karl Dehe, Paris, le 10 janvier 1961, *GA*, vol. 4.3, p. 224.

[24] Apparemment, Bellmer a peur de revenir à Berlin personnellement ; il croit qu'en tant qu'« Anti-Nazi » le gouvernement de l'Allemagne de l'Ouest ne le laissera pas entrer dans Berlin. *GA*, vol. 4.3, p. 226.

Herman Melville, aux travaux de sa belle-mère Orla Holm, à William Shakespeare et Bertold Brecht. Il s'agit d'une réflexion sur sa vie avec Bellmer, d'un adieu à leur couple. Le reste de l'année se passe tranquillement : Unica Zürn dessine et écrit; il existe quatre anagrammes de 1963. En 1964, elle participe à l'exposition de la galerie *Sydow* à Francfort et travaillle à nouveau sur les anagrammes. Le séjour d'été à l'Île de Ré est interrompu par son hospitalisation à la clinique psychiatrique Lafond (La Rochelle), suite à une nouvelle crise, déclenchée cette fois par la visite de sa fille Katrin, qu'elle n'a pas vue depuis quatre ans. Le retour à Paris aggrave les choses : Unica quitte Bellmer de une nouvelle fois et vit pendant trois mois dans des hôtels. Pendant cette période, elle écrit *On est fou, MistAKE* et sa dernière anagramme. Le couple consulte quelque temps le psychiatre Gaston Ferdière. À la fin de l'année, du 10 décembre 1964 au 15 janvier 1965, Unica expose pour la quatrième fois : il s'agit d'une deuxième exposition à la galerie *Le Point Cardinal* ; Max Ernst rédige l'introduction du catalogue. Au début de l'année 1965, alternant des périodes hallucinatoires et dépressives, Unica se fait hospitaliser pendant deux mois dans le service libre de Sainte-Anne. Puis le couple quitte Paris et passe l'été à St. Cyr (Côte d'Azur) ; mi-octobre, il déménage dans un nouvel appartement, situé au 4 rue de la Plaine, dans le 20^{e} arrondissement de Paris. C'est à la fin de cette année qu'Unica commence à écrire *Mann im Jasmin* (*L'Homme-Jasmin*), un de ses textes les plus importants, racontant ses expériences hallucinatoires des cinq dernières années.

L'année 1966 se démarque par une nouvelle crise, survenue le 6 juin [25]. Àprès deux jours à Ste. Anne, Unica est emmenée à Maison-Blanche, l'hôpital psychiatrique de Neuilly-sur-Marne. Elle y restera jusqu'à fin septembre ; cette expérience sera relatée dans *Notizen zur letzten (?) Krise* (*Notes concernant la dernière (?) crise*).

L'année suivante s'avère très riche au niveau créatif et personnel. Elle est marquée par les retrouvailles familiales d'Unica avec ses deux enfants. De son côté, Bellmer revoit ses filles jumelles pour la première fois depuis 1946. Unica finit *L'Homme-Jasmin* le 14 mars et travaille sur *Dunkler*

[25] 6.6. 1966 – Unica associe le chiffre « 6 » à la mort (cf. *Les Notes concernant la dernière (?) crise*).

Frühling (*Sombre Printemps*), un récit racontant les expériences érotiques d'une petite fille, qui finit par se défenestrer. Son recueil intitulé *Oracles et Spectacles* (quatorze anagrammes et huit eaux-fortes) est publié par les soins de Georges Visat. Le couple expose à la galerie *Brusberg* à Hanovre (du 28 avril au 4 juin). Mai 68 ne semble pas les avoir touchés : ils sont à la campagne, à Ermenonville. Unica Zürn se plaint dans les lettres adressées à son amie et traductrice Ruth Henry d'une crise créative : elle n'arrive ni à écrire ni à dessiner. Un seul texte date de cette année : *Die Trompeten von Jericho* (Les Trompettes de Jéricho). Il s'agit d'une réflexion sur la naissance et la perte, qui s'amuse du fantastique et du monstrueux ; ce récit offre aussi un nouveau contexte pour réintégrer les anagrammes. 1969 devient fatal pour l'histoire du couple. Bellmer et Zürn retournent à Ermenonville ; cet été-là, Unica écrit *Die Katzengeschichte von Ermenonville* (L'histoire du chat d'Ermenonville), histoire destinée à ses enfants, avec un ton qui rappelle les feuilletons de sa jeunesse. Lors d'un voyage à Colmar, alors qu'il rend visite à ses filles, Bellmer est victime d'une hémorragie cérébrale.

Àprès un mois à l'hôpital, il retourne chez lui, mais demeure partiellement paralysé et alité. Bellmer est un homme brisé ; il n'a plus la force d'affronter la vie ou de dessiner. Son état dépressif ébranle Unica qui se retrouve à Maison-Blanche pendant la période de Noël. Sortie le 18 janvier, une fièvre d'écriture s'empare d'elle. Veut-elle laisser des traces de sa vie pour ses enfants ? Elle travaille sur son journal (*Tagebuch, Erinnerungen*) et commence deux cahiers, *Heft Crécy* et *Kinderlesebuch*.

Le 4 avril, elle se retrouve à Maison-Blanche. Quelques jours plus tard, Bellmer, suivant les conseils de ses médecins, lui annonce dans une lettre qu'ils doivent absolument se séparer [26]. Le 17 mai 1970, Ruth Henry accompagne Unica à la clinique du Château de la Chesnaie à Chailles. Son état s'améliore et elle écrit *Ferienzeit im Maison Blanche* (*Vacances à*

[26] « Die Ärzte haben festgestellt und beschlossen dass wir beide nicht zusammenleben können. Deine Krisen sind zu heftig und agressiv. Und ich in meinem Zustand bin völlig hilflos. [...] Wir müssen uns an den Gedanken gewöhnen, dass es jetzt mit unserer Unzertrennlichkeit zu Ende ist. – Wir können nicht zusammen sterben, wir könnnen nicht zusammen leben. » (« Des médecins ont dit et décidé qu'on ne peut pas vivre ensemble. Tes crises sont trop violentes et agressives. Et moi dans mon état, je suis complètement sans défense. [...] On doit s'habituer à l'idée que s'en est fini de notre « inséparabilité ». – Nous ne pouvons pas mourir ensemble, nous ne pouvons pas vivre ensemble. ») Lettre de Hans Bellmer à Unica Zürn, Paris, le 7 avril 1970, *GA* , vol. 6, p. 37-38.

Maison Blanche) et *Die Begegnung mit Hans Bellmer* (*Rencontre avec Hans Bellmer*) ; elle aimerait prolonger *L'Homme-Jasmin* dans un texte qu'elle appelle *L'Homme-Poubelle*. Le 18 octobre, Unica obtient la permission de quitter la clinique pour quelques jours, elle passera la soirée avec Bellmer dans leur appartement. Le lendemain matin, elle va se défenestrer. Elle ne verra pas la publication de *L'Homme-Jasmin* chez Gallimard en 1971 [27].

[27] Unica ne verra pas cette publication mais elle savait que son livre allait être publié. On peut se demander si cette connaissance, comme dans le cas d'autres artistes souffrant de troubles psychotiques (cf. le cas de Bernard Réquichot raconté par Gaston Ferdière, *Mauvaises Fréquentations*, Paris : J.-C. Simoën, 1978, p. 233), n'a pas précipité sa mort.

CHAPITRE 5
ANALYSE DE L'ŒUVRE D'ACHILLES G. RIZZOLI

La Colonnade [1]

Achilles s'est consacré à l'écriture de feuilletons et de romans entre 1923 et 1933. Certains manuscrits dactylographiés ont été retrouvés dans ses dossiers. Néanmoins, si on se fie à ses notes méticuleuses où il a énuméré les titres de ses « romaunts [2] », il est probable qu'il en ait écrit d'autres, aujourd'hui disparus ; tous ces textes ayant été rejetés par les éditeurs potentiels (cf. la biographie d'Achilles G. Rizzoli). Finalement, il en publie un à compte d'auteur en 1934. Le roman choisi est intitulé *La Colonnade. Fiction en vers, romance d'amour total racontée de manière vive, à travers des formes d'expression monumentales et très amusantes* (*The Colonnade. Versified Fiction Romancing Total Love in Vivid Terms of Highly Entertaining Monumental Mediums*).

Le titre de ce roman présente un mélange de groupes nominaux segmentés et excessivement développés. Bien qu'Achilles appelle sa fiction « rimée », « en vers », le roman est écrit entièrement en prose. Le sous-titre, légèrement mégalomaniaque, regorge de démesure, tant dans le choix des adjectifs (« total » et « monumental ») que dans le propos exprimé. Maître de l'allitération, Rizzoli se sent particulièrement attiré par les qualités sonores de la lettre « M », la lettre initiale du mot clé de sa création, «Mother of the Arts », « Matriarch » ; il joue avec l'allitération de cette dernière dans le groupe nominal « monumental mediums [3] ». Dans le titre d'origine, ce groupe

---

[1] Ce manuscrit dactylographié, avec des pages non numérotées, a été préservé dans la collection de l'Ames Gallery. Le texte d'origine est reproduit sans aucune correction orthographique ou syntaxique.

[2] « Romaunt » est à l'origine un mot français qui désigne les poèmes épiques dans la tradition courtoise (cf. aussi *Child Harold's Pilgrimage: A Romaunt* de Lord Byron).

[3] « M » apparaît aussi dans des mots clés comme « maître architecte » (« master architect », souvent sous l'abréviation « MA ») et de façon plus importante, dans le

nominal développe soit le groupe « versified fiction » ou « vivid terms » ; dans les deux cas, il est difficile de comprendre ce que l'auteur a voulu dire. S'agit-il d'une référence à la forme que Rizzoli a donnée à son texte ou plutôt d'une allusion à la « solidification » et transformation (réification) de l'amour que le héros porte à l'héroïne, en une colonnade (dont l'érection éternise mais paralyse aussi tout élan sexuel qui pourrait l'entacher) ?

Les mots « vive » (« vivid ») et « très amusant » (« highly entertaining ») semblent être directement sortis d'une brochure publicitaire ou d'un livre de développement personnel. D'autre part, l'usage du mot « romance » - dans la version anglaise du titre en tant que verbe transitif – paraît assez étrange. Ce verbe possède de multiples sens, dont « embellir, enjoliver, décorer ». On pourrait presque comparer ce titre aux ornements architecturaux surchargés que Rizzoli affectionne, notamment dans ses dessins d'*Y.T.T.E*. Le participe présent du verbe « romancing » contribue au sentiment de segmentation de ces amas nominaux surdéveloppés et isolés, dénués de fluidité. Si nous interprétons le verbe « romancing » dans le sens d' « embellir » (ou « embellissement », « enjolivement »), le titre exprime également le désir de l'auteur de sublimer ses amours balbutiants profanes dans un projet artistique majeur. Mais aussi, on pourrait parler de la sublimation de la tentation en tentative de transcription qui caractérise toute l'œuvre de Rizzoli, gigantesque mutation architecturale d'une attirance incestueuse envers une image maternelle primordiale.

Nous avons déjà noté que *La Colonnade* raconte l'histoire de l'architecte Vincent Reamer qui tente d'impressionner la femme dont il est amoureux, Leadda Maullettail, par la construction d'une « colonnade monumentale ». Cependant, le texte demeure quasi inaccessible au lecteur potentiel. Le fil principal de l'histoire se perd. Le roman enchaîne les situations nourries de dialogues surréalistes et artificiels. La frustration du lecteur gagne à mesure que l'on avance dans le roman car les événements attendus, à savoir la construction de la colonnade et le mariage de Vincent

---

mot « MAMA », l'abbréviation des mots « marble » (marbre) et « Miss Amte » qui se réfère à la mère céleste. Le dédoublement de la syllabe « MA » réflète le caractère de son processus créatif, marqué par le « clonage » et démultiplication.

avec Leadda, sont absents de la narration. Rizzoli développe des fragments de vie décrivant quelques situations arbitrairement choisies qui ne contribuent pas au déroulement de l'histoire. Il manque une clé au lecteur qui lui permettrait d'accéder à l'histoire.

Avant d'analyser en détail le langage employé par Rizzoli dans *La Colonnade*, nous aimerions aborder la problématique des noms. Étrangement, au cours du roman, Rizzoli change plusieurs fois les noms des personnages principaux. L'architecte Reamer est ainsi appelé George, Chester ou Vincent ; Leadda devient parfois Olean. Y a-t-il une stratégie consciente de la part de l'auteur derrière ces changements, ou s'agit-il simplement d'une inconsistance involontaire, à moins qu'il ne témoigne ainsi que tous ces personnages ne sont que des prête-noms alternant à une place fantasmatique ? Quoi qu'il en soit, la perte du nom propre ou, plus précisément, son interchangeabilité questionne la stabilité de l'identité personnelle du héros et généralise la sensation d'une langue défaillante. Contrairement à Unica Zürn qui réussit à faire sentir au lecteur la fragmentation et la décomposition de l'identité dans ses textes, les écrits de Rizzoli demeurent froids.

Le nom « Vincent Reamer » invite à plusieurs hypothèses. Tout d'abord, il y a l'homophonie et l'homographie entre « Vincent » et « Innocente ». Achilles adore inventer et jouer avec des mots aux significations multiples et le nom pourrait évoquer le nom du père, Innocente Rizzoli. De plus, « Vincent Reamer » convie aussi à la rime avec « Innocent Dreamer » (le rêveur innocent), quelqu'un qui n'est pas (encore) souillé par la « sexualité impure », mais exclusivement lié au corps virginal de la Reine Mère céleste (« Heavenly Queen Mother »). Rizzoli s'identifie certainement à ce « rêveur innocent » qui fait des rimes pour structurer le texte et qui sans doute tente aussi de maîtriser le surgissement du désir par la métrique de la rime, ou encore tout simplement de le remplacer ainsi. Finalement, il est aussi possible, que le nom « Reamer » contienne également une allusion au « realme » (« royaume » en Italien), qui induirait une descendance royale, ou encore l'ascension dans le royaume céleste.

Les phrases sont souvent longues et complexes. Rizzoli multiplie à l'envie les traits caractéristiques de ses héros et les situations dans

lesquelles ils se trouvent. Ainsi, quand il décrit les rencontres entre Vincent et Leadda (Olean), les verbes et les adjectifs qu'ils choisit sont souvent excessifs, parfois pompeux. Les héros semblent alors dans l'incapacité de dialoguer, aucun échange véritable n'est possible. Le lecteur assiste à deux monologues étranges et étrangers l'un à l'autre. La citation qui suit illustre parfaitement notre propos ; Vincent et Olean discutent du mariage :

> Olean dirigeait la conversation de nouveau. Pour qu'on se comprenne parfaitement, je n'ai aucune objection à parler du mariage ; je souhaite que mon futur compagnon me respecte comme moi, j'ai l'intention de le respecter. Quelle est votre attitude par rapport à ce point. « Je nourris des sentiments semblables. Quand je serai marié, je serai affectueux, mais je garderai des distances par rapport à ma petite femme. » Olean jouait au grand chef et parlait d'autres points intimes. « J'ai l'intention de me transformer en **buste qui renferme des plaisirs magiques**. Je vais rester attentive à mon mari pour rendre notre vie de couple séduisante et ainsi j'espère que la vie de mon compagnon sera de plus en plus intéressante. » Je suis sûr que vous allez révéler ce qu'il y a de mieux comme compagnon. Et si je deviens votre mari, je vais vous vénérer comme une reine pour toujours. Oh, Olean s'écria. Est-ce que vous m'aimez vraiment plus qu'Albina, Olean a supplié tristement avant de terminer la conversation [4].

Bien qu'elle soit en face de Vincent et qu'elle l'interroge, dans le texte d'origine nous trouvons rarement une adresse directe avec le pronom de la deuxième personne du singulier [5]. Le plus souvent, Olean parle de son « futur compagnon » (« intended mate ») et de la « vie de son mari » (« hubby's life »). L'usage de la troisième personne du singulier dans cette conversation prétendument intime ne donne pas au lecteur la sensation d'un véritable dialogue, mais plutôt celle d'une étrange irréalité. Il est aussi parfois

[4] Dans la traduction, nous avons tenté de reproduire le style d'origine. « Olean again led conversation. To fully understand each other I haven't any objections to speak of married life because I want my intended mate to respect me as I intend to respect him. What is your attitude in this respect. "I harbor similar beliefs. When I am married I intend to be affectionately but with leanings to keep away from wifie." Olean domineered and even deliberated intimacies. "I intend to mould myself into a **chest housing magical delights**. By keeping myself alert and by making wedded life attractive I have hopes of making hubby's life one of ever increasing interest." I am sure as the sequel you will bring out the best in hubby. And if I am your husband then I will worship you as my queen for ever after. Whew, Olean ejaculated. Do you really love me more than Albina, Olean begged sorrowfully before calling it a day. »

[5] À l'exception du pronom possessif « your », «le tien », Olean utilise une seule fois le pronom « you », « toi ».

difficile de comprendre qui parle, comme si chacun pouvait tenir les propos de l'autre : chacun serait réversible dans l'autre.

Olean nous dit aussi qu'elle a l'intention d'être respectée dans son mariage ; Vincent de son côté sera « affectueux » (ici, dans le texte d'origine, Rizzoli utilise de manière erronée l'adverbe « affectionately » au lieu de l'adjectif « affectionate ») mais en même temps, « il gardera ses distances ». Une fois encore, les deux héros parlent supposément de sentiments tels qu'ils sont prêts à se marier. Néanmoins, toute expression amoureuse est absente de cette conversation. Vincent exprime son affection tout en écartant un éventuel rapprochement physique avec sa future femme !

Olean semble dominer la discussion, mais Vincent évoque sa « petite femme » (« wifie »). Ce diminutif n'est pas chargé de la même valeur émotionnelle que « chérie » ou « amour ». L'auteur oscille entre une figure féminine forte, dominatrice (maternelle ?) d'un côté et de l'autre, comme le suggère le diminutif « wifie », l'image d'une petite fille, ces deux modèles féminins impliquant une sexualité idéalisée, virginale. Ou encore, on pourrait aussi penser que Rizzoli confie à une femme potentielle un rôle paternel ; elle « supporte » les valeurs idéales ce qui exclue l'érotisation et sa concrétisation.

Il est aussi étrange que l'auteur qualifie l'échange entre les amoureux d'« intime » (quand Olean décide de « parler d'autres points intimes », « even deliberate intimacies »). Olean ne prononce aucun voeu d'amour éternel, mais elle jure de rendre la vie de son mari « plus intéressante » (« make my hubby's life one of ever increasing interest »). De nouveau, l'auteur échoue dans l'expression des sentiments, dans la description d'une véritable intimité.

Le dialogue prend une tournure encore plus étrange. On ressent, dans la signification ambivalente des unités lexicales, la tentative d'ériger dans la pierre d'un buste l'élan incestueux fusionnel qui est l'horizon de sa jouissance. Le désir d'Oléan de se transformer « en un buste qui renferme des plaisirs magiques » corrobore cette idée. Le « buste qui renferme des plaisirs magiques » (« chest housing magical delights »), image aux connotations fétichistes, évoque le désir d'une mère inaccessible, dissimulée. Qui plus est, Vincent promet de « vénérer » sa bien-aimée

comme une « reine pour toujours », renforçant ainsi l'idéalisation d'une épouse virginale.

Le fragment que nous avons cité éclaire sur la position de Rizzoli quant aux relations amoureuses et au mariage : l'héroïne principale est idéalisée et Reamer a l'intention de la « sculpter en pierre ». La citation suivante appartient à un autre feuilleton contenu dans le même manuscrit. Elle décrit de façon semblable la relation d'un couple marié :

> Joe s'imagine avec sa petite femme – qui cuisine et sert ses repas – préparés avec délicatesse, avec ses propres épices, et puis les soirées qu'ils passent assis sur le canapé dans le salon – parfois, avec la petite femme sur ses genoux, il écoute ses histoires d'amour, puis au bon moment, il la tire vers lui jusqu'à ce que leurs bouches se rencontrent, puis, il la berce jusqu'à ce qu'elle s'endorme, et quand elle dort, il la portera au lit, comme un petit bébé [6].

Le contact physique le plus intime entre le mari et la femme est un baiser. Ceci fait penser aux enfants qui croient souvent qu'il suffit de s'embrasser pour faire un bébé (ici révélateur d'une sexualité immature où la réalité de la sexualité est déniée). Cependant, le baiser est uniquement imaginé et n'a pas lieu. Dans la deuxième citation, la future épouse est appelée également « petite femme » (« wifey ») et « petit bébé » (« little baby »). Le héros principal la garde sur ses genoux et écoute ses histoires pour finalement la mettre au lit – il la « berce » et la « porte au lit ». L'épouse imaginaire possède ainsi une double caractéristique : celle d'une reine mère céleste, dont l'Immaculée Conception garantit l'absence de sexualité, et celle d'une petite fille dont la virginité témoigne de sa pureté[7]. Le texte révèle certainement un manque d'expérience de Rizzoli avec les femmes ce que sa correspondance avec Mlle Redington nous a déjà permis de constater. Selon

---

[6] « Joe had only pictured himself with a little wifey – cooking and serving his meals - meals made up to her thoughtful ways, with her own seasonings and then in the evenings seat in the parlor, on a settee – sometimes with the little wifey on his lap, listening to her telling love stories, then at the right moment, just draw her to him until their lips meet, then rock her to sleep and when she falls asleep gently carry her to bed, just like a little baby. » *Ibid.*

[7] Il est aussi intéressant de noter que dans certaines représentations iconographiques de l'Église orthodoxe, Marie se transforme en petite fille portée dans les bras de son fils (qui devient ainsi en quelque sorte son père) : toutes ces connotations correspondent à la représentation de la mère virginale développée par Rizzoli.

sa famille, les seules femmes qu'il ait jamais fréquentées dans sa vie adulte seraient sa mère, Emma et quelques petites filles de son quartier.

Nous avons interprété auparavant les textes et les images de Rizzoli comme les témoins de son incapacité à renoncer à la fusion avec l'image maternelle – fusion pourtant mortifère contre laquelle il se défend. Dans cette perspective, il est intéressant de revenir au mot « colonnade » qui figure dans le titre du roman et de considérer le pseudonyme avec lequel Rizzoli signe. Une colonnade se définit comme une structure architecturale répétitive, constituée de plusieurs lignes de colonnes. Faut-il y voir une métaphore? Les piliers phalliques seraient comme les soutiens de son édifice fantasmatique et l'écriture de cette « colonnade », en tant que support extérieur, pourrait temporairement soulager une expérience encombrante d'érections à répétition.

Cependant, dans le cas de Rizzoli, l'écriture du roman n'apporte pas de solution au conflit initial. Il ne peut accéder à la métaphore paternelle sans renoncer au fantasme originaire de la fusion avec la Chose, figurée par le corps maternel. C'est ce qui transpire de *La Colonnade*. Le roman met au contraire en jeu la croyance fantasmée de l'écrivain en une figure maternelle phallique, la colonnade étant sa représentation. Cette figure maternelle est par ailleurs représentée dans les esquisses symboliques par une tour ou une cathédrale. Le projet de sculpter sa bien aimée en pierre, de la mouler et de la façonner (le verbe « mould ») en un « buste des plaisirs magiques » ou en une belle colonnade blanche permet à l'auteur de sublimer son désir de fusion avec l'Autre, imaginé comme le corps maternel perdu. Il crée l'espace – même s'il s'agit d'une réussite limitée dans le temps, d'où la nécessité de répétition – entre lui et sa jouissance, nécessaire pour sa survie. En même temps, il « jouit » en créant cet espace car il s'institue en créateur suprême, et plus tard, explicitement en Dieu le Père dans son royaume. La création de *La Colonnade* (une unité lexicale hybride qui contient l'élan phallique fusionné avec la mère - et son arrêt dans la fixité de la pierre) pourrait aussi pointer dans la direction du fantasme délirant de l'auto-engendrement.

Nous aimerions conclure cette courte analyse de *La Colonnade* par quelques remarques sur le choix du pseudonyme, avec lequel Rizzoli signe ce roman, Peter Metermaid. Rizzoli n'est pas le seul, parmi les créateurs

d'art brut, à choisir de signer ses travaux d'un nom inventé. Le graveur Joseph Ernest Ménétrier, hospitalisé à la fin du XIXe siècle à Ville-Évrard, signe tous ses écrits du nom d'Emile Josome Hodinos. À l'instar de Rizzoli, Hodinos invente des mots ou, plus précisément, crée des listes encyclopédiques d'activités artisanales imaginées qui contiennent toutes, d'une manière ou d'une autre, **une partie** de son nom paternel [8]. C'est aussi le cas pour un grand nombre d'acronymes ou d'autres mots inventés par Rizzoli dans lesquels nous retrouvons souvent les initiales « AGR ».

L'argument qui ferait prévaloir que Rizzoli utilise un faux nom pour juguler son incapacité à « assumer » le sien est, cependant, extrêmement réducteur. Une autre hypothèse, qui serait de voir dans le pseudonyme l'intérêt de l'auteur pour les jeux de mots et les rimes faciles, apparaît tout autant insuffisant. Comme nous l'avons déjà signalé, Rizzoli a signé des lettres adressées à Mary Redington du même pseudonyme ; c'est une identité imaginaire qui envahit donc sa vie réelle.

L'hypothèse précédemment évoquée concernant l'utilisation du mot « colonnade » dans les romans de Rizzoli serait d'y voir une tentative de création d'un nouveau nom. Un nom qui pallierait à une identité défaillante. En d'autres termes, Rizzoli tenterait de se reconstruire par le processus de l'écriture, sorte de « colonne de substitution », supposée combler le hiatus de son identification entre lui-même et son nom propre. Plus tard quand il entreprendra la création d'*A.C.E.*, Rizzoli va constituer une liste entière de figures paternelles, dont un nombre important d'artistes européens reconnus, qui constituera désormais son arbre généalogique. Ces personnalités témoignent de son besoin de s'identifier à une figure puissante, presque divine, émanation de l'image du parent disparu. L'aliénation ressentie par Rizzoli était sans doute exacerbée par le déracinement culturel de la communauté italienne dans la société américaine, en témoignent les nombreux noms d'architectes italiens reconnus. Tandis que les romans de Rizzoli ne peuvent pas être considérés comme de grandes réussites artistiques, il en sera autrement avec sa création plastique, d'une qualité esthétique extraordinaire.

---

[8] Lise Maurer, *Emile Josome Hodinos*, *Cahiers de l'Art Brut no.18*, Lausanne : Collection de l'Art Brut, 1994.

Poèmes d'anniversaire et cartes postales

Nous aimerions nous concentrer dans cette section sur l'analyse d'une partie de la « correspondance » de Rizzoli ; il s'agit des poèmes d'anniversaire qu'il a adressés à sa mère. Nous verrons comment une simple adresse inscrite sur une enveloppe peut révéler une stratégie de communication fondée sur le « déni ». Avant de commenter ces dessins d'anniversaire (« birthday drawings ») et leur mise en scène, nous souhaitons d'abord revenir sur la problématique plus générale du message et de l'interlocuteur dans l'art brut.

Nous avons noté dans l'introduction que le créateur d'art brut ne s'attend pas forcément à la reconnaissance de son œuvre ; souvent, il se désintéresse du devenir de ses travaux. C'est le processus créatif lié à une nécessité intérieure, à l'acte constitutif de l'être, qui est en jeu. Pour citer le livre *abcd une collection d'art brut*, « l'auteur n'a pas de message à nous délivrer, n'a rien à communiquer à nous, ses semblables […] Il nous ignore. Les œuvres qui relèvent de l'art brut sont totalement dénuées d'intention civilisatrice, elles ne sont pas là pour rassembler la population, ni pour promouvoir quoi que ce soit [9]. »

En d'autres termes, le créateur d'art brut exécute son œuvre sans prendre en considération le public habituel, souvent même sans tenir compte d'aucun public. **Sans doute est-ce parce qu'il se débat avec sa propre énigme qu'il n'est pas dans la communication avec les autres, tout occupé qu'il est à tenter de produire une représentation voire une explication des phénomènes qui l'assaillent**. Rizzoli par exemple ne cesse de s'interroger sur les épisodes hallucinatoires qui encombrent sa vie et dont il finira par penser que ce sont les guides spirituels de sa créativité, les véritables collaborateurs de son œuvre.

---

[9] Bruno Decharme, « abcd, entretien avec Bruno Decharme », in *abcd une collection d'art brut*, Paris : abcd & Actes Sud, 2000, p. 300.

Cependant, toute écriture s'adresse à un lecteur potentiel. L'utilisation d'idiolectes verbaux et graphiques **témoigne donc d'un interlocuteur énigmatique, hors des significations communes de la langue tout en gardant les formes reconnaissables de cette langue**. Si l'on a recours aux termes issus de la psychanalyse, on pourrait dire que Rizzoli ne s'adresse pas à un autre, mais à l'Autre absolu. Il devient son interlocuteur dans la langue, l'Autre (le locus, dans lequel se constitue, selon Lacan, le « Je »). Pour Rizzoli, le monde a commencé à lui faire signe mais il ignore quel est le message. C'est donc la langue qui doit savoir [10]. Nous trouvons la même interrogation chez Unica Zürn qui, à travers les anagrammes, cherche également les réponses dans la langue.

En dehors de la qualité artistique indéniable de l'œuvre de Rizzoli, son exemple illustre bien la problématique de l'adresse à un lecteur potentiel dans certains écrits d'art brut. À un moment particulier de sa vie, Rizzoli écrit des sonnets accompagnés par des dessins dans lesquels il s'adresse à sa mère décédée, à l'occasion de son anniversaire. Jusque là, cette activité ne semble pas étrange par nature. Presque tous les grands poètes écrivent des éloges pour célébrer les personnes disparues. Dans tous ces poèmes, on s'adresse à l'au-delà pour atteindre la personne décédée. On lui écrit **comme si** elle était vivante. Mais personne ne se méprend sur ce geste poétique. En d'autres termes, le poète fait revivre pour le lecteur une personne spécifique par l'intermédiaire de la métaphore poétique. Rizzoli, lui, écrit ses poèmes, mais il les glisse réellement dans une enveloppe où il inscrit l'adresse de sa mère avant de les poster. Or il se trouve que cette adresse est aussi la sienne puisqu'il n'a jamais quitté sa mère. C'est vers 1935 que Rizzoli entreprend de commencer à créer les personnifications architecturales de ses proches. La première à être ainsi immortalisée en « symbole » architectural (Rizzoli nomme ces œuvres des *Esquisses Symboliques* (*Symbolization drawings*) - est la mère de Rizzoli, Emma

[10] « Que dit en fin de compte le sujet, surtout à une certaine période de son délire ? C'est qu'il y a de la signification. Laquelle, il ne le sait pas, mais elle vient au premier plan, elle s'impose, et pour lui elle est parfaitement compréhensible. » Jacques-Alain Miller éd., *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre III. Les psychoses 1955 – 1956*, Paris : Éditions du Seuil, 1981, p. 30.

Dadami [11]. Il entreprend sa « transfiguration » graphique à l'occasion de son anniversaire. Le premier dessin, intitulé *Vœux d'anniversaire* [12] (*Birthday Greetings*) date du 11 novembre 1935, le deuxième, *Le portrait de ma belle, belle mère* [13] (*A Picture of My Beautiful, Beautiful Mother*) du 11 novembre 1936 et le troisième, *Mère symboliquement capturée* [14] (*Mother Symbolically Recaptured*) du 11 novembre 1937.

Sur toutes ces œuvres, nous voyons des cathédrales délicatement décorées, des palaces accompagnés d'inscriptions affirmant que ces bâtiments « représentent » Emma Dadami. Emma est métamorphosée en « Kathredal », un néologisme que Rizzoli utilise fréquemment pour se référer à sa mère dans ses écrits tardifs. L'artiste n'a pas laissé d'explications concernant la signification de ce mot. La transformation de « cathédrale » (« cathedral ») en « kathredal » accentue la lettre « r ». Est-ce l'initiale de son nom, Rizzoli, qui s'introduit ici au milieu du mot, comme pour affirmer sa présence, de même qu'il se représente au cœur de la cathédrale irradiée ?

Sur chacune des trois images, les cathédrales, décorées par un nombre excessif d'anges et de figures qui lèvent les bras vers le ciel, sont censées capturer les qualités spirituelles de la mère. On pourrait presque voir ce procédé de « transfiguration » comme une sorte de **réification de la divinisation de la mère**, ce que nous avons déjà tenté de démontrer dans notre commentaire sur *La Colonnade*. En fixant la représentation maternelle dans la pierre, Rizzoli l'éternise et l'arrête dans le même temps. Comme un metteur en scène, il installe un lieu habitable pour son fantasme fusionnel qu'il peut ainsi « réaliser » tout en s'en empêchant.

Les dessins des cathédrales témoignent de l'obsession de l'artiste pour le détail. Les visages des sculptures placées en avant-plan ont l'air de sphinx ; Rizzoli a méticuleusement dessiné tous les petits plis des robes

[11] Ici, on pourrait penser à l'artiste Louise Bourgeois qui articule certaines réfléxions sur la féminité (l'identité, sexualité) à travers la maison comme métaphore du corps (cf . les *Femme-maison*, où les maisons, couvrant la tête et une partie du torse, sont rattachées au corps féminin). Bien que dans ces œuvres hybrides Bourgeois associe le corps et l'architecture, elle nous semble plus intéréssée par la matérialisation, l'incarnation de l'organique du corps tandis que Rizzoli accentue dans ses transformations l'aspect désincarné et cartographique du corps humain.

[12] Cf. fig. 37.

[13] Cf. fig. 44.

[14] Cf. fig. 45.

(cf. fig. 44). Sur le dessin de novembre de 1935 [15], certaines figures nous regardent du haut de l'édifice. Dans la fenêtre de la tour la plus haute à droite de l'image, nous voyons Emma Dadami avec ses cinq enfants sans la présence du père [16]. Elle nous regarde également de la rosace centrale ; ici, elle tient contre sa poitrine une figure masculine impossible à identifier. La trinité des tours qui trouve son écho dans la trinité des portails, rappelle, évidemment, non seulement la sainte famille mais surtout la famille Rizzoli. Nous sommes en droit de penser que la tour sombre qui se trouve à gauche de l'image représente le père, appelé par Rizzoli dans ses écrits le « cheval sombre » (« dark horse »). Il est moins évident de savoir si la tour à droite du dessin incarne Emma Dadami, bien que la présence de la croix, une flèche verticale traversée par un bras en forme de vague, placée au sommet de la tour pourrait le confirmer. Rizzoli nous laisse une piste en faveur de cette lecture, en attachant ce même symbole à la lettre « o » du mot « mother » (« mère ») présent en bas du dessin et en y ajoutant au-dessus le mot « symbole » (« symbol »). La même croix apparaît sur les deux autres dessins, au même endroit, à savoir le sommet de la tour à droite de l'image. Rizzoli la place exactement de la même manière, sans tenir compte du fait que la cathédrale de 1935 est supposée représenter « l'élévation sud » (« south elevation »), la cathédrale de 1936 est décrite comme « l'élévation est » (« east elevation ») et la troisième, de 1937, « l'élévation ouest » (« elevation due west »). Cela dit, bien que nous ayons suggéré que la tour sombre incarne le père et la tour de droite la mère, il est important de ne pas perdre de vue que la « kathredal » est une sorte de monstre hybride, un nœud qui lie ensemble des figures parentales indifférenciées.

Qui plus est, l'image de la cathédrale se trouve « encadrée », ce qui contribue à l'impression de théâtralité. Ces cadres dessinés apparaissent assez souvent dans des œuvres tardives et parfois sur des feuilles d'*A.C.E*. Plus qu'un simple motif ornemental, ils jouent certainement pour Rizzoli un rôle de contenant dans sa tentative de délimiter et créer son propre espace

[15] Cf. fig. 37.

[16] Dans le cas d'Unica Zürn, c'est la figure de la mère qui est quasi totalement absente de son œuvre. Quand elle est décrite ou qu'elle intervient, c'est uniquement comme l'objet haï (cf. *Sombre Printemps*). On pourrait aussi dire que pour Rizzoli c'est la mort de sa mère (vécue probablement comme la perte d'un morceau de soi), qui a joué un rôle déterminant dans son œuvre tandis que pour Unica Zürn c'est celle de son père.

(cf. l'analyse de technique de « cadrage » dans la description d'Y*.T.T.E.*). Il est intéressant de noter que les deux autres cathédrales n'ont pas de cadre et qu'un fragment de la tour principale se prolonge au-delà du dessin. Ce n'est pas la seule fois que Rizzoli « coupe » une de ses tours [17]. Sur les esquisses qui accompagnent l'image Rizzoli explique quelle partie représente l'un ou l'autre membre de sa famille ; il apparaît ainsi clairement que la tour qu'il n'a pas pu finir est celle représentant le père.

On remarque à peine la triste et pâle silhouette devant l'entrée de la cathédrale, si petite à côté du corps gigantesque de ce bâtiment ; elle apparaît dans la plupart des dessins symboliques. Bien que cette figure ait été considérée comme une indication d'échelle, elle fonctionne surtout comme la signature de l'artiste. Ce geste rappelle certaines peintures de Moyen Âge, sur lesquelles des artistes, anonymes à l'époque, ont caché le portrait du commanditaire ainsi que le leur. Le concept moyenâgeux de l'artiste en tant qu'exécutant d'une tâche se rapproche de la façon dont Rizzoli voit son propre travail : « dessinateur », aux services de plus hautes forces - et ordonnateur en même temps. Dans ce cas particulier, Rizzoli indique comme créateur (« originator ») l'architecte Carl Carpittan. Son propre nom, écrit comme « AGRIZZOLI DEL [18] », apparaît uniquement en bas de l'image. De plus, le positionnement des mots « greetings » et « represented » avec l'accent sur les lettres initiales « G » et « R », entourant le nom de l'artiste « AGRIZZOLI DEL », fait écho et renforce la signature qui, malgré ces multiplications, continue à faire défaut.

La « carte d'anniversaire » de novembre 1936 [19] est beaucoup plus élaborée que la première. Cette fois-ci, le dessin présente apparemment « l'élévation est » (« east elevation ») de la « Kathredal » et, plus précisément, les « vingt premières années » (« 1st 20 years »), ce qui signifierait que la cathédrale « symbolise » la jeunesse de la mère. Par ailleurs, le dessin de 1935 représente Emma de « vingt à quarante ans » et la troisième image de « quarante à soixante ans ». À l'instar de l'œuvre de 1935, nous sommes frappés par la prolifération des figures androgynes, ces

[17] Cf. le dessin *Alfredo Capobianco and Family Symbolically Sketched,* fig. 46.
[18] « Del » est probablement l'abréviation du mot latin, « delineavit » (« esquissé par » ; « delineare » signifie en latin « esquisser »), utilisé par des peintres et des graveurs.
[19] Cf. fig. 44.

éléments décoratifs ajoutés à la façade de la cathédrale. Certains détails présents dans la première image, comme les petites tonnelles pour le garde-barrière et le garde - ici, Rizzoli ajoute également un « informateur » (« informant ») - deviennent plus prééminents. Le petit lion-sphinx, qui garde la cathédrale, rugit cette fois-ci et gagne en taille comme en précision d'exécution et donc en importance. Les trois figures - le gardien-trompettiste [20], le lion et la Statue de la Liberté qui tient le blason avec le slogan « le monde est une famille d'amour » (« the world one family of love ») - personnifient l'auteur et jouent le rôle de signature. La trinité trouve son écho dans la présence des trois figures blanches placées devant les entrées de la cathédrale. Aucune ne regarde le spectateur. Malgré leur nombre grandissant, les figures sont toutes la multiplication d'un seul regard, celui du créateur, qui occupe une place de plus en plus grande à chaque nouveau dessin.

Le dessin de la « Kathredal » de 1936 est de nouveau une « Symbolisation » de « Ma Belle, Belle Mère » (« My Beautiful, Beautiful Mother »). C'est la seule fois où s'affirme clairement la présence de l'auteur à travers le pronom possessif, « my », comme un enfant désigne fièrement sa mère qui n'est qu'à lui et à personne d'autre. La répétition du mot « belle » (« beautiful ») indique que cette fois-ci la mère est représentée, dans une plus grande mesure que dans le premier dessin, comme une « mère reine » idéalisée. Cette répétition pourrait être le fait d'un enfant qui manque encore de vocabulaire et redouble le qualificatif en lieu et place du superlatif. Le drapé de sa robe (cf. la sculpture à gauche de l'image) rappelle une déesse grecque ou encore une représentation médiévale de la Madone. Dans ce dessin, Rizzoli se positionne comme celui qui « ordonne » (« requests »), tandis que les exécutants sont appelés Carpittan, Grandicosti et Copanhagen. À l'opposé de l'image de 1935, Rizzoli ajoute ici un autre dispositif qui lui permettrait, de manière semblable à la liste des collaborateurs, d'introduire **la dimension de la présence de l'autre,** la dimension de l'altérité : il attribue une note à son dessin. C'est ainsi que sur certains dessins, on trouve l'évaluation de son talent de dessinateur, de sa

[20] Dans *A.C.E.*, Rizzoli signe parfois comme « Trompettiste » (« Trumpeter »).

composition ainsi que de son emploi des symboles ; la réussite de l'exécution est exprimée en pourcentage.

L'inclusion d'un nombre croissant de slogans, emblèmes, sceaux et inscriptions de toutes sortes évoquant un fac-similé du Moyen Âge auquel s'ajoutent des listes grandissantes des collaborateurs de Rizzoli, témoigne du fait que dans son scénario fantasmatique, il n'y a que des places où alternent des possibilités infinies. Il n'y a, malheureusement, aucun « accusé de réception » qui validera les lettres de Rizzoli et pour cette raison, ses dispositifs et ses identifications imaginaires, qui vont aboutir à une œuvre d'une sublime étrangeté, sont littéralement sans fin. Finalement, il est aussi important de comprendre que ce que nous avons appelé l'introduction de l'altérité est surtout une tentative de conjurer **la présence de l'Autre,** se faire objet et se livrer à cet Autre, comme le fait d'ailleurs Unica Zürn à travers certains dispositifs rituels décrit dans *L'Homme-Jasmin*. Car, dans son scénario, Rizzoli n'a jamais pris le risque d'être confronté à d'autres.

Comme nous l'avons déjà noté dans le chapitre théorique, l'Autre lacanien est un présupposé dans le fantasme originaire et apparaît pour la première fois dans la langue entourant l'enfant au début de sa vie [21]. Le bébé entend des sons et il est conscient du fait que ces sons sont articulés ; en d'autres termes, il reconnaît qu'il s'agit de la langue et qu'on s'adresse à lui. En revanche, il n'arrive pas à localiser l'énonciation. Quand l'enfant comprendra qu'il y a des gens qui parlent et qu'il pourra reconnaître qui parle, il va chercher le « fantôme » qui lui a parlé quand il était dans son berceau. Le bébé, qui ne peut pas faire coïncider ce « fantôme » avec les autres qu'il rencontre et reconnaît par la suite, restera convaincu d'une présence de l'au-delà, cachée derrière eux. Nous allons revenir sur le concept de l'Autre et de la langue entendue « dans le berceau » dans la discussion des poèmes que Rizzoli a adressés à sa mère.

Après cette courte digression concernant l'Autre, nous aimerions analyser le dessin de la dernière « Kathredal ». La troisième *Symbolisation*, datée de novembre 1937 [22], est de nouveau plus complexe et plus élaborée que les deux précédentes. À première vue, l'image est plus sombre parce

[21] Cf. le chapitre théorique.
[22] Cf. fig. 45.

que Rizzoli utilise beaucoup plus d'encre et de couleur noire, avec de vifs contrastes entre les surfaces. Cette fois-ci, Emma n'est pas « représentée » mais symboliquement « capturée » ou plutôt « re-capturée » (« recaptured ») [23] : elle est décédée le 8 janvier 1937. Rizzoli a écrit en haut du dessin : « Maintenant, la lumière de Jésus brûle dans la nuit » (« There's a light of Jesus burning thru the night now »). Cette phrase peut signifier plusieurs choses. Elle pourrait nous indiquer qu'après sa mort, Emma a atteint son foyer céleste. Elle pourrait aussi être liée aux visions de Rizzoli : des lumières dans lesquelles il a vu sa mère comme une cathédrale dans le ciel ; d'où son image de la métamorphose d'Emma. En effet, dans son poème/dessin, consacré à sa mère et intitulé « Peint par le soleil » (« Painted by the Sun »), Rizzoli a réécrit cette phrase de la manière suivante : « Maintenant, la lumière de Jésus brûle dans / la nuit pour que tu restes avec nous tous encore » (« There's a light of Jesus burning through / the night now that with all us you be still »).

Le palais symbolisant Emma Dadami dépasse l'aspect d'une cathédrale gothique. La prolifération de petits anges phalliques et d'autres figures qui ornent la longueur de la façade, la multiplication des fenêtres de toutes tailles, l'ajout de petits escaliers, balustrades et d'autres éléments inventés (« une gemme d'éclairage » - « electric light gem », « l'usine des parfums » - « fragrant vapours plant », ou « la centrale hydro électrique » - « water fntn. Plant »), transforment ce palais en une folie baroque flamboyante plutôt qu'en une cathédrale. Cette « Kathredal » possède plusieurs entrées : une pour le directeur général (« chief administrator ») et une entrée principale gardée par deux lions. Le portail est décoré par les mots « egress [24] » et un autre en dessous, « halt ».

Proche du portail, nous voyons une autre sculpture de lion, indiquant la présence de l'auteur, redoublée par une silhouette noire qui le côtoie. À son tour, « L'homme noir » trouve son écho dans une silhouette blanche, fantomatique, un corps presque immatériel, devant l'entrée de la cathédrale.

---

[23] Nous pourrions nous interroger sur la signification du préfixe « re » dans le mot « recaptured ». Est-ce une façon de récupérer la mère après que la mort la lui a volée ? La première capture étant cette mort, ou au contraire, il l'avait de son vivant et là, il la récupère à nouveau.

[24] Rizzoli préfère le mot latin « Egress » plutôt que le mot anglais, plus habituel, « exit » (sortie). « Egress » signifie aussi émersion, émergence, départ, sortie de quelqu'un.

Toutes ces représentations sont autant d'**identifications fantasmées de l'artiste**. Dans ce sens, il faudrait aussi réfléchir sur la qualité hétérogène des « signatures ». Tout d'abord, elles nous disent que les créateurs de l'image sont Carl Carpittan, Grandicosti, Copenhagen et Angelheart. Le nom Rizzoli apparaît uniquement en tant que commanditaire de cette création. Cependant, il multiplie sa signature en ajoutant un lion, d'un soldat gardien et d'un « logo » (ou « carte de visite »), sur lequel il se donne le titre de « patron d'*ATE* » (« patron of the ATE »). Il est également, bien évidemment, à l'origine de ce qu'il appelle « Peines d'amour exquises » (« Love's Delightful Labors » - titre qui joue de l'homophonie avec une des comédies de W. Shakespeare, « Peine d'amour perdue », « Love's Labour's Lost ») - slogan placé au milieu d'un cœur à côté du logo *ATE* et qui résume les motifs sous-jacents de cette *Symbolisation*. Toutes ces signatures – la sienne comme celles de ses collaborateurs – créent l'impression que nous avons à faire à de simples **clones**, multipliés ad infinitum, tout comme la figure blanche ou noire présente devant la cathédrale, où l'une copie l'autre au niveau formel. Dans ce système clos, Rizzoli réussit merveilleusement bien à éviter les autres ; son monde ne connaît pas de semblables, juste des simulacres.

En dehors des trois images que nous avons analysées précédemment, Rizzoli a écrit et dessiné également trois poèmes, tous consacrés à sa mère. Le premier est intitulé *Painted by the Sun* [25] (Peint par le soleil) et méticuleusement daté « le 9 mai 1938, 7 heures du matin ». Un magnifique vitrail de cathédrale orne la partie droite du dessin ; de bas en haut dans l'axe central du vitrail, les portraits des cinq enfants et de la mère apparaissent sous une ogive. Tout en haut, au-dessus de l'ogive, rayonne le portrait de Dieu. Notons l'absence du père dans cette famille, où seuls la mère et Dieu sont présents. Dans le poème Rizzoli décrit la vision qu'il a eue dans un éclat de soleil :

> Strange scenes painted by the sun thus called,
> A flash 'twas, sharp enough to quell the smile …
> Window, mouldings, walls and all we saw

[25] Cf. fig. 48.

And glass in colors beautiful as well …

A flash appeared of that amazing wall,
Showing window-structure greatest yet,
Of sheer sun-made design-delights aglow,
Like your face and God's the faithful met,
The why at night we sob and sob to know [26].

Le mot « sun » (soleil), homophone avec « son » (fils) joue sur l'ambivalence de ces deux significations car cette cathédrale baignée des rayons du soleil a été peinte par le fils de la mère, Achilles. Rizzoli s'amuse souvent avec les qualités sonores des mots, comme le commentaire sur *A.C.E*. le développera, multipliant les significations possibles, créant des néologismes et des acronymes. Le « fidèle de Dieu » (« God's the faithful ») se réfère probablement à Rizzoli lui-même. Rizzoli fera un pas de plus dans le poème suivant et s'identifiera explicitement avec Dieu.

La « raison » pour laquelle l'auteur sanglote (« the why at night we sob and sob ») est probablement liée au décès de la mère que l'artiste pleure dans le poème. Ou s'agit-il d'une référence à l'énigme des visions qui le préoccupent et qu'il essaie de résoudre par sa création ? Quelle que soit la réponse, le poème affirme que désormais, le 9 mai sera le jour de la « Kathredal » (« Kathredal Day »), le jour de la commémoration de la « maternité exprimée en pierre » (« motherhood in stone expressed »). Ici, nous sommes confrontés explicitement au désir de l'artiste de couler dans un moule (« cast ») sa mère bien-aimée, un souhait déjà exprimé par le héros de *La Colonnade*. Dans le commentaire concernant les dessins symboliques, nous avons décrit le processus de réification de la figure maternelle idéalisée ou, plus précisément, de réification de la jouissance - la réalisation d'une mise en scène où ne s'effectue pas, pour l'éternité, la fusion toujours attendue et toujours paralysée par la pierre. Les « Kathredals » de Rizzoli jouent le rôle de fétiche, non seulement pour le spectateur mais aussi pour leur auteur, cependant un fétiche inefficace puisqu'il ne permet pas, comme dans la perversion, l'accès à la jouissance concrète.

[26] Des scènes étranges peintes par le soleil / c'était un éclair, assez tranchant pour réprimer un sourire… / Nous avons vu fenêtres, moulures et murs / et de beaux vitraux en couleurs… / Un mural magnifique est apparu dans un éclair / avec une grandiose structure de fenêtres / qui brillent par leur design – délice fabriqué par le pur soleil / quand ton visage a rencontré celui du fidèle de Dieu / La raison pour laquelle nous sanglotons la nuit.

Dans le deuxième poème de cette période (1940), intitulé *Sonnet Jesus Added* [27]*,* Rizzoli a choisi de représenter sa mère sous la forme d'une sculpture de la Reine céleste, entourée par des anges volants, placée sur un socle en marbre, délicatement dessiné. En dessous de la sculpture, il indique qu'elle représente la partie supérieure de « vaulterroy », un néologisme dont la signification demeure hermétique. À côté du socle, il ajoute le même symbole de la croix que celui qui se dresse la plupart du temps au sommet de ses cathédrales. La croix est juchée sur une coupole enveloppée par des nuages, ce qui contribue à créer l'impression que la sculpture de la Reine Mère et la fenêtre dorée en arrière-plan sont au-dessus des nuages. Ce portrait célébrant la mère contraste avec la forêt sombre et la tombe présentes à gauche de l'image.

Les noms des cinq enfants d'Emma Dadami sont sculptés sur la tombe en marbre (étonnamment, Rizzoli les voit tous morts), alors que dans *Peint par le soleil*, les enfants regardaient par les fenêtres de la cathédrale céleste. À droite en bas de l'image, un lion pleure au centre de l'inscription « Une perte trop grande est arrivée à l'humanité » (« Too great a loss befell mankind »). Comme dans les deux autres poèmes, le côté gauche en haut de l'image est réservé au petit portrait d'Emma Dadami. L'image du soleil qui brille dans *Peint par le soleil* et dont des rayons dorés traversent la page entière pour illuminer la fenêtre de la cathédrale est remplacée ici par des rayons beaucoup plus sobres qui irradient du mot « Dieu » (« God »). En fait, l'image fait allusion à la problématique indiquée dans le titre : l'équation entre Rizzoli et le « Jésus Soleil / Fils » (« Jesus Sun ») [28]. Rizzoli a soigneusement réfléchi à la structure du poème. Dans les première, troisième, huitième et dixième strophes, c'est la voix de l'auteur qui pleure l'absence de la mère ; il désire toucher son visage devenu froid. Parfois, le ton se teinte d'érotisme :

> How men long to hug, caress, now called, the face
> We lost forever moving scores to cry out long

[27]Cf. fig. 49. La traduction littérale du titre serait *Sonnet Jésus Ajouté*.

[28] Le mot « sonnet » contient également le mot « son », « fils ». On pourrait donc penser que Rizzoli annonce ici sa nouvelle trouvaille – son identification avec le fils de Dieu, Jésus – à travers cette forme poétique qu'il décide de développer plus tard, dans *A.C.E.*

> Some can see your cogent breast bud –decked ‘midst lace
> At times a distant voice we hear in candid song [29].

La mère encourage le fils dans la deuxième et la neuvième strophe et à continuer sa vie (« carry on, son, carry on »). La partie centrale du poème, à deux voix, est la plus hermétique. Premièrement, il y a les petits anges qui introduisent Dieu le Père dans la quatrième strophe, chantant « That sweet mother Lord God harbors way up high, / The one God keeps on kissing, kissing well till done [30] ». Dieu répond, dans la cinquième et la sixième strophe, dans une langue complètement cryptique. Ces deux dernières jouxtent le soleil, à l’intérieur duquel le mot « Dieu » (« God ») apparaît.

La voix de Dieu divise ainsi le poème en deux parties, qui se réfléchissent l’une dans l’autre. Dans la première partie, le lecteur est confronté successivement à l’auteur qui pleure sa mère, la voix de la mère et de nouveau la voix de l’auteur. La partie centrale qui contient deux strophes dans lesquelles Dieu s’exprime, est entourée par l’introduction et une réplique des anges. La troisième partie répète la structure de la première. Maintenant, l’auteur célèbre l’ascension de sa mère (« motherhood in stone »). La mère l’incite à continuer dans des « peines d’amour exquises » et l’auteur répond en promettant de poursuivre ses efforts pour que « sa kathredal monumentale soit achevée (« that your kathredal monument be made complete »). Notons que le texte du poème, positionné au milieu de la feuille rompt l’image, il la divise en deux parties distinctes qui se **reflètent** l’une dans l’autre. À gauche du dessin, nous avons le portrait androgyne d’Emma Dadami ensemble avec l’image de « Sun/Son » - Dieu ; l’auteur semble arborer le fantasme d’identification avec les trois. À droite, nous voyons l’image de la mère transformée en cathédrale et la reine sculptée, le lion rugissant à ses pieds. Il s’agit, à nouveau d’un circuit fermé d’identifications. L’image fonctionne comme deux miroirs tournés l’un vers l’autre, légèrement déplacés, qui multiplient à l’infini leurs réflexions, des milliers d’identités fantasmées, la même unité dyadique déclinée sans arrêt

[29] Comment des hommes désirent embrasser, caresser le visage devenu froid / que nous avons perdu pour toujours / Certains peuvent voir ton bouton de sein convaincant – caché par la dentelle / parfois nous entendons une voix distante dans une chanson cachée.
[30] « La douce mère que Dieu garde au ciel / celle qu’il embrasse jusqu’au bout. »

dans ce huis-clos. En d'autres termes, le troisième élément qui pourrait briser la fusion avec la figure maternelle – l'acceptation de la métaphore paternelle qui ouvre à l'enfant l'accès au Symbolique – manque. Incapable d'abandonner la Chose, il peut uniquement continuer dans cette répétition sans fin, déclinant les éléments de son lexique d'une langue radicalement individuelle et impartageable.

Le dernier point que nous aimerions traiter concernant le *Sonnet Jesus Added* est l'image de Dieu en tant qu'« architecte suprême qui compose des sanctuaires sonores » (« the perfect architect essaying shrines as sound »). C'est effectivement ce que Rizzoli essaie de faire – « sculpter en pierre » (« cast in stone »), comme il le déclare régulièrement à travers ses feuilletons ou dans *A.C.E.*, saisir et réifier la jouissance envahissante et menaçante. Tous les jours, il ajoute une « pierre » de plus à son entreprise créative. Si l'appel du Réel peut prendre la forme des sons apaisants de la mère qui chante une berceuse au-dessus du berceau de l'enfant, il est logique que Rizzoli essaie de capter et solidifier cette « musique douce » (« sweet music ») par l'invention de sa propre langue poétique, qui lui permettrait de « romancer » son « amour total ». Par la transformation des sanctuaires (« shrines ») en langage poétique, Rizzoli, en maître constructeur (« master builder »), cherche à devenir l'Un avec l'Autre absolu dans cette entreprise totale et de plus en plus complexe. L'intégration des poèmes dans le dessin viserait encore plus la proximité avec l'Autre. En d'autres termes, on pourrait penser que Rizzoli tente de **reconstruire cette première langue entendue « dans le berceau », relue rétrospectivement à partir de son acquisition de la langue**. Cependant, comme nous l'avons déjà noté, sa version personnelle de la langue poétique sacrée ne lui permet pas de trouver la solution ultime à son énigme. Il est aussi important de lier ces poèmes au décès d'Emma Dadami. Emma est décédée le 8 janvier 1937 et le premier poème que nous connaissons, *Peint par le soleil,* date de 1939. Dans ses poèmes, l'auteur exprime son besoin de rendre présente la voix qu'il n'entend plus. S'agit-il du déni « actif » de la mort de la mère [31] ? Cette question nous conduit à la discussion du dernier poème, et finalement, au

[31] Ici, il y a une différence importante entre Rizzoli et Unica Zürn, qui semblerait faire le deuil de la mort de son père à travers l'écriture de son roman « Katrin ».

scénario que Rizzoli a mis en scène autour de certaines de ses cartes postales.

Le troisième poème – dessin, intitulé *Mother Angels Proemshaying* [32] date de mai 1941. Il est beaucoup plus hermétique, élaboré et dense que les précédents. Dans ce sens, les poèmes suivent le même processus que les dessins des cathédrales (datées respectivement : novembre 1935, 1936 et 1937). Il y a une ressemblance formelle particulièrement frappante entre le deuxième dessin de la « Kathredal » intitulé *A ma belle, belle mère* (*To My Beautiful, Beautiful Mother*), qui présente la mère comme la reine du ciel, et le poème *Sonnet Jésus Ajouté* (*Sonnet Jesus Added*), dans lequel la mère est imaginée comme une reine sculpturale au-dessus des nuages. Quant au titre du poème, nous rencontrons ici pour la première fois le néologisme « proemshaying » ; parmi les interprétations possibles, à partir des qualités sonores du mot et du contexte, « Proemshaying » pourrait signifier « célébrer par la poésie » (« poems saying »). L'inclusion de la lettre « R » dans « poems » transforme ce mot en mot-valise « prose-poem [33] ». Ce mot apparaît pour la première fois dans le poème auprès des angelots qui célèbrent la mère comme la « Reine de l'architecture décorative » (« Queen of Decorative Architecture ») : « Your mother we are proemshaying all / the more with lines engaging veeaye plea . » En dehors du mot « proemshaying », le texte contient un grand nombre d'acronymes et des néologismes, dont la plupart figurent dans l'Appendice de cette thèse. Certains sont expliqués par Rizzoli, par exemple sur la feuille en dessous du plan de la cathédrale à droite du poème, quand il écrit « AMOTA TAKES ABOHA », ajoutant « meaning Architecture Mother Of The Arts tells A Bit Of Heavenly Architecture » (« Ceci signifie Architecture la Mère des Arts raconte un peu l'Architecture Céleste »). Quand on regarde bien, on s'aperçoit que Rizzoli utilise dans ce poème plusieurs typographies, qu'il associe aux voix différentes : il y a la voix autobiographique du narrateur, celles de la mère,

[32] Cf. fig. 50.

[33] Le titre du poème demeure hermétique. Le néologisme « proemshaying » contient plusieurs significations possibles : 1. « proem » - un archaïsme utilisé par Edmund Spenser (*Faerie Queene*) pour l'ouverture du poème : « prologue » + « poème ». La lettre « r » insérée dans le mot « poème », pourrait également faire allusion au nom de l'artiste, Rizzoli. 2. « shaying » - un autre mot-valise : « say » (dire) + « shy » timide). « Shy » en tant que verbe signifie aussi (a) lancer (un projectile), (b) tenter de faire.

des angelots et des saints (« bliss-bled saints »). La typographie que Rizzoli utilise pour la voix de l'auteur est la même que celle utilisée pour la voix de Dieu – un autre rappel de son projet d'identification avec le Tout-Puissant [34]. Plus généralement, le créateur cherche à devenir un avec l'architecture, la mère des arts, c'est-à-dire la personnification et le résultat de la déification de la figure maternelle. De cette manière, il pourrait préserver l'expérience de la fusion intérieure avec cette figure.

Avant d'interpréter le portrait d'Emma Dadami en haut à gauche du dessin, arrêtons-nous tout d'abord sur les autres images qui accompagnent le poème. Les images placées à droite du texte fonctionnent de nouveau en miroir avec les images de gauche. Et ces deux parties se divisent horizontalement en plusieurs niveaux dont les dessins s'orientent verticalement de la terre vers le ciel. Comme Rizzoli l'indique dans l'une des inscriptions sur le côté droit de l'image, nous parcourons avec lui des « régions mondaines » (« mundane regions ») jusqu'au ciel (« heavens ») et, encore plus loin, où l'on peut trouver des « composants internes des vierges » (« home components of the virgins ») pour arriver finalement à l'« aboha sacrée » (« holier aboha »).

Cette tentative de fusion se manifeste aussi par la confusion de la représentation qui se **brouille**, notamment dans l'image à gauche du dessin. Cette image semble être son autoportrait avec un décolleté féminin, une sorte de superposition entre l'image de sa mère et lui-même. C'est comme si Rizzoli nous disait : « Je suis devenu elle. » Cette image qu'il produit est « **indécidable** », et c'est bien aussi ce qui est visé par le néologisme « Kathredal ». L'image de la cathédrale est elle-même ambiguë ; image utérine, elle accueille les fidèles en son sein tout en étant la flèche phallique, lancée vers le ciel. Tous ces procédés visent le non aboutissement de la signification, la non séparation d'avec la mère qui lui permettent d'échapper à une identité sexuée. En d'autres termes, c'est comme si Rizzoli demeure attaché à une image maternelle omnipotente dont il serait comme un organe agissant, une sorte de prothèse phallique, faute d'en avoir été séparé par un

[34] Rizzoli joue de cette manière avec la typographie sur d'autres dessins, cf. fig. 16 et autres.

Père castrateur. Ses dessins sont les représentations hybrides de cet assemblage fantasmatique.

Pour revenir à l'image de la « Kathredal » comme « indécidable de signification », on peut voir les images de Rizzoli comme des chimères immenses, des monstres hétérogènes, composés d'éléments divers. Il rejoint sur ce point Unica Zürn, dont l'œuvre est remplie d'images de plantes-animaux-mi-êtres humains. Le mot « chimère » dénote non seulement un fantasme, une illusion, un mirage, un rêve, une utopie ou une vision, mais il se réfère aussi à un organisme hybride, créé artificiellement par greffe ou fécondation, à partir de deux organes ou génotypes différents. La deuxième signification est plus pertinente par rapport à notre interprétation, dans le sens figuratif de « l'assemblage monstrueux ». Liés ici par les rayons du soleil que l'on retrouve par ailleurs dans d'autres dessins symboliques -, la cathédrale et le soleil fonctionnent aussi comme une chimère ; c'est en effet dans les rayons que nous devrions chercher l'Autre, impossible à matérialiser. Dans ses constructions anthropomorphiques, Rizzoli essayerait de donner forme à un fantôme – le mystère de « qui parle ? » aux origines mêmes du langage. Nous pourrions ainsi interpréter le néologisme « Kathredal » dans ce sens : une « chimère » du mot « cathedral » (cathédrale) et « thread » ou « ray » (rayon du soleil, rayon cosmique). Ceci n'exclut d'aucune manière notre hypothèse concernant l'importance de la lettre « r » et son association au nom de Rizzoli, avec la connotation « royal » ou « royaume » (« realme »), le roi étant le Père, dont la légitimité a été garantie par Dieu lui-même. Il est donc intéressant que l'hypothèse de la « chimère » au niveau formel, appliquée sur l'image, trouve son équivalent au niveau verbal, dans le néologisme (par ailleurs, on pourrait regarder sous ce même angle l'image de Jésus ; il s'agirait d'une « chimère » créée à partir de la mère et du message ou de la révélation divine). Nous reviendrons à la discussion de l'image en tant que « chimère » dans l'analyse d'autres dessins symboliques.

Ainsi Rizzoli envoyait ses poèmes par la poste à l'adresse de sa mère, c'est-à-dire à sa propre adresse. En attestent les timbres et les cachets de la poste dûment apposés sur les documents. Qu'attendait-il de cette macabre mise en scène et quel rôle faisait-il ainsi jouer au réseau postal ? Si on écrit à

un mort, on s'expose d'ordinaire à recevoir un retour avec la mention « personne décédée » ou « n'habite plus à l'adresse indiquée ». Or dans son cas, rien de tel n'allait se produire puisqu'il réceptionnait lui-même le courrier à sa propre adresse. Ainsi, du réseau postal lui revient une étrange information négative : l'ignorance, le non savoir [35] de la mort de sa mère. Cette mise en scène particulière serait donc un déni de la mort de sa mère à laquelle il se livre par l'entremise de la réalité. D'un côté, il sait la mort de sa mère, mais d'un autre côté, il « s'arrange » en se servant du réseau postal pour ne pas le savoir, et parvient même à effacer la signification de ce savoir. Là où nous cherchons un savoir, Rizzoli, lui, cherche un non savoir. Ça ne se sait pas que sa mère est morte. Avec la complicité involontaire du réseau postal, ce qui est insoutenable à l'intérieur est exporté dans la réalité extérieure et fait retour sous une forme indécidable : si lui-même est le réceptionnaire de ce courrier, **n'est-il pas un peu sa mère elle-même** ? Ainsi se superposent le savoir de la mort de sa mère, contenu dans les poèmes, et le non savoir de cette mort par le réseau postal, comme se superposent dans son autoportrait où il se représente avec un décolleté les images confondues de sa mère et de lui-même. Il y a dans cette mise en scène un double bénéfice : au déni de la mort, s'ajoute celui de la non séparation d'avec la mère, rêve de fusion ou mécanisme un peu particulier d'identification.

Autres dessins symboliques et Y.T.T.E.

Les dessins symboliques ainsi que les plans d'*Y.T.T.E.* (« *Y.T.T.E.* plot plans ») ont été créés dans la même période que les cartes d'anniversaire, entre 1935 et 1944. Malheureusement, nous ne savons pas si Rizzoli a travaillé sur d'autres projets entre 1944 et 1958 car la première feuille d'*A.C.E.* (n° 208) qui a été retrouvée date du 9 février 1958. Comme nous

[35] En d'autres termes, le non savoir que Rizzoli cherche dans cette mise en scène de son fantasme lui permet de contenir son angoisse.

l'avons déjà noté auparavant, Rizzoli unit les dessins de cette période [36] sous l'appellation *SYMPA*. Dans cette section, nous aimerions nous concentrer sur quelques dessins symboliques afin de développer certaines idées proposées pour l'analyse des cartes d'anniversaire.

Nous décrirons également certains dessins des structures architecturales ainsi que certains plans d'*Y.T.T.E*., dont la plupart est conservée dans la collection d'*Ames Gallery*. Un des premiers dessins symboliques, qui date de 1936, est consacré à *Irwin Peter Sicotte Jr, dessiné symboliquement, en admiration profonde pour son intellect de génie qu'il possède déjà* [37]*.* Rizzoli a inscrit en haut et à gauche du dessin le nom de *Sayanpeau*, ce qui signifie, comme il le précise dessous, « Attends un moment » (« Wait a moment »). On pourrait théoriser sur les qualités sonores de ce néologisme et sur ses significations possibles pour l'auteur, mais malheureusement, en dehors de cette « explication », Rizzoli n'a ajouté aucune autre piste qui pourrait orienter nos hypothèses. Le dessin représente une tour néo-gothique ; le haut est décoré par une petite niche qui abrite une frêle silhouette blanche drapée dans une robe. La large base de la tour se trouve enrobée par un rocher solide qui ressemble au granit noir ou encore à une masse obscure informe. Comme d'habitude, Rizzoli place devant le portail une autre silhouette minuscule, doublée en avant-plan par un petit bonhomme qui lève les bras. À proximité de cette silhouette, nous retrouvons le lion rugissant et la signature « AG Rizzoli del ». La sculpture jaune de l'homme levant les bras et un sceptre de la forme d'une épée, en bas à gauche de l'image, correspondent sans doute à une des signatures de Rizzoli. Le même attribut traverse une feuille, qui ressemble à un fac-simile moyenâgeux (en bas à gauche de l'image), sur lequel Rizzoli a noté les différentes étapes d'élaboration du dessin.

Avant de continuer cette analyse, en particulier la relation entre la scultpure et la tour, ainsi que celle entre la tour et le rocher, il est indispensable de noter brièvement l'influence de la tradition des Beaux-arts,

---

[36] Il s'agit des petits dessins symboliques (*Symbolization drawings*), des plans d'*Y.T.T.E*., qu'il appelle *Divers* (*Miscellaneous*), les dessins *PIA* (monuments dessinés pour *Y.T.T.E*) et finalement *A.T.E. – Exposition tectonique d'Achilles* (*Achilles Tectonic Exhibit*), un portfolio décrivant la plupart des dessins créés avant 1940.

[37] Cf. fig. 51. Le titre original du dessin est *Irwin Peter Sicotte, Jr, symbolically delineated in reverend admiration for the intellectual brilliancy he already possesses.*

soulevée par l'écrivain américain John Beardsley [38]. Dans cette tradition, des constructions peuvent transmettre des qualités spirituelles et émotionnelles (comme l'hospitalité, la fierté, la joie, etc.), à travers un style, les détails, la fonction, l'échelle, bref, leur caractère architectural. Ces concepts – la projection de traits humains sur des structures architecturales inventées – étaient déjà établis dans les travaux des théoriciens français comme Quatremère de Quincy et J.N.L. Durand à la fin du XVIIIe siècle. John Beardsley pense que Rizzoli a été inspiré par ces théories qui – au début du XXe siècle - apparaissaient dans les livres de vulgarisation sur l'architecture. Plus précisément, Beardsley affirme que Rizzoli a utilisé le rocher de granit pour la base de sa tour/cathédrale afin d'illustrer la forte personnalité d'Irwin Peter Sicotte, sa force de caractère se reflétant dans la solidité du granit.

Cette supposition qui explore les influences de la culture populaire et les théories architecturales de l'époque sur l'œuvre de Rizzoli, ne manque pas d'intérêt. En effet, ce dernier se sert librement de ses connaissances de la tradition des Beaux-arts dans son œuvre. Il est cependant nécessaire d'interpréter ces éléments par rapport à la mythologie personnelle de l'auteur, et de déterminer leur importance et leur place dans la structure générale de sa production artistique. Bien que la localisation et la description des « éléments culturels » présents dans les œuvres d'art brut soient indispensables, ils font *in fine* partie d'une expression complètement autarcique qui les a enlevés et déroutés de leur usage habituel.

Lorsque l'on s'intéresse aux éléments architecturaux dans ce dessin, notamment aux éléments décoratifs que Rizzoli utilise. Nous avons déjà interprété les figures minuscules placées devant la tour comme étant des signatures de l'auteur. La sculpture à droite du dessin représente sans aucun doute Irwin Sicotte Junior, dont le nom apparaît sur le socle. Cependant, Rizzoli ajoute « ME ET » que l'on peut lire soit comme « Meet Irwin Sicotte, mayor of San Francisco » (« Voilà Irwin Sicotte, le maire de San Francisco ») ou comme « Moi et » (« Me and »), le « et » étant la conjonction latine « et ». Dans ce dernier cas, la sculpture seigneuriale qui forme un corps avec la

[38] Jo Farb Hernandez, John Beardsley et Roger Cardinal, *A.G. Rizzoli : Architect of Magnificent Visions*, New York et San Diego : Harry N. Abrams, San Diego Museum of Art, 1997.

tour, grâce à la masse brute de laquelle toutes deux émergent, évoquerait l'identification « royale » - et plus tard divine - de l'auteur. Rizzoli et Irwin Sicotte seraient ainsi associés, fondus en un seul corps dans cette représentation. La tour et la sculpture : un seul corps ou deux clones qui se reflètent, comme dans un miroir.

Notons également la transformation de la masse rocheuse foncée en une tour blanche méticuleusement dessinée. Rizzoli précise en bas à gauche du dessin qu'il s'agit d'une « fascination pour le marbre poli » (« polished marble fascination »). Il y a, en effet, fascination lorsque l'on plonge dans le dessin et que l'on ressent la jouissance fétichiste de Rizzoli qui fige ses objets de prédilection en pierre [39]. Une autre association qui nous vient à l'esprit est la ressemblance sonore entre le mot « fascination » et l'expression « faisceaux lumineux ». Même si ici les faisceaux/rayons ne sont pas présents, leur reflet est cependant présent sur la partie centrale de la tour, transformant sa surface en marbre blanc.

Finalement, l'hétérogénéité de cette tour représenterait une « chimère ». Nous pensons ici en particulier à la relation entre le rocher entourant la base de la tour d'un côté et les sculptures et la tour de l'autre. Si la masse foncée s'apparentait à une sorte de magma originaire, un utérus maternel menaçant de chaos, elle témoignerait de la présence du Réel, ou plus exactement de son intrusion - l'afflux traumatique d'une « présence » qui n'a pas de nom. Ce magma obscur se rapproche des nuages étranges présents dans le dessin symbolique de Gerry Gould Holt (1940) que nous analyserons par la suite. Il est probable que le rocher, d'un point de vue psychanalytique, suggère non seulement la présence du Réel, mais dans un même temps de l'Autre également, cet ailleurs d'où proviennent les premiers sons articulés entendus. Plus précisément, le dessin témoigne de la tentative de Rizzoli de **transmuer le Réel énigmatique en l'Autre**, de réinterpréter ses perceptions originaires des sons à partir de son acquisition du langage.

En effet, Lacan introduit la dimension de l'Autre à partir de la Chose [40]. La Chose désigne ce qui est à jamais hors d'atteinte, cet Autre supposé parler à l'origine qui préfigure l'Autre de la loi qui nous sépare de la Chose

[39] Cf. « chest of magical delights », Achilles G. Rizzoli, *La Colonnade*.
[40] Cf. le chapitre théorique.

(vue alors comme maternelle) et interdit la jouissance d'une fusion avec elle. Cependant, les frontières entre la jouissance et l'Autre sont brouillées dans le cas de la structure psychotique qu'on voit bien toujours cernée par une "intention" mystérieuse. C'est l'angoisse qui constitue l'accès direct à l'Autre, provoquée par l'incertitude quant au désir émanant de cet Autre supposé : "ça" me parle, donc ça me demande quelque chose mais qu'est-ce que cela veut vraiment [41] ? En fait, il est possible d'affirmer que, dans un certain sens, l'œuvre entière de Rizzoli est une tentative de réponse à cette question, la recherche d'une solution interprétative à l'énigme de cette intention. Unica Zürn tente également d'y répondre mais, comme elle le dit elle-même, son aventure se termine dans un hôpital psychiatrique.

Cependant, ce qui constitue le sujet est cet autre ordre, auquel on se réfère, le langage, qui contient le signifiant de la loi qui nous gouverne. En d'autres termes, c'est dans l'Autre, l'ordre du langage, que le sujet cherchera à se localiser, dans une quête sans fin puisqu'aucun signifiant ne s'avère suffisant pour le définir. Selon Lacan, c'est le *Nom-du-Père* qui fonctionne comme le point d'articulation, c'est le : « signifiant qui dans l'Autre, en tant que lieu du signifiant, est le signifiant de l'Autre en tant que lieu de la loi. »[42] Comme nous l'avons déjà vu dans ses poèmes, Rizzoli semble **traiter le Symbolique comme le Réel** ; le phallus ne fonctionne pas comme symbole. En effet, Rizzoli se tourne vers le langage dans sa quête d'identité. Il rencontre alors non pas la dimension de l'altérité introduite par le langage, mais **l'identification fantasmatique avec l'Autre**, imaginé comme Dieu religieux et matriciel, ce que nous allons surtout démontrer avec l'exemple d'*A.C.E.*

L'étude d'autres dessins symboliques nous permettra peut-être de mieux cerner la mission que Rizzoli semble recevoir directement de l'Autre. Le dessin architectural *Alfredo Capobianco et sa famille symboliquement esquissée* (*Alfredo Capobianco and Family Symbolically Sketched*, 1936) [43]. Le deuxième titre, cette fois-ci en haut à droite du dessin, nous donne plus de détail concernant l'adresse de ce palais : « Palazzo del

[41] Cf. le chapitre théorique.
[42] Jacques Lacan*, Écrits*, p. 583.
[43] Cf. fig. 46.

Capobianco, Culebra Terrace, also Chestnut, Polk and Larkin Sts San Francisco California ». Rizzoli utilise la même technique et le même support que pour les autres dessins, l'encre de Chine sur du papier. Les deux titres sont inscrits dans un cadre en bois dessiné.

À la vue de l'œuvre, nous avons le sentiment de découvrir par le trou d'une serrure un monde onirique étrange et d'être face à un décor peint pour le théâtre car les palais de Rizzoli sont complètement plats. Dessinés en trompe l'œil, ils représentent des façades ou obstacles lisses (cf. l'inscription « halt » sur une des entrées de la cathédrale ; parfois les rayons lumineux ressemblent aux rayons laser, qui interdiraient l'entrée aux visiteurs indésirables). Ces belles feuilles de décor exhibent un aspect impénétrable ; elles nous renvoient nos regards et fonctionnent comme des fétiches. L'observateur aimerait voir ce qui se cache derrière, tout en goûtant avec délice le fait d'être maintenu dans cette extériorité.

Le palais de la famille Capobianco affiche un style de la Renaissance. Le bâtiment se déploie sur plusieurs niveaux dont chacun correspond à un membre de la famille. La tour centrale symbolise le père, le palais la mère. Le fils est métamorphosé en portique et les bâtiments bas sur les deux côtés représentent les filles. Rizzoli nous fournit deux pistes quant à la lecture du dessin. Le diagramme à gauche en haut nous indique la partie du palais qui symbolise un membre ou l'autre de la famille. La tour centrale est la condensation d'une trinité : représentant le père, elle s'érige à partir d'une base plus large qui se présente comme la mère et qui, à son tour, contient le fils. Le sommet de la tour est la seule partie de la structure qui sort de la feuille. S'il n'y avait pas l'émission de deux rayons de soleil, nous pourrions penser que la tour a tout simplement été coupée. La présence des rayons introduit ici la présence de Dieu le Père. Les rayons naissent de l'énigme du message divin ; dans l'*A.C.E.*, Rizzoli va s'efforcer de le déchiffrer et de le formuler. L'aspect hybride du palais et l'hétérogénéité de l'image, les rayons immatériels qui zèbrent le bâtiment tissent une toile d'araignée et transforment l'image en un seul réseau ou une chimère, comme nous l'avons déjà suggéré.

L'auteur marque de nouveau sa présence avec les petits « clones », la figure devant l'entrée, la statue au sommet du portique levant un de ses bras

et accompagnée par un lion, le logo « ATE patron », la « déesse grecque » en avant-plan à gauche du dessin et finalement les lions / sphinx qui gardent le palais.

Nous aimerions maintenant porter notre attention vers un autre dessin symbolique consacré à *Little Milady Leadda* ou *Grace M. Popich esquissée symboliquement* (*Grace M. Popich Symbolically Sketched*, 1938) [44]. Le titre allitératif de ce dessin évoque les comptines ou chansons populaires ; il rappelle aussi l'héroïne du roman que Rizzoli a écrit dans sa jeunesse et dont le nom était Leadda. Maintenant, ce nom est attribué à une petite fille du quartier. Le dessin représente un palais dans le style Renaissance, qui jaillit d'une masse sombre [45]. Son titre, tel un slogan en tube au néon, semble fixé sur deux câbles en acier reliés aux deux tours. Les sommets des tours dépassent la feuille. La sobriété du palais met en valeur trois sculptures de femmes posées sur des socles. L'une d'entre elles, à gauche du dessin, surmonte le nom de Grace M. Popich. La deuxième femme sculptée, en bas à droite, est entourée de trois petites filles dont une qui joue à la trompette. Rizzoli a également ajouté quelques notes de musique volantes et une phrase qui pourrait appartenir au refrain d'une chanson : « My Lady Leadda ». L'inscription « Esquissée symboliquement » (« Symbolically Sketched ») barre le socle de la deuxième statue. Un même rayon de soleil touche la tête de la deuxième statue, le logo « ATE Patron », ainsi que la troisième statue qui surmonte la façade, au-dessus du portique principal. L'inscription indique que Grace M. Popich est métamorphosée en « little lady Leadda », ce que l'auteur représente par le croisement des rayons lumineux au niveau de la statue centrale. Rizzoli semble satisfait de cette transfiguration puisqu'il ajoute qu'il s'agit du « gagnant » (« prize winner »). La troisième sculpture, au-dessus des entrées du palais (les cinq frères et sœurs de la famille Rizzoli ?), trône au centre du dessin. Elle est également au point d'intersection des rayons du soleil qui traversent l'image. Le rayon qui touche sa tête est différent des autres quant à sa texture : la qualité solide des pierres semble le contaminer et du coup, il leur fait écho. Nous pourrions penser que cette troisième statue est la véritable « lady » qui

[44] Cf. fig. 52.
[45] Cf. l'esquisse symbolique de Peter Irwin Sicotte, fig. 51.

gouverne cette image. Rizzoli écrit qu'il s'agit de « sa dame » (« my lady ») ; la lettre « A » au centre du mot « Milady » est légèrement accentuée et ainsi rappelle son importance dans la mythologie personnelle de Rizzoli (nous la retrouvons dans les mots architecture, Amte, Achilles, etc.). Finalement, une petite « lanterne » renversée pointe vers « l'effigie royale » à laquelle ce palais a été consacré.

Une ligne verticale lie la petite figure noire touchée par le rayon devant le portail principal, la statue de la « lady » et l'inscription « milady » et divise ainsi le dessin en deux parties. Ces deux moitiés fonctionnent de nouveau en miroir : elles se reflètent l'une dans l'autre et se complètent en même temps. Le dessin semble aussi suggérer un mouvement vers la gauche, à partir de la figure blanche en haut à droite devant l'entrée sombre, en passant par l'espace central d' « illumination », pour arriver à l'entrée éclairée en haut à gauche. C'est également à gauche que se trouve un minuscule plan de vue en plongée de cette cathédrale. Le rayon pointe vers l'axe central, la seule partie blanche de ce schéma architectural.

Les rayons transforment ce dessin en labyrinthe dans lequel le spectateur se perd facilement. Ils rappellent ainsi un autre dessin de la même année (1938), un schéma qui semblerait livrer la solution de l'orgasme, intitulé *Blue Sea House* [46] ; dans cette œuvre, décrite plus loin, le dynamisme des rayons sera accentué par des flèches, qui pointent dans des directions différentes. La toile d'araignée créée par les rayons trouve son écho avec les portails d'entrée du palais ; leurs intérieurs sombres évoquent les trous noirs que l'on retrouve dans les masques des arts premiers. Finalement, le palais entier de « Milady Leadda » est protégé par une sorte de clôture formée par la balustrade, les titres explicatifs, les signatures et finalement le cadre dessiné en bas de l'image. Cette « clôture » maintient une fois de plus le spectateur à distance.

Le dessin de la mère de M. O. A. Deichmann, symboliquement esquissée en « Tour d'Longevity » (1938) est très différent de l'image précédente [47]. La tour dont « chaque étage raconte une histoire pour chaque année qu'elle a vécu » (« a story for each year she lives »), a été

[46] Cf. fig. 53.
[47] Cf. fig. 54.

probablement inspirée par la Coit Tower, construite à San Francisco en 1934. Le gratte-ciel fonctionne de manière semblable à l'axe vertical dans l'esquisse symbolique de « Little Milady Leadda » : la structure symétrique divise le dessin en deux parties qui se reflètent l'une dans l'autre.

En haut à droite, nous découvrons une espèce d'épicentre qui diffuse le message divin. La texture d'un des rayons rappelle celle du cadre à droite, dans lequel Rizzoli compte les années jusqu'à cent. Le rayon lui-même descend sur une feuille qui contient le message des créateurs. Rizzoli s'empresse d'ajouter en dessous un autre message, « Dieu ordonne » (« God shall dictate »). Des rayons solaires traversent la partie supérieure du gratte-ciel, en direction de l'inscription « Dieu » en haut à gauche du dessin. La feuille blanche à droite trouve son écho dans la feuille noire à gauche ; les deux feuilles sont reliées par un rayon. En bas à droite, nous trouvons l'indispensable logo « A.T.E. patron », doublé dans les signatures des collaborateurs. Un petit schéma trace le progrès architectural du dessin, en relation avec l'âge de la mère de M. Deichmann. La tour est présentée comme la somme des efforts des architectes – correspondant à l'âge avancé de la dame [48] - et précédée par un palais et une cathédrale gothique (cf. le petit schéma en bas à gauche de l'image, avec l'inscription « Progress »). Un homme blanc, presque invisible tant il est petit, attend devant la tour, sous l'inscription « 90 ».

Une des images les plus complexes de cette période (1938), s'intitule *The Bluesea House* [49]. Il s'agit d'un diagramme présentant plusieurs schémas et propositions qui mènent, selon Rizzoli, à l'orgasme. En réalité, il y a très peu de « sexe » dans ce dessin. En effet, le mélange de symbolisme « érotique » avec des formules codées nous en apprend davantage sur les expériences de communion et de fusion avec une force spirituelle dont Rizzoli est sujet que sur une entreprise sexuelle quelconque. Bien que formellement différente, cette image nous évoque *Jeux à deux* ou encore

[48] Il est intéressant de noter que l'axe vertical - le palais au niveau le plus bas suivi par une cathédrale gothique et un gratte-ciel - fait ainsi allusion à l'histoire de l'architecture. De l'Antiquité – le palais évoque un Panthéon – nous passons au Moyen Âge et ensuite à la modernité, suivie par un état utopique de l'humanité, hors de l'histoire. Dans le même dessin, Rizzoli réussit donc à traiter l'utopie chrétienne et sociale. Les utopies sociales faisaient partie des thèmes discutés chez certains architectes de l'époque (cf. Autres sources d'inspiration d'*Y.T.T.E.*).

[49] Cf. fig. 53.

Lettres imaginaires, deux œuvres littéraires, dans lesquelles Unica Zürn traite une problématique similaire : la rencontre avec l'au-delà, à travers un projet artistique. Cependant, Unica a choisi la forme épistolaire (*Lettres imaginaires*) et le fond de l'opéra (*Norma* de Bellini pour les *Jeux à deux*), alors que Rizzoli préfère la visualisation par un schéma ou une devinette mathématique. En revanche, les *Jeux à deux* comme la formule *Bluesea* de Rizzoli se décomposent en un certain nombre de jeux ou schémas, qui dans un cas aboutissent à l'anéantissement des deux amants, dans l'autre à l'ascension céleste.

Ici, il apparaît clairement que Rizzoli n'a pas « rencontré » l'autre sexe ; l'image célèbre les « charmes de la virginité » (« charms of virginity ») et rend hommage aux « charmes de la chasteté » (« charms of maidenhood »). Ces deux inscriptions décorent les côtés du dessin. Les « charmes de la virginité » sont associés aux qualités mentales que Rizzoli considère comme nécessaires pour la réussite de son entreprise artistique : persévérance et fidélité garantissent une « récompense énergétique » (« energetic compensation »). À droite, Rizzoli a placé le slogan « les charmes de la chasteté » dans une typographie qui joue avec les caractères gothiques, auparavant utilisés pour indiquer la présence divine. L'auteur semble nous dire que, grâce à l'ascèse et à la discipline encouragées par les forces spirituelles, « la virginité sera vaincue » (« virginity can be defeated » ; on peut se demander si c'est vraiment la virginité qui doit être vaincue ou le désir sexuel) et d'*Y.T.T.E.*, « le plus grand bien » (« point of greatest good ») et « le début d'une nouvelle vie » (« beginning of new life ») émergeront. L'épicentre de la présence divine se situe ici en haut à droite de l'image ; les rayons lumineux traversent l'image en diagonale du haut à droite vers le bas à gauche. Un autre mouvement est perceptible à gauche du dessin ; dans un deuxième « cadre », des flèches et petits cercles se forment à partir de ce que nous avons appelé précédemment le magma originaire [50] ; ils sont projetés vers le haut, dans un mouvement « éjaculatoire ». En haut, ils se transforment en une espèce de « phallus architectural », grandissant jusqu'à ce qu'ils approchent la mouche

[50] Cf. Le dessin de *Symbolisation* de Peter Irwin Sicotte, fig. 51.

rayonnante à droite du dessin. Ce mouvement est reflété en bas, dans l'échelle progressive des années jusqu'à « 80 ». La partie droite du dessin est gouvernée par la même dynamique. Des tubes se forment dans un labyrinthe ; à l'intérieur duquel on devine des œufs et des fleurs embryonnaires, qui se dirigent vers la lumière en haut du dessin, pour devenir une belle fleur en pleine floraison en haut à droite.

La formule de *Bluesea* se compose en tout de seize diagrammes et de deux motifs dominants : l'étoile *Y.T.T.E.*, amplifiée par six flèches dirigées vers son centre et le symbole principal, composé d'une « gargouille » (« gargoyle ») et « barbin » (un néologisme, auquel Rizzoli ne fournit aucune explication), qui fait écho à l'étoile. L'étoile est directement liée aux « charmes de la virginité » par une flèche qui porte l'inscription « Une pénétration douce – la version de John McFrozen » (« One Sweeping Penetration ~ John McFrozen's version ») et qu'un autre slogan « Phallisme », de la même typographie que les « charmes de la chasteté », recouvre. Le mot « phallisme » est à son tour « pénétré » par le mot « Dieu » de l'inscription « Premier dans le cœur de Dieu » (« First in the Heart of God »). Rizzoli suggère-t-il que la virginité préservée, car la pénétration n'a pas encore eu lieu, (notons que le nom McFrozen évoque le froid et la frigidité) et la communion avec une force spirituelle ont fait naître *Y.T.T.E.*, le « plus grand bien » ? Le slogan « Combat livré à chaque minute de la journée » (« Fighting Battle Every Minute of the Day ») pourrait n'être pas lié uniquement au renoncement à la sexualité mais également à l'effort et l'énergie, que Rizzoli investit dans ce projet artistique, qui est devenu sa vie. *Y.T.T.E.* fonctionne comme une érection métaphorique. En effet, cette création imaginaire, en dehors d'un effet esthétique de beauté étrange, a permis à son auteur de soutenir son existence.

Avant de conclure le commentaire sur *The Bluesea Formula*, nous aimerions regarder plus attentivement certains des seize diagrammes qui le composent. Le premier schéma est en fait une série de flèches qui partent du slogan « Démonstration de l'état idéal de jouissance spécifiquement pendant la Communion » (« Showing Ideal State of Enjoyment Specifically During Communing »). Le texte fait probablement allusion à l'état de communion que Rizzoli transforme en création. Il semble cependant perturbé

par les « réactions qui s'ensuivent quand la Vierge voit la belle dame » (« Ensuing Reactions as the Virgin Beholds the Fair Lady ») ; ici, nous remarquons une flèche pointée dans la direction des « phallus » et cercles montants sur le côté gauche du dessin. Le deuxième schéma demeure énigmatique, il est uniquement question de « conversation de la jeune fille » (« One's Maiden Conversation »). Des réactions subséquentes sont observées par Victor Betterlaugh dans le troisième schéma ; à travers ce nom, dont la traduction pourrait être « mieux vaut en rire », Rizzoli montre quelque distance et une conscience aiguë de la morosité de la vie quotidienne. La solution est proposée dans le quatrième schéma, où Rizzoli écrit « Plaisirs célestes » (« Heavenly Delight »). Les cinquième et septième schémas semblent représenter la force spirituelle qui lui permet de tracer ses élévations architecturales. Le sixième diagramme diffère des précédents car il s'agit d'une formule mathématique – l'équation de la vitalité qui décline avec l'âge. Le huitième diagramme est assez énigmatique ; il pourrait faire allusion à la question de la sexualité. On y voit Emma Dadami, avec une petite couronne, transformée en reine céleste et Mme Reamer. Le dixième diagramme est un des plus intéressants, car il est très abstrait. Rizzoli y mesure « la durée de l'éjection relative à la pénétration » (« Time of Ejection Relative to Entering ») en heures, comme le suggère l'axe vertical. Sous la couronne de la reine placée directement au-dessus du diagramme et liée par des rubans, nous apercevons une inscription presque invisible, « contact avec des lèvres … » (« contact with lips… »). Le dessin est entouré par d'autres « attirails » associés à Mme Reamer aka Leadda Maulettail : le logo « Plaisirs exquis de l'amour » (« Love's Delightful Labors »), un petit cœur à gauche, etc.

En effet, le plus intéressant est le torse du corps féminin, que l'on ne remarque pas à la première vue. Il s'agit d'une partie des jambes ; les organes génitaux sont chastement cachés par le slogan « La durée de l'éjection relative à la pénétration » et les signatures des collaborateurs, entre autres celle de « von der Maidenburg » (« maiden » signifie « vierge, une jeune fille »). Rizzoli a remplacé le reste du corps par le dessin n° 10. Les onzième et douzième diagrammes présentent une planète sombre ou encore une mouche, explicitement associées à la femme. L'homme l'illumine par ses

rayons. Rizzoli y ajoute mystérieusement « voir schéma n° 7 » et en dessous : « quand l'orgasme approche » (« as orgasm approaches »). Le mouvement diagonal ascendant de la gauche vers la droite que nous venons de noter, trouve son écho dans le petit schéma numéro douze placé en bas à droite du dessin, intitulé « Les trois charmes cardinaux » (« The Three Cardinal Charms »). La planète sombre, associée dans le schéma précédent à la femme, correspond ici à l'âge de vingt ans et s'appelle « le point de vue de la vierge » (« maiden view »). Ce point évolue avec l'âge : à l'aide d'« une affaire carrée » (« square deal ») et « l'esprit de coopération » (« spirit of cooperation ») à l'âge de quarante ans et « les grâces stellaires » (« stellar graces ») à l'âge de soixante ans. Les interprétations des « trois charmes cardinaux » - comme la plupart des autres schémas – sont multiples. Il pourrait s'agir de la formule pour transformer la vierge en cathédrale – « Kathredal » - céleste, ou encore, de la transformation personnelle de Rizzoli et la naissance d'*Y.T.T.E*. par la communion avec la puissance divine ; c'est peut-être ce projet-là auquel Rizzoli se réfère quand il parle du « début d'une nouvelle vie » (« the start of new life ») à l'âge de trente-trois ans (la durée de la vie terrestre de Jésus). On pourrait donc penser que c'est ce projet de création artistique qui lui a sauvé la vie, car grâce à lui, il a non seulement réussi à trouver sa véritable voie artistique mais également à sublimer l'angoisse de l'anéantissement (de la fusion avec la Chose) et il a pu se construire une identité imaginaire (cf. notre proposition du mouvement de la Chose vers l'Autre)[51]. Ou encore, il pourrait s'agir tout simplement d'une réflexion voilée sur la relation sexuelle entre l'homme et femme, une affaire demeurée mystérieuse pour Rizzoli.

L'esquisse numéro quinze nous ramène à Mme Reamer. Une longue trompette ornée touche à une enseigne royale. Elle passe non seulement par « des manières d'accouplement substantielles » (« meaty manner of mating ») mais aussi par la « perte de la vitalité » (« loss of vitality ») pour s'appuyer sur une couronne royale, illuminée par des rayons partants de l'inscription *Y.T.T.E.* On nous dit que ceci représente ce que « Mme Reamer

[51] Ici, nous voyons clairement une différence dans l'intention entre l'œuvre d'Unica Zürn et celle d'Achilles G. Rizzoli. Zürn se positionne avant tout comme une artiste, alors que Rizzoli exprime une autarcie totale : son projet artistique est entièrement au service de la tâche qu'il s'est fixée.

aka Leadda Maulettail a appris en avant- première ». En effet, il s'agit de sa transformation symbolique. Finalement, nous arrivons au seizième schéma, appelé « Fontaine de jouvence » (« Fountain of Youth), dont le but est d'assurer « la virginité éternelle » résultant dans « la parfaite harmonie, telle qu'elle a été prévue par Von der Maidenburg » (« Resultant Reactions Be There Perfect Harmony as Plotted by Von der Maidenburg »). La fontaine a la forme d'un bol avec un geyser d'eau montant vers le ciel ; elle ressemble à ce que Rizzoli appelle « le Symbole dominant » (« Dominant Symbol ») qui pour lui représente la parfaite union entre les éléments féminin et masculin. C'est comme s'il nous disait que son abandon – ou plus précisément, la transformation – de la sexualité terrestre (pour Zürn, la réunion du pourpre et du blanc) se trouve récompensée par la création du « phallisme » céleste, assurant l'union entre le féminin et le masculin et l'effacement de la différence des sexes.

Ici, Rizzoli a réussi à esquisser les principes de base qui caractérisent cette création intime et ambivalente à laquelle il a dédié toute sa vie. Bien que cette œuvre soit truffée d'insinuations érotiques (cf. « les manières d'accouplement substantielles », « les courbes vs la rigidité », « le temps d'éjection relatif à la pénétration », etc.), son auteur semble finalement avoir renoncé à la sexualité – la « pénétration radicale » (« sweeping penetration ») étant accomplie de façon significative par John McFrozen – au profit de la communion divine, qui l'a conduit à la création d'*Y.T.T.E*. *Y.T.T.E*. est sa garantie d'immortalité. Il nous semble que la renonciation à la sexualité implique le déni de la différence entre les sexes - Rizzoli échappe à l'identité sexuée – et de la génération, garantie par le *Nom-du-Père*. Il a choisi comme « symbole dominant » la gargouille, clairement phallique, plantée dans un « barbin », ce mot néologique désignant une image qui semble représenter l'organe sexuel féminin. Ce dernier symbole, composé de la gargouille et du « barbin », fonctionne de nouveau comme un indécidable de signification : il implique les deux sexes et conforte la capacité d'auto-engendrement de son auteur, grâce à la création de sa mythologie personnelle.

Avant de conclure, si l'on aborde le dessin sous un angle complètement différent, en abandonnant la notion de la sexualité et en se

concentrant uniquement sur son aspect abstrait, le mouvement des rayons solaires domine alors. Ces rayons illuminent ce que l'on pourrait appeler des identités morcelées, des variations sur le même thème, avec l'auteur qui regarde vers le haut en cherchant cet Autre qui englobe tout et qui seul possède la réponse définitive à son énigme existentielle. Sous l'influence de rayons, de petites élévations se multiplient un peu partout dans ce dessin, elles se meuvent dans la direction d'un ciel inatteignable. Elles seront postérieurement toutes réunies dans *Y.T.T.E.,* symbolisé par l'étoile, le résultat créatif de la mission que Rizzoli se voit attribuée par Dieu dont il ne faut pas oublier qu'il est son principal collaborateur. Il se compose de morceaux différents – de la couronne qui ne ceint aucune tête, de l'inscription « Les peines exquises de l'amour », du torse, des jambes féminines avec une indication pudique du sexe – indispensable pour la naissance d'*Y.T.T.E*. Comme l'écriture des romans, *Y.T.T.E.* n'atténue que temporairement le problème identitaire que Rizzoli rencontre. Bientôt, il va se lancer dans un projet, encore plus ambitieux quant à son échelle, qui vise à aller encore plus loin dans sa tentative d'atteindre la totalité. Ainsi, *A.C.E.,* dont la création ne sera interrompue que par la mort de l'auteur, verra le jour.

Avant d'achever notre discussion sur les esquisses symboliques, nous aimerions regarder de plus près une autre création de 1939, intitulée *Le Temple de Shirley* (*Shirley's Temple*, fig. 38). Hormis ses qualités esthétiques indéniables, l'intérêt de ce dessin réside dans la reprise du thème du vieillissement ; il s'agit ici d'une petite fille. La structure architecturale est formée d'éléments différents ; chacun lié à un âge particulier de Shirley/Jean Bersie.

Les trois tours en avant-plan contrastent avec le reste de la cathédrale; elles représentent la fillette à différents stades de sa vie. La première tour à gauche du dessin doit être « achevée aussitôt » (« to be rushed to completion at once »), comme l'auteur nous le fait savoir dans le diagramme placé sous l'image. Il ne relie pas cette tour à un âge spécifique (dans ces schémas de la vie, Rizzoli marque d'habitude les âges de vingt, quarante, soixante et quatre-vingts ans). Néanmoins, la chanson « Shirley Bersie's Song », à côté de la coupole de la tour principale, nous informe sur l'apparition de Shirley dans la vie de l'auteur : elle a apparemment frappé à

sa porte à l'âge de six ans. Sa courte visite a non seulement inspiré cette esquisse, mais l'a gratifiée également à son insu du privilège de devenir la « secrétaire d'*A.T.E.* ». La deuxième tour doit être construite une fois que « l'ange polentiel [52] atteint le bel âge de dix ans » (« once our polential angel reaches the beautiful age of ten »). Rizzoli a placé deux cœurs liés l'un avec l'autre au-dessus de « l'unité B » dans son diagramme, dans lequel il inscrit les lettres « S.B.R. » – Shirley Bersie Rizzoli. Le mot « ange » trouve son écho dans la statue d'un ange dessiné devant la cathédrale ; le socle est à moitié occulté par le logo « Les peines exquises de l'amour ». La troisième tour doublée par la statue longiligne en couleur blanche devant l'entrée – « demoiselle en marbre » (« marble maid ») – est destinée à la « Déesse jubilante proche du Seigneur Dieu » (« Goddess nearest Lord God elatedly »). Finalement, la quatrième tour au fond, une espèce de matrice principale, unit par sa base les trois structures précédentes en avant-plan. Cette tour devrait être érigée quand la fillette aura atteint l'âge de vingt-quatre ans car c'est à cet âge qu'elle obtiendra le droit d'être transformée en « Kathredal ». Soumises au slogan « une histoire pour chaque étage » (« each story tells a story »), les tours fonctionnent comme des poupées russes : chacune étant l'amplification de la précédente. Rizzoli a prévu de représenter le summum de la femme idéale, ce que nous avons déjà vu dans *La Colonnade*, oscillation entre l'image de la vierge adolescente (cf. le dessin de *Symbolisation* de Grace M. Popich, fig. 52) et la reine mère céleste.

Pour le reste, nous trouvons l'attirail habituel : petits emblèmes et figures marquant la présence de l'auteur : des gardiens, des lions/sphinx qui font face à un fragment étrange en forme de phallus, de petites figures blanches devant les entrées de chaque tour, le logo du patron d'*A.T.E.*, etc. Le gardien/soldat en uniforme de couleur et casquette à plumes en bas à droite du dessin tient le même « sceptre » que la statue de la femme devant la tour centrale. La seule différence est que cette fois-ci la demi-lune qui couronne le sceptre est en miroir ; ainsi les deux constituent un cercle. La figure en haut de la « Kathredal » soulève le même symbole distinctif, indiquant joyeusement le ciel. Dans la partie supérieure du dessin, on

[52] « Polentiel » est un néologisme.

aperçoit le soleil – cette fois-ci quasi invisible – dont seuls quelques rayons tombent sur le sommet de la cathédrale. Le soleil représente la seule ouverture dans le dessin, qui serait sinon complètement fermé sur lui-même. Nous allons proposer une interprétation possible de cette clôture dans l'analyse du dessin intitulé *L'aperçu primal* (*The Primalglimse*, fig. 55).

L'auteur nous dit que c'est un prince « fils de Jésus, le premier à l'intérieur du cœur de Dieu » (« His Prince, a Son of Jesus, First within the Heart of God ») qui a exigé la construction de Shirley's temple ; le nom du temple est, bien évidemment, aussi un jeu de mots par rapport au nom de l'actrice. Dans les signatures, nous retrouvons Son Altesse le Prince, la Vierge (« His High Prince, the Virgin »). Rizzoli a écrit « Son » dans la même typographie que le mot « Jésus » et « Dieu » pour indiquer son appartenance entière à ces forces les plus hautes. Il est aussi significatif que Rizzoli ait opté pour le mot « within » (« dans, à l'intérieur du cœur») plutôt que tout simplement « in » (« dans ») ; la première préposition accentue la puissance englobante de Dieu à laquelle il se livre.

Afin de poursuivre notre discussion de *Symbolisation*, nous aimerions nous consacrer à trois œuvres de 1940. Tout d'abord, il y a le dessin symbolique de Gerry George Holt (« Gerry George Holt or the so-called Cadevtr », fig. 56). Évoquons en premier lieu l'interprétation anthropomorphique proposée par l'architecte américain Kevin Day dans son article « Architecture allégorique : L'interprétation du Symbolisme chez A.G. Rizzoli [53] ». Nous verrons ainsi les points intéressants ainsi que les limites de ce genre d'analyse.

Day base son explication sur la théorie de la physionomie, c'est-à-dire sur l'apparence du visage humain ; il compare le visage à la façade. Selon cette théorie, les lignes et formes architecturales traduisent le caractère, les qualités ou l'expression de la personne. Par exemple, des sourcils courbés, indication d'une surprise ou d'une question, peuvent se traduire dans une entrée voûtée, etc. Bref, Day propose une étude de caractère du dessin symbolique de Gerry Holt, où l'image architecturale reflète ses qualités

[53] Kevin Day, « Allegorical Architecture : Interpreting the Symbolisms of A.G. Rizzoli », in The Southern Quarterly, vol. 39, n° 1-2, Hattiesburg : The University of Southern Mississippi, autumn – hiver 2000.

intellectuelles. Pour cette étude, il s'appuie sur le sous-titre de Rizzoli, « Gerry George Gould Holt, érudit et gentleman » (« Gerry George Gould Holt a Scholar and Gentleman »). Day voit dans la façade de ce palais de style Renaissance une librairie, métaphore des qualités académiques que Rizzoli attribue à Holt. Aussi, il associe la tour élégante à gauche du dessin au caractère de « gentleman » de Holt. Bien que ce choix interprétatif soit valable (cf. le rocher en granit dans le dessin symbolique d'Irwin Peter Sicotte, interprété comme la représentation de son caractère intègre), il occulte cependant la recherche des structures sous-jacentes et leur place dans l'œuvre.

Day commence son exploration des analogies physionomiques par le petit portrait « photographique » de Gerry Holt ; il se laisse guider par l'inscription « Un peu d'architecture » (« A Bit of Architecture »). Si nous suivons la direction indiquée par la petite « piscine » au-dessus du portrait de Holt, nous pourrions interpréter certains éléments architecturaux qui composent le bâtiment comme des éléments de la structure faciale. L'entrée noircie du palais pourrait correspondre aux lèvres et les fenêtres centrales du troisième étage aux narines. Les yeux de Holt trouveraient leur représentation dans les deux tours du petit plan qui semblent imiter les lunettes de Holt dans son portrait.

La tour de gauche dans le plan de masse (donc l'œil droit de Holt) correspondrait à la tour principale de l'élévation. Le sommet de cette tour est décoré par un élément étrange qui ressemble à une fontaine. À côté du sommet, dans les nuages, nous trouvons une amplification du plan de masse de la même tour. Cet élément est en même temps une représentation presque parfaite du globe oculaire et de l'iris. Et Rizzoli nous fait savoir, dans l'inscription au milieu du plan, que c'est « Ainsi que Dieu voit la résidence céleste de Gerry Holt » (« As God Sees Gerry Holt's Heavenly Home »). On pourrait donc déduire que cet « œil » serait celui de Dieu, le maître architecte qui, du haut des nuages, observe sa création. Day conclut en précisant que le dessin fonctionne sur de multiples niveaux : en tant que traduction de la physionomie humaine, l'expression d'empathie esthétique, l'allégorie architecturale de la condition humaine, etc. Selon lui, toutes ces interprétations architecturales sont tout aussi valables les unes que les

autres. Bien qu'il soit évident que le dessin, comme la plupart des plans architecturaux, possède des qualités anthropomorphiques, son interprétation en tant que système d'analogie binaire entre le corps humain et les composants architecturaux nous apparaît réducteur. Rizzoli intègre dans cette œuvre certains éléments déjà présents dans les dessins précédents ; il ajoute cependant quelques nouveaux signes dont la signification demeure un mystère.

Le palais est plus sobre dans l'ornementation. La présence du cercle frappe immédiatement ; parfois il est en partie caché ou non achevé. On retrouve cette forme dans le soleil, que Rizzoli a placé, de manière très surprenante, en bas à droite, à côté de la signature « Son Prince la Vierge » (« His Prince the Virgin ») et du logo de patron d'*A.T.E*. Dans un des rayons, nous voyons un petit candélabre, sur lequel Rizzoli a inscrit les lettres « CR » ; le « C » est écrit dans la même typographie que le néologisme « Cadevtr ». Si la lettre « R » n'indique pas l'identification de l'auteur avec ce gentleman érudit, elle fait en tout cas allusion à sa présence en tant qu'élément greffé (cf. l'inscription « ME ET » que Rizzoli a utilisée dans l'esquisse symbolique d'Irwin Peter Sicotte). Le logo du patron d'*A.T.E.* et le petit candélabre côtoient une niche qui cache une figure blanche minuscule, une manière encore pour l'auteur de signaler sa présence. Le demi soleil se reflète dans un autre élément circulaire à gauche du dessin, une espèce d'horloge et aussi dans le petit cœur filant avec l'abréviation L.D.L. (« Love's Delightful Labours », Peines exquises d'amour). Sur l'horloge, nous voyons des chiffres romains d'un à quatre (« I » à « IV ») qui semblent fonctionner également comme des diagrammes, dans lesquels Rizzoli précise les différents âges, alors qu'habituellement, il divise en segments de vingt, quarante, soixante et quatre-vingts ans. Si nous suivons le côté gauche du dessin, nous remarquons une sphère en marbre à côté de laquelle Rizzoli a noté un code énigmatique qu'il appelle « le système Cadevtr d'anglais simplifié » (« Cadevtr system of simplified English »). Cette version personnelle de l'alphabet explique la présence de la ligne qui traverse les lettres « C » et « V » ; apparemment le « C » modifié est la condensation du « C » et « K ». Le néologisme lui-même demeure secret (cependant, on ne peut pas s'empêcher de penser au mot « cadavre »). Quant au dessin lui-

même, la tour centrale présente indéniablement des qualités phalliques. La texture des nuages sortant de la « coupe » qui se trouve au sommet de la tour, doublée à son tour dans ce que Day appelle l'œil de Dieu, évoque tout autant la voie lactée que le sperme. Si le dessin est la métamorphose architecturale de l'éjaculation, cela justifie l'absence totale des statues féminines, pourtant présentes dans la plupart des autres *Symbolisations*. Cette hypothèse n'exclut cependant pas les autres. Comme Rizzoli l'écrit dans son plan de masse, c'est ainsi que « Dieu voit la résidence céleste de Gerry Holt » et le plan ressemble sans aucun doute à des globes oculaires ou à une paire de jumelles. Comparé aux esquisses précédentes, dans lesquelles les deux côtés du dessin étaient complémentaires, le présent dessin manque de symétrie. Le plan de masse suggère que l'élévation principale montre uniquement une partie du palais et que la tour de droite demeure absente.

Pour résumer, bien qu'il soit possible d'avancer des hypothèses en faveur de l'anthropomorphisme architectural et chercher des analogies entre l'architecture et le corps humain, il est insuffisant de se limiter à cette interprétation. Il existe, cependant, une autre forme d'analogie corporelle développée par la théorie esthétique et psychologique d'*Einfühlung* (empathie), qui définit l'architecture par sa capacité à représenter, par le processus de projection mentale, des états émotionnels. Par exemple, la tour représentant Virginia Tamke (1935) serait le symbole de la grâce et de l'affabilité de la jeune fille.

Le dernier travail de cette période que nous souhaitons évoquer porte le titre *Veeaye* (1940, fig. 57). Il ne s'agit pas d'une esquisse symbolique ; ce dessin fait partie de ce que Rizzoli appelle l'*A.T.E. portfolio* (fig. 39). Cependant, *Veeaye* est une exploration plus explicite de la sexualité féminine ; apparemment, Rizzoli utilise ce mot inventé pour se référer à l'organe sexuel féminin. Cependant, *Veeaye* est « l'image que nous voyons **si** nous l'avions vue » (« the picture we see **should** we see »). Le « si » est très important ici car il confirme la virginité de l'auteur. *Veeaye* est un « Ornement exprimé architecturalement » (« The Ornament Architecturally Expressed »), ou en d'autres mots, « la vision de la forme féminine » (« the view of the feminine form »). En même temps, le dessin représente une

petite fille du quartier, Virginia Ann Entwistle : « Vee, Ay, E » est la transcription phonétique des initiales du nom de la fille en anglais. Est-ce qu'il faut croire que l'auteur n'a jamais vu les organes génitaux féminins? Ou préfère-t-il sa propre version à cette vision ? Lui-même écrit avoir aperçu le sexe d'une fillette de trois ans qui jouait à côté de sa maison. La phrase sur le dessin précise bien qu'il s'agit de « l'image que nous voyons **si** nous l'avions vue ». De plus, signalons également l'inscription « Nous aussi mettons la charrue avant les bœufs » (« We, too, are putting the cart before the horse »). Quoi qu'il en soit, sur le dessin Rizzoli conclut : « Par la présente, nous avons esquissé ce qui aurait été notre impression visuelle et chaste de la forme féminine » (« we have sketched hereby our impression of what a chastely view of the feminine form would leave upon our minds »).

La flèche de la tour est couronnée par une statue de femme nue qui lève ses bras vers le ciel. Un autre détail intéressant est l'image, répétée trois fois, d'un petit soleil ou d'une araignée qui grimpe sur la tour. À gauche du dessin, nous apercevons un plan orné par des inscriptions à double sens, par exemple « une entrée idéale pour la communauté d'un certain volume » (« an ideal entrance to, for, the community of some size »).

Nous avons déjà suggéré dans notre commentaire sur l'Ornement que l'auteur préfère sa version personnelle de « Veeaye ». Elle est dessinée et décrite comme le « pinacle des médiums apaisants » (« pinnacle of all soothing mediums »), « la chose la plus incroyable dans la vie et cependant la moins connue » (« the most amazing thing in life and yet the least known »), « hommage au phallus », ordonné par « Son Prince la Vierge ». Au spectateur de choisir s'il a envie de voir cette tour en tant qu'une expression fétichiste ratée (cf. Lacan utilise cette expression pour décrire la psychose) ou comme un geste esthétique espiègle, ou les deux à la fois.

Un autre dessin dans cette série d'exploration de la sexualité, ou plus précisément de l'origine, est une œuvre que nous avons déjà évoquée auparavant : il s'agit de *L'aperçu primal à l'âge de quarante ans* (*The Primal Glimse At Forty*, 1938, fig. 55). Cet aperçu concerne de nouveau les organes génitaux féminins. L'œuvre témoigne ainsi de la question énigmatique qui est le moteur de la création de Rizzoli, celle de son origine. La tour placée au milieu de la feuille la divise en deux parties. Les deux plans de masse en

haut du dessin fonctionnent en miroir. Ou encore, on pourrait penser qu'il s'agit de deux moitiés du même plan qui se complètent. Si l'on regarde la tour elle-même comme un plan en plongée, on peut imaginer voir une vulve : les cadres sur les côtés seraient alors les lèvres, le petit soleil horloge au milieu en haut du dessin un rappel métonymique du corps énigmatique maternel ou encore le clitoris.

Cependant, le dessin n'est ni pornographique ni obscène. Au contraire, nous sommes ici face à l'énigme de notre origine. Le spectateur peut compatir avec la petite figure blanche devant l'entrée noircie de cette cathédrale. *L'aperçu primal* s'approche davantage de l'autoportrait d'Adolf Wölfli (fig. 58), dans lequel un visage semble observer sa propre naissance de l'intérieur du corps maternel, que d'une peinture plus réaliste comme, par exemple *L'origine du monde* (1866) de Gustave Courbet.

Suivant le principe chronologique adopté, nous allons maintenant évoquer ce que Rizzoli appelle *A.T.E. portfolio* (1940, fig. 39). Dans ses écrits, Rizzoli indique qu'en 1940, il a organisé une petite exposition de ses dessins chez lui. Il l'a appelée *A.T.E. – Achilles Tectonic Exhibit*. Il note aussi que les seuls visiteurs étaient quelques membres de la famille et des enfants du quartier.

L'acronyme *A.T.E.*, en dehors du fait qu'il s'agit de l'abréviation que nous venons de mentionner, est également homophone du chiffre « quatre-vingt » (« eighty » en anglais). Pour Rizzoli, c'est l'âge auquel la vie humaine devrait atteindre sa fin harmonieuse. Étonnamment, Rizzoli associe le mot « tectonique » avec « architectural » ou « architectonique ». Il est vrai que « tectonique » a une signification géologique précise : le terme se réfère à la déformation des plaques géologiques. Néanmoins, si la lettre « A » a une double fonction, unifiant « Achilles » et « Architecture », « tectonique » peut se lire, dans ce petit jeu des mots, comme A (Achilles) + tectonique, c'est-à-dire « architectonique ». De plus, nous pourrions aussi évoquer l'étymologie du mot « ate » et sa signification spécifique dans des légendes grecques. Selon E.R. Dodds [54], dans de nombreux extraits de l'*Iliade* d'Homère, on attribue le comportement inexplicable à « ate ». « Ate » serait un état d'esprit

[54] Eric Robertson Dodds, *Les Grecs et l'irrationnel*, Paris : Éditions Montaigne, 1965, p. 14-15 ; rééd. Paris : Flammarion, 1999.

différent du conscient normal, état de folie temporaire, causé par l'intervention d'un agent extérieur. L'*A.T.E. portfolio* est un carnet de croquis (45,7 x 86,4 cm), dans lequel Rizzoli a noté le développement chronologique de ses dessins. Il les classifie selon le thème qu'ils traitent. Surtout, *A.T.E. portfolio* contient le plan de masse de ce que Rizzoli appelle la chambre d'*A.T.E*. Ici, Rizzoli décrit l'installation des dessins pendant son exposition privée. Le dessin reproduit peut se diviser en trois grandes parties. À gauche, nous avons le plan de la maison que Rizzoli a partagée avec sa mère jusqu'à la mort de cette dernière en 1937. Dans la partie centrale, Rizzoli a dessiné la façade frontale de la maison entourée par des détails et inscriptions diverses : le portrait d'Emma Dadami en tant que Reine Mère, le portait de Vincent Reamer, une colonne en marbre avec une statue qui lève les bras en signe de victoire, etc. Finalement, à droite, nous avons l'aperçu de l'exposition ; le plan montre la position de chaque dessin sur les murs du salon.

Nous avons déjà évoqué le fait que le portfolio regorge de toutes sortes d'éléments cérémoniels et sceaux emblématiques, auxquels Rizzoli ajoute des explications quant à leur usage ou signification. Nous avons choisi de reproduire l'image de quelques sceaux (fig. 59) que Rizzoli aimerait « apposer aux piafores de mérite supérieur » (« to be affixed to piafores of superior merit », « piafore » est un néologisme). Le sceau le plus bas sur cette échelle est le « sceau d'or » (« gold seal »), apposé uniquement aux documents dont la valeur correspond, selon Rizzoli, à cinq cents dollars ou plus. Le sceau au-dessus, « sceau royal », trouve sa place sur les documents d'une valeur de mille dollars ou plus. Les deux sceaux supérieurs sont celui d'*A.T.E.* pour des documents qui ne sont pas à vendre, et finalement, le « sceau de Dieu » pour ceux qui « méritent les plus grands honneurs ». Les références à la valeur financière que l'auteur attribue à son travail ne sont pas surprenantes en soi ; l'étrange vient de l'évocation des entités royales et divines. Ce mélange étonnant trouve son écho au niveau formel, dans le contraste entre les techniques habituellement associées à certaines publicités populaires et le dessin technique du registre supérieur s'apparentant à la tradition des Beaux arts. Le spectateur est complètement désarmé face à la multitude de ces signes hétérogènes. Il s'agirait, comme

nous l'avons déjà évoqué, d'une tentative d'introduction d'éléments d'altérité afin de créer une distance entre l'auteur et son œuvre. Le fait que Rizzoli attribue une certaine valeur financière à ses œuvres témoignerait d'une nécessité de représenter l'importance qu'il accorde à ces dessins en un échange tangible, dénombrable et concret avec le monde, l'autre. En d'autres termes, cette tentative de réponse à l'expérience débordante de communion est peut-être aussi un geste de communication et d'ouverture à l'autre.

Quand nous lisons le portfolio (p. 10), nous nous retrouvons immédiatement dans le monde étrange de *La Colonnade* ; l'accumulation d'éléments décoratifs qui caractérise les images de Rizolli, trouve ici un parallèle dans le style de son écriture:

> La plus belle parmi les *Symbolization*s, un édifice qui incarne la surprise de la pénétration mentale grandiose [...] Nous voyons une structure permanente en marbre, le jour et la nuit, de beauté intense et resplendissante; nos efforts vont se déployer encore plus intensément, pour ne pas rabaisser cette influence merveilleuse et altruiste [55].

Le lecteur devient prisonnier de ce langage labyrinthique ; on essaie de s'accrocher à une signification, en lisant et relisant le texte, qui finalement échappe. Les rayons de lumière créent un mouvement similaire dans l'image, transformant la totalité – si l'on utilise l'expression de Rizzoli – en un « dédale inaliénable de lumières et de sons » (« an inalienable maze of light and sound »). Avant de finir l'analyse des dessins de *Symbolisation*, nous allons évoquer deux dernières esquisses. Cette fois-ci, il s'agit de *Frère Lou et sœur Palmira Lievre esquissés symboliquement* (*Brother Lou and Sister Palmira Lievre Symbolically Sketched*, 1941, fig. 60) et d'un autoportrait de Rizzoli intitulé *L'homme* (*The Man*, 1943, fig. 61). La métamorphose architecturale de frère Lou et de sœur Palmira est la seule esquisse symbolique où un palais représente deux personnes. Cependant, Rizzoli réussit à créer une seule entité hybride, ce qui se reflète aussi dans le nom

[55] « (T)he loveliest of *Symbolization*s, no less, to us an edifice embodying an awe of surprising mental penetration [...] We see however, a structure reared permanently standing there marble day and night and of such vividness and radiation of beauteousness that nothing short of striving for something greater still can we dim its too enchanting altruism-producting influences. »

de cette structure : Palais Pallou. La dualité de cette *Symbolisation* est révélée dans certains éléments décoratifs qui ornent la façade de ce palais de style Renaissance. Il y a, par exemple, un couple sculpté placé dans la niche au-dessus de l'entrée principale et sur les côtés, ou encore un couple de visiteurs au-dessus du mot « Pallou » en bas à droite de l'image. Cette fois, Rizzoli « clone » non seulement des détails architecturaux, mais le bâtiment lui-même. On y trouve deux élévations – une principale, reflétée dans deux plus petites élévations qui flottent dans le ciel – et deux plans de masse, auxquels Rizzoli ajoute encore un troisième, le plan du domaine (« estate »). On pourrait penser que le fait que Rizzoli place certains plans de masse et les élévations du palais dans le ciel – comme nous l'avons déjà vu dans l'esquisse symbolique de Gerry Holt – témoigne de son idée naissante des héritages célestes, le fil conducteur d'*A.C.E*.

Même si le plan de masse indique que la rotonde centrale n'est pas placée sur le même axe avec deux petites tours sur chaque côté, dans l'élévation les structures se trouvent sur la même ligne. Les rayons du soleil traversent l'image dans toutes les directions, comme s'il s'agissait de rubans de lumière volants. Certains rappellent des banderoles des défilés du 1er mai, surtout à cause des slogans qui sont inscrits dessus, par exemple « Produit de l'esprit de coopération » (« A Product of the Spirit of Cooperation »). Dans ce dessin, la source de la majorité des rayons est une espèce de machine placée en bas à gauche de l'image. D'autres rayons (par exemple celui avec le cœur qui glisse dans l'air) jaillissent derrière le drapeau avec le slogan « Gagnant des souvenirs » (« Souvenir Winner »), une inscription qui apparaît souvent dans les esquisses. En fait, leur source semble être dans les cloches que nous avons déjà vues à côté du portrait d'Emma Dadami dans le poème de *Mother Angels Proemshaying*. Sinon, en bas du dessin, on trouve encore et toujours : les signatures de l'auteur, celles de ses collaborateurs, des logos, un petit portrait d'Emma Dadami et des « détails amplifiés ».

Nous aimerions conclure cette analyse des dessins symboliques avec l'autoportrait de Rizzoli, intitulé *L'homme* (*The Man*, 1943, fig. 61). Le dessin représente Rizzoli sous son identité fictive, celle du héros de ses romans, Vincent Argent Reamer.

Sous le portrait, nous trouvons un slogan de trois mots, « La place. L'homme. La tâche » (« The Place. The Man. The Job »). Le dernier mot écrit en rouge contraste avec les précédents, probablement parce qu'il fait allusion à la mission céleste de Rizzoli, car c'est elle qui a permis sa Renaissance. Dans certains de ses dessins, Unica Zürn utilisera aussi cette couleur distinctive pour indiquer la connexion avec une force transcendantale (cf. les dessins *Begegnung, Berührung*). Ici, Rizzoli semble insinuer que cette nouvelle naissance est son « choix » (« Choice »). La forme ovale entourant sa tête, dans laquelle on peut lire le mot « architecture » rappelle le portrait d'un autre créateur d'art brut, Adolf Wölfli (fig. 58). Ils ont en commun plus qu'une forte ressemblance formelle. Les deux hommes sont « nés » de nouveau par leur création (cf. chapitre théorique) : Wölfli en tant que Saint-Adolf dans sa création englobant le monde entier, Rizzoli comme Vincent Argent Reamer à travers *Y.T.T.E*. Il nous reste le mot « lieu » (« place »), qui sera traité plus en détail dans notre commentaire sur *Y.T.T.E*.

Y.T.T.E.

Interprétation d'*Y.T.T.E.*

Dans cette section, nous aimerions nous concentrer sur la version personnelle de l'exposition universelle que Rizzoli propose dans son projet d'*Y.T.T.E*. [56], ou « Yield to Total Elation » (« S'abandonner à l'exaltation totale »). Nous allons aussi évoquer certaines sources qui ont inspiré Rizzoli dans sa création d'*Y.T.T.E*., notamment *P.P.I.E.* (l'abréviation utilisée pour « Panama-Pacific International Exposition »). De plus, nous décrirons

[56] Nous sommes en droit de penser que, tandis qu'Unica Zürn décompose des mots et des lettres (dans un premier temps) à travers sa création d'anagrammes, Rizzoli les condense et les colle ensemble pour composer des acronymes. Dans les deux cas, ces créateurs accentuent certaines qualités sonores des nouveaux mots qu'ils inventent, qui ont par ailleurs une signification précise dans leur mythologie personnelle. Cependant, le but de ces deux procédés est le même : se rapprocher d'une « langue d'origine » ou d'un « mot d'origine ».

certains styles architecturaux qui ont influencé l'éducation de Rizzoli pour compléter notre analyse précédente des esquisses symboliques. Bien que nous ayons divisé notre lecture de Symbolisation et d'*Y.T.T.E*. avec ses plans en deux sections différentes, il est important de garder à l'esprit que Rizzoli a travaillé sur les deux projets presque simultanément. Par ailleurs, nous étudierons sur les plans d'*Y.T.T.E*., certaines structures des esquisses symboliques qui en font partie, notamment La *Kathredal*, *L'Ornement* et la *Maison Bluesea* (*The Kathredral, The Ornament, The Bluesea House*). En effet, les dessins des structures individuelles destinées à faire partie d'*Y.T.T.E*. sont peu nombreux ; nous allons évoquer la majorité de ceux qui ont été préservés. Malheureusement, aujourd'hui nous ne savons pas combien de dessins Rizzoli a créés pour ce projet ; nous n'avons aussi aucune information concernant la complémentarité de ces séries (la relation entre les *Symbolisations* et *Y.T.T.E*.).

Le premier plan d'*Y.T.T.E*. date de 1937 (fig. 62). La collection d'*Ames Gallery* contient trois plans en tout, datés respectivement de 1937, 1938 (fig. 42) et 1939 (fig. 41). Rizzoli appelle le premier plan *Troisième étude préliminaire* (*Third Preliminary Study*), ce qui laisse supposer que ce plan a été précédé par deux autres études. Rizzoli aurait donc commencé à travailler sur *Y.T.T.E*. et les *Symbolisations* dans la même période, vers 1935. Les dessins des structures destinées à *Y.T.T.E*. s'étendent de 1939 à 1944 ; ainsi Rizzoli aurait dans un premier temps travaillé sur les plans et dans un second temps esquissé quelques éléments architecturaux [57], ce que confirme une certaine indépendance artistique de ces études par rapport au reste de l'œuvre.

Quand nous observons la structure de ces plans, nous nous apercevons que la partie centrale est constituée par la « Cour des saisons » (« Court of Seasons »), formée par quatre quadrants, chacun correspondant à une saison de l'année : *Eagerray* (le printemps), *Nevermine* (l'été), *Roomiroll* (l'automne) et *Tootlewoo* (l'hiver) [58]. On y trouve des structures

[57] On aurait pu supposer que Rizzoli a d'abord dessiné tous les éléments individuels pour les réunir ensuite dans les plans (à moins que la datation ait été ajoutée a posteriori, ce qui semble peu probable).

[58] Cf. fig. 64a-64d. Les noms des quadrants sont des néologismes. Cependant, dans les deux premiers cas, si on décompose les mots, les traductions littérales correspondent à

comme *Le Bar des mariées* (*Bridal Bar*), où « chaque fille désirant se marier pourra réaliser son vœu » (« in which any girl desiring marriage shall be granted her wish »), *La Kathredal* - « la plus belle *Symbolisation*, construite entièrement en marbre, sponsorisée par Carl Carpittan » (« loveliest of all *Symbolization*s, marble made entirely, Carl Carpittan, sponsor »), *La cour de justice* (*The Court of Justice*, « siège de jurisprudence, où un meilleur Code sera écrit », « seat of jurisprudence in which a better code of law and order is to be written »), *La Toure du Phallisme* (*The Toure of Phallism*), *la Section de l'amusement* (*The Amusemenblock*, dans laquelle « règnent jeux, crimes et tromperie suprêmes, « in which gambling, witchery & trickery reign supreme »), *La Casa del Mysteria* (« faites-en l'expérience, probablement une seule fois », « undertake the experience, probably once only »), *Station ACME pour s'asseoir* (*ACME sitting station* ou les toilettes, ce que suggère d'ailleurs l'acronyme de ce mot A.S.S.), etc. Au croisement de l'axe vertical central et des champs pour les défilés des soldats – là, où l'architecte Maybeck a mis son temple dans P.P.I.E. – Rizzoli place une structure énigmatique, intitulée *Le Cheval sombre de l'année du festival* (*The Dark Horse of Festival Year*). Nous avons suggéré auparavant qu'il s'agit d'une référence au père de Rizzoli. *Le Cheval sombre* est le seul élément architectural qui apparaisse dans la liste des structures en italiques et en couleur rouge.

Y.T.T.E. possède aussi son Opéra (*Opera House*) et *Melodeon*. Il y a aussi *Vitavoile du bonheur* (*Vitavoile of Happiness*), où « l'on va mesurer pourquoi l'un est heureux ou ne l'est pas » (« in which to what extent one is, or why one isn't, happy will be determined »). Il y a aussi le *Jour J du bébé féérie* (*Babideday Fairyland*), *Quantité de bestialité* (*Stock of Bestiality*) et le *Puits de la débauche* (*Pit of Debauchery*), où « des centaines de gens entrent et seulement quelques-uns en ressortent vivants » (« in which hundreds are seen to enter and few seen to leave alive »). Nous n'énumérerons pas toutes les structures d'*Y.T.T.E.* dans cette section (la liste complète se trouve dans l'Annexe IV). Cependant, nous aimerions évoquer trois éléments architecturaux que Rizzoli a retravaillés en dessins

---

« rayon ardent » (« eager ray ») et « jamais mienne » (never mine), sans doute une allusion supplémentaire à l'impossibilité d'union avec sa bien-aimée.

individuels : *Le Temple de la vie* (*The Temple of Life*, 1940, fig. 65), *Le Puits de l'Ascension* (*The Shaft of Ascension*, 1939, fig. 63) et *L'Esprit de la collaboration* (*The Spirit of Cooperation*, 1935, fig. 66). Précisons que Rizzoli a créé *Le Puits de l'Ascension* un an avant *Le Temple de la vie* ; en attente de son ascension ultime, il semble être plus préoccupé par la vie après la mort que par la réalité grise de sa vie quotidienne.

Échappons un instant à l'ordre chronologique, pour évoquer tout d'abord *Le Temple de la vie* (fig. 65). Ce bâtiment au centre d'*Y.T.T.E*. est « dédié à la théorie que chaque individu devrait pouvoir vivre … quatre-vingts ans sous réserve qu'il suive certaines règles vitales prescrites » (« to be dedicated to the theory that every individual born should be allowed to live … for eighty years provided he follows a certain prescribed procedure of living »). Rizzoli applique ici la même division de la vie que précédemment. Chaque étape est associée à une activité différente. Le plan de la tour en bas à droite du dessin et la base de la tour figurent la première période de vie qui va de zéro à vingt ans et l'action de manger. Le corps principal du temple, qui représente le milieu de la vie humaine, c'est-à-dire l'âge de vingt à soixante ans, est dédié au travail. Le sommet de la tour, entre soixante et quatre-vingts ans, est consacré au sommeil. Par ailleurs, ce dessin est aussi une variation qui reprend les enseignes principales des autres esquisses : signatures, slogans, plans et autres signes, que Rizzoli développe de manière plus complexe dans les *Symbolisations*.

Le Puits de l'Ascension (fig. 63), destiné à ceux « qui désirent et méritent un départ agréable et sans souffrance de cette terre » (« in favor of those desiring and meriting a pleasant, painless sojourn from this land »), est plus dense que le dessin précédent. Le Puits se compose de chambres de plus en plus petites, dans lesquelles ceux qui ont décidé de quitter ce monde peuvent faire leurs adieux publics à leurs amis et finalement à leur famille. Après des « offices cérémoniels », pendant lesquels apparaissent des figures angéliques » (« officiating ceremonies in which angelic figures appear ») et des « exercices et salutations ultimes » (« the concluding exercises and salutations »), on aboutit au « Puits de bénédiction » (« Shaft of Benediction »), où « la vie quitte le corps et l'ascension a lieu » (« in which life leaves the body and ascension occurs »). Nous sommes saisis par un

sentiment d'inquiétude, bien que la structure rappelle l'apparence d'un gratte-ciel art déco. Il est cependant difficile de saisir l'origine du malaise. Tout d'abord, nous remarquons le vif contraste entre le contour noir de la structure et son intérieur éclairé. La facture de la tour principale nous offre deux perspectives différentes simultanément, à savoir une élévation mais également un plan de masse. De plus, la tour trouve son écho dans un double plus clair, placé à droite du dessin ; on y voit une petite figure générique prendre l'ascenseur. Ce procédé de dédoublement, où Rizzoli joue avec le noir d'un côté et le blanc de l'autre, rappelle celui déjà évoqué dans le cas des petites figures qui peuplent les dessins symboliques. À droite du dessin, Rizzoli a ajouté un autre schéma de sa conception de la vie, qui suit de nouveau la division « 20-40-60-80 » ; ces âges sont respectivement liés à l'apprentissage (« learning »), la productivité (« productivity »), la recherche (« research ») et la retraite (« retirement »). Dans son mouvement vertical, ce petit schéma fonctionne en écho avec l'inscription *Y.T.T.E.* du double fantomatique du puits principal, lequel se reflète dans une petite structure architecturale située en bas du dessin, où Rizzoli inscrit le mot « progrès ». Ce mouvement ascendant se reflète à nouveau à gauche du dessin dans la progression des étapes numérotées de un à huit, quand « la vie quitte le corps et l'ascension a lieu ».

Ici, le dessin n'est plus divisé par la tour principale en deux moitiés qui se font miroir. Tous les schémas, indépendamment de leur contenu narratif, se rejoignent en un seul signe qui pointe vers le ciel. À l'opposé des dessins symboliques, où les rayons descendants du soleil ont leur source le plus souvent hors du cadre de l'œuvre, ici, la lumière monte vers cet au-delà invisible. Malgré ce mouvement ascendant, il se dégage une impression de mouvement circulaire, qui nous fait voyager à l'intérieur du cadre dessiné, d'un reflet à l'autre. Le dessin, caractérisé par les deux mouvements que nous venons de décrire, trouve un parallèle dans l'écriture: il reflète la recherche d'un signifiant transcendantal qui offrirait un point d'ancrage pour son auteur.

Bien que *Le Puits de l'Ascension* et *Le Temple de la vie* soient numérotés comme faisant partie de la série « pia » (respectivement pia vingt-six et pia vingt-huit), *L'esprit de la collaboration* (fig. 66) est uniquement

présenté comme une « unité majeure projetée dans *Y.T.T.E*. ». Dans sa forme, il rappelle l'esquisse symbolique d'Alfredo Capobianco et de sa famille (*Alfredo Capobianco and Family Symbolically Sketched*, 1937). Ce qui ressemblait à des traverses ou doubles phalliques prenant appui sur le cadre dans le cas de la famille Capobianco est ici remplacé par des escaliers. La tour la plus haute, placée au centre, divise le dessin de nouveau en deux moitiés. En même temps, elle réunit, dans « l'esprit de la collaboration » les oppositions que l'auteur a inscrites en bas du dessin. À gauche sous la tour, nous trouvons la signature de Victor Betterlaugh, associé à *L'homme* (*Man*). Les deux plus petites tours représentent « Le travail » (« labor ») et « Les états » (« states »). À droite, la tour la plus grande est liée à la « Femme » (« Woman »). Rizzoli a ajouté quelques ornements qui confirment cette interprétation : la flèche est ornée d'une figure féminine qui lève les bras vers le ciel. La texture de la façade fait penser au marbre. On pourrait aussi comparer les entrées de la tour « homme » et la tour « femme » : dans un cas, l'entrée est décorée par des flèches (voir aussi *The Bluesea House*, fig. 53) tandis que dans l'autre Rizzoli a choisi un trou – œil blanc (voir aussi *Milady Leadda*, fig. 52).

Les dualités se trouvent réunies, grâce à « l'esprit de la collaboration » dans la tour centrale qui présente les deux éléments : les statues de l'homme et de la femme sur le balcon se font des signes de la main ; il y a deux fenêtres à chaque étage. Et finalement, le maître architecte nous regarde, énigmatique, du sommet de la tour. Rizzoli développera le même thème de manière plus abstraite dans une œuvre déjà évoquée, *The Bluesea House* ; il y ajoutera un troisième élément absent de *L'Esprit de la collaboration* : les rayons divins.

Nous avons remarqué à plusieurs reprises que Rizzoli aime les jeux de mots, comme les acronymes. Dans le cas particulier de ce dessin, il suit la transcription phonétique de l'abréviation « S.O.C. » – *Spirit of Cooperation*, qu'il transforme en nom propre – « The Essosee ». Cette abréviation est le double – un double blanc – de l'inscription « The Spirit of Cooperation ». Le cadre dessiné en bas de l'image, avec sa texture en bois, fait obstacle aux

spectateurs qui s'aventureraient trop près de ce décor théâtralisé [59] (cf. le mot « halt » dans l'esquisse de la *Kathredal* de 1937).

Avant de conclure ce commentaire sur *Y.T.T.E.*, nous aimerions revenir à la problématique de la signature, évoquée déjà auparavant. Cette « Expeau de mérite, la masse et la manifestation » (« Expeau of Merit, Mass and Manifestation ») est signée par Vincent Reamer, « classé comme notre deuxième Christophe Colomb » (« rated as our second Christopher Columbus »). Rizzoli se compare ici à Christophe Colomb, s'identifiant ainsi à la lignée des grands découvreurs des Amériques. Dans son prochain projet, *A.C.E.*, il fera un pas de plus : il sera la « liaison » (le mot « liaison » joue sur plusieurs doubles sens : « liaison » - lien ainsi que liaison amoureuse, et le « son » - fils de, Jésus) avec le ciel pour finalement devenir l'un avec Dieu. Il est aussi intéressant d'observer que jusque-là, Rizzoli se dirigeait uniquement vers le passé, probablement dans une tentative de reconstruction d'un arbre généalogique qui lui faisait défaut, de manière semblable à Unica Zürn qui, elle aussi, se cherchait des pères spirituels dans les grands poètes. Plus précisément, Rizzoli s'identifie aux grandes figures d'origine européenne, architectes et plus tard, découvreurs des Amériques. *A.C.E.* est le premier projet où il cesse de regarder vers le passé (sa généalogie étant achevée ?) et entreprend un saut transcendantal vers l'identification avec Jésus (un deuxième temps dans sa recherche des origines).

Rizzoli a travaillé le concept d'*Y.T.T.E*. plusieurs fois. En 1939, *Y.T.T.E.* comprend quatre-vingts bâtiments indépendants et vingt « Compositions statuaires majeures » (« Major Statuary Compositions »). Comme nous l'avons déjà évoqué, certaines structures architecturales qu'il a créées en dessins symboliques indépendants feront partie du projet d'*Y.T.T.E*. Tandis qu'elles témoignent des préoccupations assez intimes, liées à la famille et aux amis proches, *Y.T.T.E*. se présente comme l'expression d'idées plus abstraites : sur le travail, la vie, la mort, la poésie, la

[59] La barrière pourrait nous faire penser au livre de Jules Verne, *Le château des Carpates* qui commence par les mots «Garde-toi d'y monter, étranger ! Nul ne s'en approche impunément ». Dans ce livre, le baron Rodolphe de Gortz a mis en scène, à l'intérieur du château, sa bien-aimée morte, la cantatrice Stilla, afin de pouvoir l'adorer de façon exclusive.

justice, le mariage et la paix. Néanmoins, même les plans purement architecturaux d'*Y.T.T.E.* possèdent des qualités anthropomorphiques. Le caractère ambigu du plan, le projet visionnaire et transcendantal auquel il est lié amplifient l'impression d'avoir devant soi un corps. Non pas un corps biologique ou organique (même s'il transpire des dessins une jouissance contenue), mais plutôt le corps plus abstrait d'une machine, dans lequel tout est connecté, d'un système complexe où tous les éléments sont interdépendants. Les contours des plans transforment les dessins en circuits fermés.

Quant au dessin intitulé *The Bluesea House*, nous pourrions même réfléchir sur le concept de « machine célibataire », tel que le développe le conservateur suisse Harald Szeemann dans son analyse de l'œuvre de Marcel Duchamp [60]. Nous avons suggéré au cours de notre commentaire de *The Bluesea House* que les schémas présentant certains mécanismes cachent les problématiques de la sexualité et de l'origine ; les éléments masculin et féminin se superposent favorisant l'expression du fantasme d'auto engendrement. Cependant, nous pourrions aussi penser que le dessin possède une partie anthropomorphe supérieure, plus diffuse et plus féminine (cf. « l'explosion solaire » avec l'inscription *Y.T.T.E*. au milieu) ; Duchamp utilise le terme « voie lactée » et « l'inscription du haut [61] ». L'éjaculation, à laquelle le dessin fait allusion, aurait libéré une sorte d'énergie voyeuriste qui pénètre dans la partie supérieure et induit le mouvement dans le mécanisme entier. Ce qui est exclu dans la « machine célibataire » n'est pas l'érotisme lui-même mais la procréation en tant que condition nécessaire pour atteindre l'illumination et l'immortalité : « Suprêmement ambiguës, elles affirment simultanément la puissance de l'érotisme et sa négation, celle de la mort et de l'immortalité, celle du supplice et du wonderland, celle du foudroiement et de la résurrection [62]. »

---

[60] Harald Szeemann, « Les machines célibataires », *Junggesellenmaschinen. Les machines célibataires*, Paris : Musée des Arts décoratifs, mai-juillet 1976, p. 5-14.

[61] *Ibid.*,p. 5. « En principe, la chose fonctionne de la manière suivante : dans la partie supérieure du *Grand Verre* se trouve une forme amorphe, qui appartient au monde « gestaltien » de la quatrième dimension et que Duchamp appelle *Voie Lactée ou Inscription du haut.*

[62] *Ibid.*, p. 6. Michel Carrouges cité par Harald Szeemann.

Il serait réducteur d'interpréter *Y.T.T.E*. entièrement dans ces termes, cependant, nous retrouvons une configuration semblable dans *A.C.E*. Dans les paragraphes précédents, nous avons noté que dans *The Bluesea House*, l'auteur fait allusion et joue avec l'interaction du masculin et du féminin (la « dame », « lady », et tous ses doubles). Le même mécanisme est en jeu dans *A.C.E*., bien que cette fois-ci nous sommes confrontés aux rôles plutôt qu'aux schémas explicatifs. *Y.T.T.E.* est un « prélude » et suggère certains chemins développés plus tard dans *A.C.E*. : la dame céleste (« heavenly lady ») va concevoir – grâce aux travaux de labour de son prétendant (« ploughing activities [63] ») des temples imaginaires situés dans l'au-delà, destinés à héberger les âmes des membres défunts de la famille. *The Bluesea House* raconte une entreprise semblable – quoique, à l'aide d'un schéma – qui donnera naissance à *Y.T.T.E*. L'acte sexuel est remplacé par l'unification orgasmique avec une force de l'au-delà. La spécificité de l'image en tant que « machine célibataire » réside dans ce salut ultime par la sublimation artistique qui transforme l'angoisse de l'anéantissement.

Finalement, si nous regardons les plans d'*Y.T.T.E*. de ce point de vue, il n'est pas sans intérêt de s'arrêter sur la relation entre l'excitation et la réaction. Afin d'augmenter la jouissance, l'auteur passe par un mécanisme de détour (cf. le nombre de schémas dans *The Bluesea House* ou le labyrinthe architectural que représente le plan d'*Y.T.T.E*.) qui contient le plus grand nombre possible d'éléments intermédiaires, des détours, avant d'arriver à sa destination « ultime », dans une stratégie paradoxale de « complication ». L'excitation se nourrit également du fantasme du pouvoir omnipotent. Un autre point que nous aimerions évoquer, avant de passer au commentaire sur les sources d'inspiration architecturale d'*Y.T.T.E*., concerne l'analogie entre l'Immaculée Conception et la « machine célibataire ». Les œuvres de Rizzoli, des esquisses symboliques à *A.C.E*., traitent de la métamorphose de la mère terrestre en la « Regina » des cieux. Cette transformation induit que l'auteur lui-même est d'origine divine. Ces représentations sont finalement le résultat de l'identification de l'auteur avec l'être divin, idée développée dans *A.C.E*., un projet qui confirme sa capacité

[63] « Plough » se réfère aux activités agricoles : « creuser », « labourer », mais aussi à la « charrue ». Cette métaphore agricole va apparaître fréquemment au cours d'*A.C.E*.

créatrice et plus encore, ses pouvoirs surhumains. D'*Y.T.T.E.* à *A.C.E.*, les lecteurs et spectateurs ont le sentiment que l'artiste tente d'atteindre et de créer une nouvelle totalité. Comme une toile d'araignée retient tout ce qui l'effleure, Rizzoli capte tout ce qui rentre dans son champ de vision. Personnes, choses, bâtiments, événements – tout s'intègre dans le mécanisme du plaisir solitaire, telle une petite roue ajoutée à un engrenage ou encore un ingrédient dans un plat ; d'ailleurs, les métaphores culinaires sont souvent présentes dans les poèmes d'*A.C.E*.

Ce que nous avons vu en termes de machine « symbolique » fonctionne ici comme une véritable machine : un instrument de haute précision pointé sur tout au gré de la fantaisie de l'auteur. L'œuvre devient un récepteur universel ; elle fait cependant plus que capter, elle émet des signes nouveaux. Dans le circuit fermé, marqué par l'absence de l'altérité, ces signes reviennent de plus en plus vides, jusqu'à évoquer un bruit répétitif incessant (cf. les visions de Rizzoli à la fin d'*A.C.E.*).

Sources d'inspiration

PPIE (Panama – Pacific International Exposition)

Nous avons déjà noté que dans les esquisses symboliques, Rizzoli aime mélanger librement tous les styles architecturaux, que cela soit l'architecture romaine, de la Renaissance, du Baroque, de l'Art déco ou de l'Art nouveau. Jusque-là, nous avons choisi de nous concentrer sur les éléments architecturaux qui remplissent une fonction spécifique dans le langage pictural de l'artiste. Nous avons évoqué l'hétérogénéité des signes, la relation entre l'image et le texte dans une tentative de déterminer et de formuler la structure interne des œuvres de Rizzoli. Au lieu de nous concentrer sur des sources externes qui auraient influencé sa création, nous avons privilégié l'interprétation structurale des dessins pris individuellement, afin de démontrer comment ce créateur d'art brut manipule des éléments

attribués à la « haute culture » pour les intégrer dans sa mythologie personnelle.

À ce stade, il nous semble propice d'évoquer quelques traditions architecturales populaires de l'époque. D'autres chercheurs, Jo Farb Hernandez, John Beardsley, Kevin Day [64], se sont concentrés dans leurs essais sur les sources architecturales qui auraient pu servir d'inspiration à Rizzoli. Ils ont analysé, en particulier, certains éléments de la tradition des Beaux-arts dans laquelle Rizzoli a été éduqué. Ici, nous aimerions esquisser l'atmosphère architecturale qui a régné à San Francisco pendant ses études, en particulier, l'esprit de « l'éclectisme académique ». Cependant, avant de décrire ce mouvement spécifique, il est important de présenter la *P.P.I.E.* (Panama-Pacific International Exposition) de 1915. Cette exposition a dû ébranler Rizzoli et exercer une grande influence sur son projet *Y.T.T.E*.

Les rayons de lumière spectaculaires traversent la feuille dans différentes directions et transforment les structures et les éléments, auparavant indépendants en labyrinthes indescriptibles. Nous avons déjà avancé quelques hypothèses concernant leur rôle en les reliant à la source du message divin ou à l'Autre, une quatrième dimension en quelque sorte, supérieure et sans forme déterminée. Néanmoins, les rayons ont également été inspirés par la lumière de *P.P.I.E*. Durant l'exposition, un bateau flottait dans la baie de San Francisco ; il portait quarante-huit projecteurs qui balayaient le ciel de faisceaux lumineux de sept couleurs différentes.

L'exposition universelle, la *P.P.I.E.* eut lieu à San Francisco en 1915. Elle devait symboliser le progrès mondial, afficher le meilleur dont l'homme était capable. Les brochures de l'époque ne célèbrent pas uniquement l'achèvement du canal de Panama reliant l'Atlantique au Pacifique, mais l'exposition elle-même. Il n'est donc pas surprenant que Rizzoli, pour caractériser *Y.T.T.E*., ajoute des phrases comme « nous avons l'impression que c'est le Capitole du monde qui est en train de se créer » (« it looks like the capitol of the world is in the making ») ou « rien de comparable n'a été tenté auparavant » (« nothing like it ever before attempted »). La *P.P.I.E*. a

[64] Jo Farb Hernandez, John Beardsley et Roger Cardinal, *A.G. Rizzoli : Architect of Magnificent Visions*, New York et San Diego : Harry N Abrams, San Diego Museum of Art, 1997.

eu de grandes implications économiques sur la ville qui fut presque détruite par un tremblement de terre en 1906. L'exposition célébrait non seulement l'ouverture du Canal de Panama, mais aussi le quatre centième anniversaire de la découverte du Pacifique.

Le bâtiment le plus frappant était la *Tour des Joyaux* (*Tower of Jewels*). *La Mère/Tour des Joyaux* (*The Mother Tower of Jewels*) est aussi le titre d'une des esquisses symboliques (1935) que Rizzoli a consacrée à Mme Geo Powleson, « pour montrer sa reconnaissance de la remarque "Vous êtes un joyau", prononcée le 6 mars 1935 (« in appreciation for her remark, "You are a jewel" uttered March 6, 1935 »). La tour de quarante-trois étages était couverte par plus de cent mille gemmes chatoyantes en verre, chacune reflétant la lumière, quand le vent du Pacifique venait à les bouger. Un architecte qui passait en bateau le Golden Gate a décrit la tour comme « un autel puissant construit par une race puissante pour le Tout Puissant [65] ». Au centre de l'exposition se trouvaient huit palais représentant l'Éducation, les Arts libéraux, la Construction, les Industries, l'Agriculture, la Nourriture, le Transport, les Mines et la Métallurgie, dans un quadrangle coupé par une avenue d'est en ouest et une autre du nord au sud. Les croisements formaient trois grandes cours : la Cour de l'Abondance, la Cour des Fleurs et la Cour des Quatre Saisons que Rizzoli a choisie comme cour principale pour *Y.T.T.E*. Pendant la nuit, cette cité de rêve était illuminée par des lampes en magnésium ; une installation spéciale de quarante-huit projecteurs appelée *Scintillator* projetait les lumières dans le ciel. D'autres lumières rouges et vertes teintaient l'eau des fontaines. La coupole de verre vert du Palais d'Horticulture, par ailleurs une des unités d'*Y.T.T.E*., rayonnait de l'intérieur, créant l'impression d'une opale géante. Bien que les organisateurs aient estimé que tout le monde pouvait comprendre le programme de l'exposition sans un mot d'explication, ils en ont quand même ajouté pour ceux qui étaient artistiquement « vierges » ; ceci pourrait expliquer l'abondante présence d'explications aussi dans l'œuvre de Rizzoli.

La première œuvre, à l'entrée de l'exposition, était une sculpture équestre de Dieu sur la Fontaine d'Energie. L'homme et le cheval étaient

[65] Gray Brechin, *Imperial San Francisco : Urban Power, Earthly Ruin,* Berkeley, Los Angeles et Londres : University of California Press, 1999, p. 246.

juchés sur un globe au milieu d'une piscine qui symbolisait le Pacifique. Les bras de ce « Superman moderne », incarnation de l'énergie de l'avenir, étaient censés pousser le continent américain dans le Panama. D'autres sculptures étaient également d'une importance majeure. Tout d'abord, *L'archer aventureux* (*The Adventurous Bowman*), au sommet de la Colonne du progrès, représentation de l'entrepreneur américain, qui « vise avec sa Flèche de l'entreprise le Pacifique lointain ». Citons aussi la sculpture équestre du *Pionnier américain*, dans la *Cour des fleurs*. Le pionnier incarnait, aux yeux de la foule des visiteurs, le rêve américain de progrès et d'un avenir glorieux. L'un des orateurs expliquait aux gens rassemblés pour l'ouverture de l'exposition que :

> Le pionnier a navigué avec Ulysse, Colombe et les Pélerins […] Il a fondé cette ville, cette belle ville des rêves devenus réalité […] La plus grande aventure est devant nous, l'aventure grandiose de la démocratie qui avance – forte, virile et douce – et dans ce progrès nous allons être fidèles à l'esprit indestructible du pionnier américain [66].

La *PPIE* fût la première foire mondiale inaugurée à la radio. Ces « ondes d'énergie » (personnifiées dans une structure d'*Y.T.T.E.* appelée *Les Ondes radiophoniques*) ont été envoyées de la Maison-Blanche par le président Wilson ; elles ont fait chuter un galvanomètre qui fermait un relais pour ouvrir les portes du Palais de la machinerie. L'historien officiel de la foire relate cet événement en ces termes : « Les roues du grand moteur Diesel commencent à tourner, des bombes explosent, des drapeaux s'agitent, des sifflets et des sirènes hurlent […] et les eaux de la Fontaine d'Energie jaillissent [67]. »

Bien évidemment, certains visiteurs ont été impressionnés par la splendeur architecturale de la foire et son implantation méticuleuse qui contrastait avec le reste de la ville. L'exposition la plus frappante se trouvait

---

[66] « The pioneer had set sail with Ulysses, Columbus, and the Pilgrims […] He founded himself this city, this beautiful city of dreams that have come true. […] The greatest adventure is before us, the gigantic adventures of an advancing democracy – strong, virile, and kindly – and in that advance we shall be true to the indestructible spirit of the American pioneer. » *Ibid.,* p. 245-246.

[67] « The wheels of the great Diesel engine began to rotate, bombs exploded, flags fluttered, whistles and sirens screamed … and the waters of the Fountain of Energy gushed forth. » *Ibid.,* p. 248.

dans le *Palais des Mines et de la Métallurgie*, dans lequel une grande société pétrolière avait construit un cyclorama qui permettait de visiter les champs pétroliers ; il reproduisait un paysage avec puits de pétrole, derricks et réservoirs. Il y avait d'autres expositions dans le *Palais de la Machinerie, le Palais de l'Agriculture* et le *Palais du Transport*. Beaucoup des noms des structures *P.P.I.E.* vont apparaître plus tard dans *Y.T.T.E*. : *Le Pavillon du Transport, Pavillon de la Machinerie, La Maison d'Horticulture, des industries lourdes et fonderies,* etc.

Nous aimerions conclure avec la citation d'un poème d'Edwin Markham qui rend compte du degré d'admiration des visiteurs de la foire :

> J'ai vu ce soir la plus grande révélation de beauté qui n'ait jamais été vue sur cette terre. Je le pense vraiment, tout en tenant compte de tout ce qui est connu en art ancien et architecture, et ce que le monde moderne a vu en gloire et grandeur. J'ai vu une beauté qui donnera au monde de nouveaux standards de l'art et une joie jamais atteints auparavant [68].

Ce qui est frappant, c'est l'expression non tempérée d'admiration et de vénération ; elle marque une certaine ressemblance avec le ton pompeux des attributs superlatifs qui caractérisent les textes de Rizzoli. Nous pouvons supposer que *PPIE* est l'événement le plus mémorable dans la vie d'Achilles qui à l'époque avait dix-neuf ans et la source majeure d'inspiration dans la construction de cette ville idéale à travers le dessin et la poésie qu'il allait entreprendre.

Autres sources

Cette courte section décrit quelques styles architecturaux qui ont non seulement déterminé l'éducation de Rizzoli au Polytechnic College of

[68] « I have seen tonight the greatest revelation of beauty that was ever seen on this Earth. I may say this meaning it literally and with full regard for all that is known of ancient art and architecture and all that the modern world has heretofore seen of glory and grandeur. I have seen beauty that will give the world new standards of art and a joy in loveliness never before reached. » John Winthrop Hammond, « Lighting the Panama-Pacific International Exposition », http://www.sfmuseum.org/hist10/scint.html.

Engineering à Oakland (1912 – 1915) mais aussi l'apparence architecturale de San Francisco au début du XXe siècle. Pour notre analyse, nous avons utilisé comme source principale l'étude de Richard Longstreth, *On the Edge of the World. Four Architects in San Francisco at the Turn of the Century* [69].

Selon Longstreth, la génération des architectes qui a modelé San Francisco au début de XXe siècle ne cherchait pas à inventer quelque chose de complètement nouveau mais voulait étudier et modifier les bâtiments construits par le passé. Dans quel climat culturel ces architectes ont-ils tenté d'imposer leurs visions de l'architecture ? Les Californiens voyaient en la Californie la terre promise. Ils étaient cependant conscients de l'isolement relatif de cet état. Comme la plupart des architectes étaient des immigrants, leurs us et coutumes venaient de l'étranger. Ils craignaient qu'on les accuse de provincialisme ; ils ont donc cherché leur l'inspiration auprès de centres culturels reconnus. Néanmoins, cette démarche s'accompagnait d'une recherche sur leur propre identité.

Dans les années 1890, les habitants de San Francisco ont voulu rompre avec des normes établies ailleurs et une nouvelle voie d'expérimentation s'est ouverte. Une nouvelle direction a été impulsée par quatre architectes : Ernest Coxhead, Willis Polk, A.C. Schweinfurth et finalement, Bernard Maybeck. Rizzoli a dû admirer ce dernier : le nom de Maybeck apparaît souvent dans ses textes, particulièrement dans *A.C.E*. Parmi les quatre architectes, Maybeck était le plus populaire et la conception de la Baie est le plus souvent associée à son nom. Ses bâtiments à multiples facettes, sophistiqués et cosmopolites, sont le résultat d'une synthèse complexe de la démarche de cette période. À l'instar des voyages imaginaires de Rizzoli, les travaux de Maybeck ont mêlé passé, présent et avenir.

Un des tendances architecturales aux États-Unis qui a marqué la période entre 1880 et 1930, et l'influence qu'on peut en trouver dans les dessins de Rizzoli concerne l'éclectisme académique. À cette époque, la plupart des architectes souhaitait participer à un mouvement s'inspirant d'un grand nombre des styles historiques précédents qu'ils modifiaient pour

[69] Richard Longstreth, *On the Edge of the World. Four Architects in San Francisco at the Turn of the Century*, Berkeley : University of California Press, 1998.

répondre aux besoins contemporains. Ils ne voulaient pas se restreindre à un principe stylistique particulier et désiraient forger un lien avec l'esprit créatif du passé. Ils ne se concevaient pas comme des révolutionnaires et embrassaient les traditions ; ils se sont cependant détournés du mouvement du Renouveau (« Revival ») du XIXe siècle. Pour eux, ce mouvement visait à rétablir l'architecture sans se soucier des principes culturels du passé et conséquemment, le résultat était au mieux une conception de bon goût qui manquait néanmoins d'une profonde signification culturelle et d'une conscience de soi.

Selon ce nouveau mouvement, l'usage Victorien excessif des symboles du passé a perturbé le cours naturel de l'évolution architecturale parce qu'elle n'a pas permis l'intégration de nouvelles formes d'architecture et, de cette façon, a tourné le dos à tout progrès. Pour les architectes que nous venons d'évoquer, le défi était de respecter le double mouvement de la continuité et du changement qui constitue l'essentiel du processus évolutif. Les formes héritées du passé devaient servir uniquement d'indications pour l'entreprise créative et non pas de copies sans aucune considération du contexte. Ces quatre architectes ont réussi à créer des bâtiments dans l'esprit de ce mouvement académique et en même temps, de la culture de plus en plus florissante de la baie de San Francisco. Pour un bon développement architectural, une connaissance approfondie de l'architecture du passé était indispensable. L'éducation académique était jugée importante car c'était le seul moyen d'acquérir cette connaissance. L'architecte ne porte son propre jugement critique qu'après avoir acquis une vue compréhensive du passé et avoir étudié un grand nombre d'exemples des différentes périodes historiques. Quand Rizzoli, pour qualifier son processus de travail dans *A.C.E.*, parle de « l'esprit de comparaison entre le moderne et l'ancien », il se réfère à la méthode utilisée par ses mentors.

Le mouvement de l'éclectisme académique considérait l'« unité » comme la qualité la plus importante. Tous les éléments qui composent une structure devaient s'entraider, afin de produire un résultat cohérent et un effet général et non pas attirer l'attention sur eux-mêmes au détriment de l'ensemble. C'est pour cette raison que l'architecture gothique ou les modèles classiques ont été sources d'inspiration. Il est intéressant de voir

comment cette notion particulière se reflète dans certaines des esquisses symboliques de Rizzoli. Bien qu'il s'efforce d'atteindre l'unité prescrite – la plupart de ses structures architecturales se base sur les cathédrales gothiques ou les palais dans le style de la Renaissance – il perd apparemment le contrôle de son dessin, témoignant ainsi de son impossibilité d'atteindre l'unité d'une entité signifiante avérée. Les ornements, dont la fonction est essentiellement décorative, gagnent alors en autonomie et leur auteur ne peut plus arrêter leur prolifération et leur développement incontrôlés dans une fuite métonymique sans fin.

Jointe à « l'unité », la « simplicité » était de rigueur, pour contrer l'emphase de l'architecture Victorienne avec sa profusion de motifs ornementaux. Nous l'avons déjà noté, Rizzoli oscille entre une relative « simplicité » et l'abondance de l'ornementation. Cependant, même dans ses dessins les plus simples, nous n'avons pas le sentiment qu'il ait acquis cette unité. Ses œuvres forment des ensembles hétérogènes, dans lesquels on peut voyager de proche en proche, d'un détail à l'autre, dans un mouvement circulaire infini, sans jamais atteindre la sensation caractérisée par les architectes de San Francisco d'une totalité harmonieuse.

Finesse, dignité et retenue faisaient partie des impératifs, le critère ultime étant celui de « beauté ». L'architecte était un artiste en tant qu'il avait la capacité d'imprégner des formes architecturales, dont le but principal était utilitaire, avec vitalité et sensibilité. Son travail devait enrichir la vie quotidienne d'une société matérialiste dans laquelle il y avait peu de place pour la transcendance. Rizzoli, qui se laissait porter au gré de son imagination quand il travaillait sur ses esquisses symboliques, ne s'embarrassait pas de contraintes utilitaires. Quand il décrit l'objectif de la présence de certains de ces éléments, en particulier ceux réunis dans *Y.T.T.E.*, c'est un inventeur excentrique qui parle, complètement captivé par son entreprise plutôt que par des préoccupations sociales. De plus, son projet se caractérise par une quête personnelle de la transcendance et occulte d'autres critères.

Dans la section biographique, nous avons déjà évoqué le fait que Rizzoli a étudié au *Polytechnic College of Engineering* à Oakland entre 1912 et 1915. L'école pratiquait l'apprentissage basé sur la philosophie de l'École

des Beaux-arts et le design architectural tel qu'il a été conçu par les architectes français. Ce style accentuait la nécessité de continuité avec le passé. Il fallait étudier toutes les périodes historiques majeures et viser l'unité, l'ordre et la simplicité, à travers des techniques de composition rigoureuses, afin d'atteindre la synthèse entre beauté et utilité. Dans ce courant, l'architecte est alors devenu un artiste et un « agent civilisateur ». De plus, il ne fallait pas que l'architecture parle uniquement à quelques élus, mais qu'elle devienne compréhensible pour le grand public.

Les bâtiments construits dans l'esprit de l'éclectisme académique s'inspiraient de sources multiples, réinterprétées en un nouveau design ; les références aux styles architecturaux étaient présentes, sans pour autant permettre une identification précise avec une époque ou un style particulier. Certains architectes ont choisi de travailler uniquement avec un ou deux styles différents. Par exemple, Ralph Adam Cram et son associé Bertram Goodhue avaient une prédilection pour les débuts du style gothique anglais ou pour l'apogée du gothique français. Ces architectes n'ont pas simplement fait revivre les cathédrales médiévales - leurs constructions n'étaient pas juste transposées – , mais ils ont su capter un état d'esprit qui reprend certaines qualités plus abstraites d'une tradition architecturale.

La haute architecture gothique a également inspiré Rizzoli, en particulier dans sa création des « Kathredals ». Sa fascination porte principalement sur l'analogie entre la cathédrale gothique et la ville ou foyer céleste, c'est-à-dire sur l'aspect spirituel, très présent dans l'architecture gothique. Non seulement la plupart des constructions dans *Y.T.T.E.* mais également son plan ressemblent à une cathédrale. Néanmoins, ces structures sont retravaillées, analogiquement à la transformation du mot « cathédrale » en « kathredal ». Le style gothique, l'architecture néo-gothique ou encore l'éclectisme académique s'avèrent insuffisants pour décrire ces créations radicalement individuelles.

Nous allons revenir maintenant au climat culturel de la baie de San Francisco au début de XXe siècle. La Californie était un endroit unique à cette époque ; un siècle auparavant, elle a attiré des immigrants du monde entier et l'état s'est développé de manière intense. C'était un pays marqué par les extrêmes, un pays de grands contrastes. Certains écrivains de

l'époque voyaient en la Californie un nouvel empire, dont San Francisco était la capitale indiscutable. Le village de la ruée vers l'or s'est transformé en métropole en l'espace de dix ans. Malgré son isolement, la ville est vite devenue cosmopolite, grâce à l'arrivée d'un grand nombre d'immigrants européens. Ainsi, s'amusait-on à la comparer à la Rome de l'Antiquité, Naples, Genève, Florence, Bombay ou Constantinople.

Bien que la ville fut très riche, ses habitants ne s'intéressaient pas à l'art ; on investissait dans les affaires, de belles maisons, dans lesquelles se donnaient des fêtes grandioses. Des écrivains et peintres talentueux ont souvent préféré déménager dans l'est du pays afin de poursuivre leurs carrières. Cependant, la demande des institutions académiques grandissait ; l'état a fondé L'Académie californienne des Sciences (*California Academy of Sciences*) et l'Université de Berkeley, devenues toutes deux des références dans les années 1880.

Vers la fin du XIXe siècle, certains habitants de San Francisco ont exprimé le souhait que la ville devienne un grand centre culturel, à l'instar des métropoles de la côte Est. En 1890, des hommes d'affaires importants convoquèrent les meilleurs architectes du pays afin de changer l'image architecturale de la ville. Quelques nouvelles sociétés se sont fondées et ont fait main basse sur les commandes les plus prisées de la ville. À cette époque, la ville manque de bâtiments municipaux. Cependant, après des années de corruption politique, les habitants ne font plus aucune confiance à l'administration de la ville. Celle-ci a besoin de remplacer les quelques structures existantes qui ne répondent plus aux demandes du moment. La construction de l'hôtel de ville commence en 1871 et prendra vingt ans, mais le résultat sera décevant. Par ailleurs, Rizzoli a fini ses études au *Polytechnic College of Engineering* en 1915 ; il prouve ses capacités de dessinateur sur le dessin d'une construction néo-classique intitulée *L'hôtel de ville* (*City Hall*).

À l'époque, bien que San Francisco possédât quelques rues impressionnantes, elle était dépourvue de grand monument. L'événement qui a marqué un changement dans l'opinion publique sur le développement urbain de la ville a été *L'exposition mondiale de la Colombie* en 1893, trois ans avant la naissance d'Achilles. C'était la première fois que les habitants voyaient un ensemble harmonieux de constructions monumentales ; sous le

choc, ils ont baptisé l'exposition « La cité des rêves ». En dehors de qualités esthétiques indéniables, l'exposition a témoigné des nouveaux critères de l'organisation d'une ville : nettoyage des rues, système de transport efficace, police disciplinée et en particulier, disparition de toute inégalité sociale. William Dean Howells a décrit cette foire comme étant un « Monde utopique d'Altruisme » (« Utopian World of Altruria »), dans lequel se côtoyaient ordre et beauté. La distance entre ces visions et la réalité était cependant énorme et, dans les années 1890, San Francisco n'a pas su traduire l'élan de l'exposition dans des projets concrets.

Le début du siècle se dessine sous l'influence d'un nouveau mouvement, *City Beautiful* (Mouvement pour de belles villes), qui proclame le désir de développer des villes américaines selon ce nouvel ordre. Ses théoriciens et architectes - Warren Manning, Charles Mulford Robinson et Daniel Burnham – croient qu'un nouvel environnement salutaire peut exercer une influence positive sur l'esprit de la population. Sous son influence, les habitants deviendraient de meilleurs citoyens et des travailleurs plus efficaces ; bref, tout le climat économique et social changerait en conséquence.

Dans le cas de San Francisco, ses habitants rêvaient d'une ville qui ressemblerait moins à une petite ville de mineurs telle que l'on en trouvait par exemple au Nevada. Ils étaient fiers de leur histoire récente – la conquête de la Californie, la découverte de l'or, l'entrée dans l'Union et comparaient volontiers leur ville à l'ancienne Rome.

Un des meilleurs urbanistes de l'époque, David Burnham, a été invité à San Francisco par le maire, James Phelan dont Rizzoli était un fervent admirateur, comme en témoignent les quelques feuilles d'*A.C.E.* qui lui sont dédiées. Phelan a promis aux habitants une nouvelle ville capable d'attirer de nombreux touristes dans ses hôtels et boutiques. Inspiré par la Rome impériale, la Renaissance et le Paris de Napoléon III, Burnham a dessiné un plan de la ville avec des boulevards majestueux, qui convergeaient aux points nodaux. Il a prévu de remplacer des structures bâties à partir de matériaux légers et bon marché, pour résister aux tremblements de terre, par des bâtiments monumentaux avec un important travail de maçonnerie. Néanmoins, rien de tout cela n'a vu le jour. La ville fut entièrement détruite

par un tremblement de terre et des incendies au printemps de 1906 ; elle a été reconstruite dans une frénésie subséquente sur d'anciens lotissements, le seul changement étant une plus grande densité des bâtiments.

Il est évident que Rizzoli a dû être influencé par ce discours invitant à des parallèles entre San Francisco et la Rome de l'Antiquité ou encore des projections utopiques de cette ville en cité idéale, basée sur des valeurs morales (cf. l'œuvre intitulée *L'esprit de la collaboration*, *The Spirit of Cooperation*). Puis il y a, bien évidemment, les expositions universelles organisées dans la ville. La *PPIE* de 1915 a sans aucun doute été le déclic initial pour la création d'*Y.T.T.E*.

Le fait que Rizzoli se soit inspiré pour sa création de sources « extérieures » questionne donc la définition du créateur d'art brut telle qu'elle a été proposée par Dubuffet, en termes d'oppositions binaires entre culture et absence de culture [70]. L'analyse de cette étude a mis en avant l'intérêt d'échapper à ces oppositions en se concentrant sur le point de rencontre entre l'expression de l'inconscient et l'utopie chrétienne et sociale et la manière dont les deux se mêlent pour créer cette œuvre si particulière.

A.C.E.

La plus grande entreprise littéraire et picturale léguée par Achilles G. Rizzoli est sans aucun doute *L'extravag(r)ance céleste d'AMTE* (*AMTE'S Celestial Extravag(r)anza*), raccourcie par Rizzoli dans l'abréviation *A.C.E*. Nous avons déjà décrit brièvement ce projet dans le chapitre biographique. Nous nous concentrerons sur une description plus détaillée des feuilles dans l'ordre chronologique, afin de faire ressortir certains principes qui structurent cette œuvre, avec les thèmes que Rizzoli y traite.

[70] Les définitions classiques de l'art brut défendent l'idée que ces œuvres sont produites en dehors de la culture et qu'elles sont vierges de toute influence. Mais est-il possible d'imaginer des productions humaines qui se constitueraient hors de la culture ? En fait, il est plus juste de dire que ces artistes, confrontés à une expérience mentale hors norme, parfois dans un isolement extrême, font un **usage très personnel de la culture**. Ils y puisent les matériaux d'un nouvel agencement pour réorganiser le monde. On pourrait même affirmer que de la même façon qu'ils fabriquent les mots nouveaux que sont les néologismes, avec des brisures de mots, ils font un usage néologique de bribes de culture dans leurs créations.

De plus, nous suivrons l'interaction entre le texte et l'image. Pour la partie textuelle, nous analyserons les différents styles littéraires dont Rizzoli se sert et plus particulièrement, les écarts entre le langage utilisé dans les poèmes et les *Commentaires auxiliaires* ainsi que les paragraphes décrivant ses visions.

Malgré les difficultés posées par le choix chronologique – Rizzoli a parfois retravaillé certaines feuilles plusieurs fois pour les réintégrer de nouveau dans la structure – et le manque d'informations quant aux débuts d'*A.C.E.*, nous avons choisi de baser notre analyse sur les numéros que Rizzoli attribue aux feuilles individuelles. Ce type d'analyse laisse de côté le problème de la structure circulaire d'*A.C.E.*, qui sera cependant évoqué dans le commentaire. Nous ne proposons pas non plus une analyse exhaustive de chaque feuille (*A.C.E.* se compose de trois cent ving-cinq feuilles, c'est-à-dire de deux mille six cent pages de texte et d'images) pour illustrer notre argument. L'information supplémentaire (les titres des poèmes, les signatures et la liste complète des « Héritages auditifs-architecturaux » – « Earchitectural Inheritances ») se trouve dans l'Annexe de cette thèse.

Avant de commenter l'organisation structurelle d'*A.C.E.*, nous aimerions relever quelques caractéristiques plus générales présentes dans cette œuvre. Rizzoli a probablement démarré le travail sur ce projet en 1958, six ans après son baptême et sa première communion à l'Église Saint Antoine à San Francisco. Bien que le principe unifiant les premières feuilles d'*A.C.E.* (la première porte le numéro « 200 ») soit la célébration poétique de l'architecture visionnaire ou, plus précisément, l'architecture en tant que religion, l'œuvre prend progressivement l'aspect d'un manuscrit médiéval enluminé, que Rizzoli appelle Le *Troisième livre de la Bible* (*Third Book of the Scripture*).

L'organisation des thèmes ainsi que la relation entre le texte et l'image se complexifient peu à peu pour aboutir à une œuvre inclassable tant sur le plan littéraire que pictural. Les feuilles présentent un mélange de poèmes plus ou moins hermétiques, de commentaires personnels sur la vie quotidienne de l'auteur, de réflexions sur son entreprise créative, de citations bibliques, de biographies de saints, d'emblèmes et d'anges volants, d'élévations architecturales, de fragments nécrologiques tirés des journaux

locaux et surtout, d'« héritages auditifs/architecturaux » (« earchitectural inheritances »). Ces héritages représentent des foyers célestes. Ils sont destinés à abriter les membres défunts de sa famille, ses amis ou d'autres figures historiques connues. En dehors du concept d'héritage, un autre élément constant – voire la pierre fondatrice d'*A.C.E*. car c'est autour d'elle que le projet se construit – s'impose : la figure de Miss Amte. Miss Amte détient plusieurs rôles. Appelée Marilyn Architecteur, Rechi Tacteur ou MA (Mère des Arts, Mother of the Arts), elle personnifie l'architecture ; elle est également la compagne virginale du Christ et la « Prieure des sources célestes » (« prioress from celestial sources »), la liaison (« liason ») au Père. Elle signe la plupart des poèmes en tant que « bienfaitrice de la sérénade principale » (« principal serenader »).

Nous nous sommes arrêtés sur quelques feuilles choisies afin d'évoquer les genres littéraires que Rizzoli intègre progressivement dans ses écrits, ainsi que le développement de la relation entre le texte et l'image. Il semblerait qu'au début du projet, l'artiste cherche une méthode pour structurer ses poèmes. Sur certaines de ses premières feuilles (n° 269, 270, fig. 67, 68), il dédie sa poésie aux éléments d'architecture ; d'autres poèmes portent des titres comme *La Cathédrale* (*Cathedral*), *L'Édifice* (*Edifice*), *La Galerie* (*Gallery*). Ils sont ordonnés alphabétiquement et signés par des peintres, écrivains, philosophes ou érudits connus. La première lettre de leur nom coïncide avec la première lettre du titre du poème. Thomas Aquinas est par exemple évoqué comme le « donneur de sérénade » (« serenader ») du poème intitulé *Action*, Desiderius Erasmus signe le poème *L'Édifice* et John Harvard *Récolte* (*Harvest*). Encore une fois, nous n'avons pas à faire à une signature habituelle - celle de l'auteur – ni à un nom fictif. Ici, Rizzoli développe ce qui deviendra plus tard un réseau labyrinthique de collaborateurs terrestres ou célestes, avec des fonctions et taches diverses pour chaque poème. Une personnalité connue ou un saint peuvent remplir la fonction du « donneur de sérénade », tandis que l'auteur se positionne le plus souvent en tant que « donateur » ou « bienfaiteur » (« donator », « donor », « benefactor »). Rizzoli marque également une préférence particulière pour une signature, « Il Piccolino » (poème n° 442, intitulé *Drapeau*, *Banner*), faisant allusion à son identification avec Saint François

d'Assise. Néanmoins, il ne dépasse pas vraiment la phase de l'ordonnance alphabétique. En lisant ses poèmes, on a l'impression que l'auteur s'efforce de choisir des mots pertinents à l'architecture, à l'aide d'un dictionnaire, dans un besoin impérieux de remplir une grille préétablie.

Bientôt, Rizzoli épuisera le choix des mots liés à l'architecture et intégrera dans les titres de ses poèmes des acronymes. Des mots choisis en fonction de leur lettre initiale alternent maintenant avec des événements importants de sa vie, résumés à l'aide de ces acronymes personnels. Ils nous indiquent les expériences marquantes de sa vie. Une nouvelle étape dans les titres s'appuie sur les jours fériés de certains saints ainsi que des jours fériés séculiers. Sur certaines feuilles, Rizzoli développe autour d'un mot clé pour plusieurs titres. Par exemple, la feuille n° 272 (fig. 69) est organisée autour de la lettre « C », associée au néologisme « Carlen » qui apparaît également quelque peu transformé dans les titres de trois poèmes dans la partie supérieure de la feuille : *D'Autres présentent « Carllino »* (*Others Introducing « Carllino »*), *« Carles » d'Amte enchanté* (*Amte's « Carles » Enrapturing*) et *l'Artiste Carlunnoes égayé* (*Artist Carlunnoes Enliven'd*). On peut également lire les deux derniers titres, bien évidemment, comme des acronymes d'*A.C.E*. La partie plus basse de la feuille est dédiée au *Jour de la Kathredal* (*Kathredal Day*), ou à la commémoration de la transfiguration divine d'Emma Dadami, qui a eu lieu au mois de mai. Certains titres des poèmes sont très parlants : *La Cité des Kathredals* (*City of Kathredals*), *La « Matriarche » Maintenant Couronnée* (*Now Crowned « Matriarch »*) ou encore *Le Jour de la Kathredal, Dadami* (*Kathredal Day, Dadami*). La célébration de la ville céleste des « Kathredals » continue sur la feuille suivante, n° 273 (fig. 70) : *L'animation de la Kathredal émerveillée* (*Kathredal Animation Marvelling*), *Le triomphe ennoblissant d'Amte* (*Amte's Triumph Elevating*), *La Princesse animée merveilleuse* (*Marvelous Animation Princess*). Chaque nouveau poème devient ainsi une nouvelle pierre ajoutée à cette entreprise visionnaire. Par ailleurs, le titre *L'animation maternelle perdue* (*Lost Maternal Animation*, fig. 71), qui apparaît plusieurs fois sur les feuilles, est sans aucun doute une allusion au traumatisme lié au décès de la mère.

Parfois, Rizzoli lie les poèmes par la répétition du même mot dans leur titre, comme *L'Optimisme enrichi par Palmira* (*Optimism Palmira Enriched*), *Les Grâces qu'apporte l'Optimisme* (*Graces Lending Optimism*), ou encore il répète certaines lettres initiales : *Pique-nique de Saint Antoine* (*Saint Anthony's Picnic*), *La Patience encourageante de Sonnetien* (*Sonneteer's Animative Patience*, feuille n° 333, fig. 71). Certaines feuilles sont liées par des thèmes, comme la célébration des architectes connus – Palladio, Michel Ange, Maybeck, d'autres par la répétition purement formelle d'un mot ou de son fragment, dans des sauts de proche en proche : par exemple, le poème *Les réformes de la fête du travail* (*Labor Day Reforms*) est suivi par *Santa plaide laborieusement* (*Santa Pleading Laboriously*). Certains poèmes individuels reflètent la structure fragmentaire des feuilles ; signés par une multitude de voix, ils traitent une vaste diversité de thèmes. Un poème peut commencer avec un événement qui a marqué la vie quotidienne de Rizzoli pour enchaîner sur la célébration des activités célestes de Rechi Tacteur et finir sur l'adoration d'un saint dans la dernière strophe. L'inspiration première des poèmes est cependant à chercher dans deux sources : le dictionnaire de Webster et *Livre des Saints* (*Book of the Saints*). Le dictionnaire de Webster a fourni la plupart des titres des poèmes composés d'un seul mot, tandis que le *Livre des Saints* permet de décrire chaque mois de l'année à travers la célébration de saints différents. Souvent, Rizzoli évoque le saint dont le jour de fête coïncide avec le jour de la composition de son sonnet. Cette stratégie a un double but : les jours de fête organisent non seulement le temps qui passe mais permettent également de lier l'origine d'une vision au saint choisi.

Petit à petit, Rizzoli ajoute des fragments prosaïques qu'il appelle *Commentaires auxiliaires* (*Auxiliary Comments*). Ici, il décrit ses difficultés quand il tente de fixer ses visions sur le papier ; il note ses dates et heures de travail. Parfois, il ajoute quelques informations concernant l'événement qui a inspiré un poème. Progressivement, des feuilles deviennent plus complexes, les embellissements et les éléments picturaux se multiplient, les signatures aussi. L'image ne domine pas encore, mais sur certaines feuilles, elle joue un rôle aussi important que le texte. Ici, on pourrait évoquer la feuille n° 339 (fig. 72) qui porte le titre *Souvenir d'anniversaire* (*Birthday Remembrancer*). La feuille est divisée en huit pages, comme les

précédentes. Néanmoins, sur ces huit pages, quatre contiennent un texte alors que les autres ne sont remplies que par des images. La partie textuelle se compose d'un poème, *L'objet-mémoire renforce le symbolisme* (*Remembrancer Accentuating Symbolism*), chanté par la Matriarche. Le poème tourne autour de la question « Est-ce que tu te souviens de moi, fils ? » (« Remember, me, son ? ») et célèbre la création de « L'architecture de l'Âme » (« Architecture of the Soul ») ou ce que Rizzoli appelle « Les grâces de Sarmte » (« Sarmte Charms »). Sur les trois pages suivantes, le lecteur trouve des « Commentaires auxiliaires », dans lesquels l'artiste décrit la création progressive de la feuille, qui se présente comme le « souvenir » de l'anniversaire de la mère, « remembrancer » en anglais. Dans la version originale, nous avons donc un néologisme qui transforme le verbe « remember » en substantif ; l'auteur ajoute également un composant actif au substantif par la terminaison « er » et plus important, place la lettre « r », signalant le nom de Rizzoli, au milieu du mot). Ainsi, il peut présenter cet événement grâce à l'aide spirituelle (« spiritual interpolation ») plutôt que par la seule « interprétation » (« depicting by way of spiritual interpolation, rather than by interpretation "the architecture of heaven" »). Aux *Commentaires auxiliaires* s'ajoute la transcription de deux biographies des saints, Andrew Avellino et Albert le Grand. Rizzoli complète le texte qui se présente également comme une prière ou un chant incantatoire avec la description de deux visions dans lequel il demande à « Jésus, Marie et Joseph » de l'aider dans sa création de « L'architecture de la Matriarche » (« Architecture of the Matriarch »).

Les quatre dessins tentent de fixer le processus de la communion spirituelle donc le déroulement du rituel « magique », plutôt que son « interprétation », selon Rizzoli. L'auteur essaie de transmettre non pas le résultat, « l'héritage auditif-architectural » (« earchitectural inheritance »), mais le processus rituel de ce « souvenir ». Par exemple, sur le dessin numéroté 755 E et intitulé *Un objet-mémoire d'anniversaire gratifiant* (*Birthday Remembrancer Reciprocating*), on voit le plan d'une cathédrale, dans lequel l'artiste inscrit les initiales « J », « M » et « J », respectivement Jésus, Marie et Joseph. De l'image encerclée de Jésus en haut à droite émanent de petites bulles qui tombent sur la cathédrale. D'ailleurs, dans ses

textes, Rizzoli utilise de petits cercles ronds (toujours trois, le chiffre qui correspond à la Trinité) pour signaler le début et la fin de ses visions. Si nous traçons une ligne diagonale du coin en haut à droite vers le bas à gauche, traversant le plan et la lettre « J » de Jésus, nous arrivons à la petite image de la cathédrale dans ce qui ressemble à une boule de cristal. Rizzoli appelle ce genre d'image « noyau » (« image nucleus ») ; il s'agit de l'image à l'état embryonnaire, résultat de l'interaction entre « Le petit » (« the little one ») et la « belle » céleste. Nous avons déjà évoqué le titre de ce dessin *Un objet-mémoire d'anniversaire gratifiant*. Rizzoli semble dire que par « l'accentuation du symbolisme » (« accentuating symbolism »), le titre du premier poème et un « dialogue avec l'architecture de l'âme » (« entertaining with the architecture of the soul »), il a réussi à recréer un rituel privé dans lequel la voix de Jésus se manifeste à lui (« reciprocate » signifie retourner, payer de retour).

Sur les trois autres dessins, la cathédrale se trouve décomposée en divers éléments et vues possibles ; nous y trouvons la section transversale et l'élévation frontale (dessin n° 755 F), l'élévation latérale, la section longitudinale, la façade frontale et d'autres sections (dessin n° 755 B). Finalement, il y a également une élévation du côté plus décoré où l'on découvre aussi un vitrail (dessin n° 755 H). À droite, nous voyons une représentation habituelle de Marie et à gauche, l'être asexué Miss Amte/Rechi Tacteur. Rizzoli nous indique que tous ces pas préliminaires (« initial preliminaries ») sont « nécessaires afin d'entreprendre la reproduction de la vision (« necessary to undertake to reproduce the vision », dans le dessin n° 755 H). L'accumulation des détails dans la multitude des plans, ajoutée aux genres littéraires différents que Rizzoli emploie pour traiter les aspects du même thème, « L'architecture de la matriarche », le nombre grandissant des signatures - tout cela empêche une appréhension de la totalité de la vision brouillée par ce magma de fragments graphiques et verbaux. À partir d'un certain moment, Rizzoli organise les thèmes qui débordent de la feuille individuelle dans des ensembles qu'il appelle « novellas ». Les « novellas » sont également numérotées et divisées en sections. Ainsi, il peut explorer le même sujet sur plusieurs feuilles tandis qu'auparavant, chaque feuille traitait d'un thème différent.

Est-ce que la recherche permanente de nouveaux thèmes l'épuise bien qu'il éprouve la nécessité de continuer sa création? Quoiqu'il en soit, Rizzoli revient sur ses projets précédents. Sur certaines feuilles d'*A.C.E.*, nous trouvons des plans d'*Y.T.T.E.* (feuille n° 334, fig. 73) ou encore, des poèmes écrits longtemps auparavant. Il écrit toujours sur des événements qui touchent sa vie quotidienne. Les sujets traités concernent encore et toujours la mort et la transformation de sa mère bien-aimée, Emma Dadami, puis les transfigurations des personnes connues (John F. Kennedy) ou de ses proches (son employeur Otto A. Deichmann). Son baptême est rarement évoqué ; il évoque cette expérience uniquement quand il décrit les débuts d'*A.C.E.*, en février 1958.

À l'instar du journal intime, *A.C.E.* devient l'unique outil qui mesure le temps qui passe. Paradoxalement, se dessinent deux mouvements distincts. Le mouvement linéaire, avec la vie de Rizzoli, qui défile devant nous. Il se plaint dans les *Commentaires auxiliaires* de l'âge qui avance et de ses difficultés physiques. *A.C.E*. témoigne de sa préoccupation grandissante de sa mort et de celle des gens qui l'entourent. Dans un même temps, la structure d'*A.C.E*. est complètement circulaire. Malgré de nouvelles subdivisions, l'écrivain utilise le même jeu de cartes dont le nombre de combinaisons reste limité, ce qui exacerbe un sentiment de huis clos.

Nous venons d'évoquer le fait que Rizzoli, après une centaine de feuilles, modifie la structure d'*A.C.E.* en intégrant un nouveau principe d'organisation : la division en « novellas » (ou aussi « nov'a »). Il n'explique pas les raisons qui l'ont amené à choisir le mot « novella » (en français « roman court », nouvelle) et se réfère uniquement à la définition dans le dictionnaire de Webster. Il précise que « novella » est « une histoire avec une intrigue succincte et une résolution ». Parfois, Rizzoli remplace le mot « novella » par un autre, « novena » (neuvaine) : prière dédiée à une intention particulière, répétée neuf jours de suite. Ainsi, dans l'utilisation que Rizzoli fait de ces mots – où l'un est interchangeable avec l'autre - les deux significations se joignent pour former un tout hétérogène. D'ailleurs, l'hétérogénéité est une des caractéristiques dominantes de ce type d'œuvre, que l'on se réfère aux néologismes ou aux images « chimériques » d'Achilles Rizzoli et d'Unica Zürn.

« Novella » lie plusieurs feuilles ensemble par le traitement du même sujet. Une seule feuille ne suffit plus pour exprimer tous les aspects précédant la transfiguration et cette nouvelle organisation autorise plus de liberté. Ainsi, Rizzoli n'éprouve plus le besoin de revenir à un poème spécifique mais plutôt à un thème particulier, auquel est assigné le numéro de la « novella », il traite un nouvel aspect de ce thème quelques dizaines de feuilles plus loin. À titre d'exemple, citons une des premières « novellas » d'*A.C.E.*, « Novella n° 3 » dédiée à Otto A. Deichmann : « In Memoriam : Otto A. Deichmann » (feuille n° 371 – Partie 1, n° 372 – Partie 2, fig. 74 et 75) et « Préparation du temple d'Otto. A. Deichmann » (« Processing Otto A. Deichmann's Shrine », feuille n° 373 – Partie 3, fig. 76). Ce que l'on remarque, avant de se plonger dans le développement du thème de la mort et la transfiguration subséquente d'Otto Deichmann, c'est le fait que Rizzoli lie les poèmes-chansons par les lettres initiales de leur titres qui, à leur tour, reprennent les initiales du nom d'Otto A. Deichmann : *L'ambition du Chêne Découverte* (poème 823 D, *Oak's Ambition Discover'd*), *L'aide Orale Décrétée* (poème 823 H, *Oral Aid Decreed*), *La Doctrine apaisant Orison* (poème 823 J, *Orison Allaying Doctrine*), *Le Drame de L'architecture surchargée* (poème 823 L, *Overloading Architectural Drama*) et Les Anges dissolvent les opales (poème 823 P, *Opals Angels Dissolve*). Cependant, le premier poème intitulé *O Salutaris* diffère des autres. Sorte de « pétition préliminaire », il en appelle aux « charmes de Sarmtellei » pour la délivrance («entreating Sarmtellei's redeeming quake ») ; Rizzoli y supplie les aides célestes de l'inspirer dans son projet « d'enrichissement » et « d'agrandissement » de l'âme d'Otto Deichmann. Graphiquement, le poème s'étend entre deux rideaux qui s'ouvrent sur ce qui paraît être une scène de théâtre. Le vide des cercles laisse à penser que Rizzoli avait l'intention de les remplir par des « noyaux» ou « embryons » d'images au stade de « gestation ». La deuxième page (823 B) est consacrée aux « memoranda – notes », qui sont en réalité de simples esquisses des sections et des plans du futur « héritage auditif architectural » (« earchituctural inheritance ») pour Otto Deichmann. Elle est suivie par une notice nécrologique, copiée du *San Francisco Chronicle* et d'un petit portrait d'Otto Deichmann, que Rizzoli complète avec des « sérénades » auxquelles

il ajoute deux citations bibliques. Dans ces deux poèmes, comme pour tous les autres, il marque à gauche de la page le jour de l'inspiration (le mot anglais « envision », réunit la notion d'inspiration et de vision [71]) des vers initiaux ainsi que la date de la composition finale appelée « lettering » (dessiner lettre par lettre), généralement achevée quelques mois ou années plus tard. Une deuxième précision accompagne les poèmes ; ici, Rizzoli note le mètre et la rime, dans lesquels il a composé chaque strophe. La notice nécrologique nous apprend qu'Otto Deichmann est décédé en novembre 1964, alors que Rizzoli a commencé son travail presque neuf mois plus tard, en août 1965. Le temps écoulé entre ces deux dates suggère que la feuille n'a pas été créée en réaction immédiate à la mort de l'employeur. Cependant, il est tout à fait possible que quelques esquisses ou poèmes aient été composés bien avant que Rizzoli ne décide d'en faire une « novella ».

Dans ses *Commentaires auxiliaires* (page 823 E), Rizzoli se plaint de son manque de concentration et de son incapacité à capter « les images flottant dans le ciel » (« imagery seen drifting in the sky »). Il y retrace également les étapes différentes de la composition de la feuille. Il se montre préoccupé par la « délimitation graphique » (« graphical delineation ») de cet héritage dans les semaines qui ont suivi le décès de Deichmann :

> Désœuvré par le chagrin et la tristesse, nous avons supporté le choc, grâce à une variété de médiums, tous exprimant leur sympathie. L'analyse de leurs mérites déployés en un spectacle infini de couleurs, de théâtre, de lumière et de son. Ainsi, dans l'espoir de vaincre l'agonie, le 2 décembre, l'image nous est apparue, transformant la nuit en lumière, donnant naissance à plusieurs vignettes qui indiquent vaguement les traits caractéristiques d'héritage auditif-architectural de Deichmann [72].

---

[71] La « vision » ou « l'hallucination » en tant que quelque chose qui s'impose. Dans le cas d'Unica Zürn, il s'agit également d'un mélange de vision et d'imagination. Dans *L'Homme-Jasmin*, elle nous dit qu'elle entend la voix d'un grand poète dans son ventre, qu'elle l'interprète au gré de son imagination : « Ces sons vagues dans son corps deviennent cette nuit-là un langage intelligible. La voix d'un poète, qu'elle connaît et qu'elle vénère, récite dans les profondeurs de son propre ventre […] Quelque chose que son imagination ne lui a jamais encore présenté. » *L'Homme-Jasmin*, p. 34-36.

[72] « Grief and sadness hand stitching loose ends together made the shock endurable, with a variety of vehicles expressing sympathy; analyzing their merits unfolded pageantry of color, drama, light and sound of seemingly no ending. Howbeit, in hopes of overcoming agony, by Dec. 2, imagery pierced, turning, darkness into light resulting in a group of scanty "thumb-

Néanmoins, l'auteur nous montre aussi par cette « explication » comment ce « travail assisté » lui permet de sortir victorieux de l'angoisse et de la tristesse. Dans son ensemble, la feuille 371 nous prépare à la feuille suivante, sur laquelle Rizzoli remplace sa poésie, souvent maladroite, par des images architecturales. Premièrement, nous y trouvons un agrandissement plus détaillé de l'esquisse 823 B présentée sur la feuille précédente. L'image, intitulée *Délimitation graphique. Un pas de plus n° 1* (*Graphic delineation. Step-up # 1*) présente des sections différentes et des élévations « nécessaires à entreprendre afin de dupliquer l'imagerie dans les matériaux à disposition des habitants de cette terre » (« showing the steps necessary to undertake in order to duplicate imagery, and in the materials available to those living, on the Earth »). La deuxième image qui « embellit » (« embellish », un mot qui revient fréquemment dans le vocabulaire de Rizzoli) cette feuille est le portrait d'Otto Deichmann. De cette image part une flèche qui pointe vers une forme ovale, utérine, contenant *L'héritage d'Otto A. Deichmann exprimé par l'architecture auditive* (*Otto A. Deichmann's Heavenly Inheritance Earchitecturally Expressed*). Au-dessus de la flèche, Rizzoli ajoute une autre explication tautologique, qui transforme l'image en schéma mathématique ou formule alchimiste : « De ça vers la transfiguration de la transsubstantiation » (« From this to this transfiguration of transubstantiation »).

Rizzoli s'efforce d'équilibrer l'espace dédié au texte et à l'image et précise que le « secteur de lumière » est présent mais que le « ″son″ » demande aussi sa reconnaissance » (« ″son″ equally was pounding for recognition », 823 M). La feuille contient deux poèmes ; le premier, la *Doctrine apaise Orison* (823 J), semble être une réflexion quasi hermétique sur le thème de la rencontre entre la mère et le fils. Le poème est lié au thème principal de la feuille, la mort de Deichmann, par la présence de la figure de la mère de Deichmann ; elle apparaît dans le rôle de la « chanteuse de sérénade ». Ici, Rizzoli dévoile légèrement un des aspects plus obscurs derrière la création d'*A.C.E.*, le parallèle entre l'Immaculée Conception et la

---

nail" sketches indicating vaguely the character of Mr. Deichmann's ultimate heavenly inheritance earchitecturally expressed. »

Mère des Arts / Matriarche / Miss Amte (ou encore la « transsubstantiation surnaturelle » d'Emma Dadami) qui donne naissance aux embryons des images architecturales : « La rencontre entre mère et fils exprimée de cette manière / rend la Dame colombe enceinte » (« Mother meeting son expressed this way / 'tis making pregnant-wise the lady dove »).

Le thème de la rencontre de la mère et du fils, qui « transforme l'obscurité en lumière » (« turning darkness unto light »), est développé dans la strophe suivante avec des métaphores, liées à l'agriculture, fréquentes dans *A.C.E*. Il est question de labourage des « charmes de Sarmte » : il faut élever et soigner pour pouvoir ensuite récolter les fruits incarnés par les temples de l'architecture auditive. Les « charmes de Sarmte » symbolisent ainsi le corps de la terre mère ou plus précisément, le corps maternel labouré, qui donnera naissance à l'imagerie céleste.

De la même façon, comme sur la feuille n° 371, Rizzoli ajoute les biographies des saints : cette fois-ci, celle de Sainte Claire d'Assise à laquelle il ajoute une notice dédiée aux quatorze saintes qui l'assistent, placées dans les *Commentaires auxiliaires*. Sur les mêmes pages (823 K, 823 M), Rizzoli reproduit également sa vision structurée en un dialogue entre St Claire et « le petit ». Dans cette partie visionnaire, l'auteur exprime quelques doutes concernant les modifications qu'il apporte à la religion catholique, craignant de commettre un péché, mais se rassure avec une métaphore :

> °°° Est-ce que ceci dénature les principes chrétiens ? °°° Brise ce genre d'idée ! °°° Intelligence et sagesse, oiseaux et mots °°° Mettons ces quatre ingrédients dans un pot rempli avec de l'eau bouillonnante °°° de l'ébulition énergique par le mijotage, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus d'eau dans le pot °°° Le sédiment qui demeure ne peut presque plus ternir le pot °°° [73]

Les commentaires sur la vision continuent sur la feuille suivante, intitulée *Novella n° 3. Transformation du temple d'Otto A. Deichmann. Partie 3.* (*Novella #3. Processing Otto A. Deichmann's Shrine. Part 3*). Ici, l'image et

[73] « °°° Adulterating Christian principles this? °°° Shatter such a thought! °°° Wits and wisdom, birds and words °°° Putting these four ingredients in a pot filled with boiling water °°° from boiling vigorously unto slimmering until no more water is in the pot °°° The sediment remaining hardly can tarnish the pot °°° »

le texte sont présents de manière équivalente. Cette fois-ci, le plan architectural couvre quatre pages sur la partie droite de la feuille. À l'instar de la feuille n° 372, quelques détails sur les bâtiments ont changé. Rizzoli a aussi ajouté l'élévation arrière et agrandi le plan. Il a appelé ce deuxième dessin « 2e pas préliminaire» (« 2nd preliminary step-up »), « un pas exigé pour la stabilité de la forme et des proportions » (« a required step in giving stability to form and proportion », 823 S). Il note que ce processus est cependant loin d'être parfait car « d'autres possibilités comme certaines qualités monumentales, décoratives, la stabilité de la structure, le type des matériaux, l'importance de l'enluminure, la pertinence etc. continuent à flotter au hasard dans le ciel » (« other contingencies such as monumentality, ornateness, structural stability, type of materials, illumination importance, relevant function, et cetera, were left drifting aimlessly about in the sky », 823 S). À la fin du texte, Rizzoli commente la « narration qui diminue » (« decreasing narration ») et la « délimitation graphique qui grandit » (« increasing graphic delineation »), ce qui semble lui poser un nouveau problème par rapport aux règles qu'il s'est imposées.

Quand on regarde la structure générale des feuilles, chaque élément sur chaque feuille - du poème à l'esquisse du plan, de la section ou de l'élévation – semble servir de pierre fondatrice pour la ville céleste. Comme Rizzoli l'écrit sur la feuille n° 334 (fig. 73), c'est une « affaire de compilation » (« matter of compilation »), d'entassement des images et du texte, comme s'il voulait boucher un trou qui n'arrête pas de tout engloutir. Certains ornements éclectiques répondent aux mots « embellis », aux poèmes, ponctués par une foule de personnalités historiques en guise de signataires. Au niveau de contenu, certains poèmes s'efforcent de décrire le même événement sous plusieurs angles, de façon semblable aux plans qui contiennent souvent le dessin du bâtiment principal, son élévation centrale, les élévations des côtés et un nombre important de détails. Les *Commentaires auxiliaires* mélangés à des visions documentent, chacun dans son propre style, ce développement visionnaire et le processus de création. Chaque feuille – comme par la suite chaque « novella » - est une composition dont le but est de représenter une construction particulière de

l'héritage auditif, dans cette étrange forme que représente « l'architecture auditive ».

La cause première des héritages auditifs-architecturaux, « l'architecture de l'âme » serait donc à chercher, comme Rizzoli écrit sur la feuille n° 464, dans l'Assomption de la Vierge Marie / Emma Dadami (le pronom possessif « son » dans « sa mère », « his mother » peut se référer à la mère de Dieu mais aussi à la mère de Rizzoli, Emma) :

> Le Tout-Puissant aimait sa mère tellement qu'il ne pouvait pas laisser son corps précieux dans la tombe terrestre alors qu'il a pris son âme au ciel. Ceci est valable d'une certaine façon aussi pour notre propre entrée au ciel un jour. Le corps est vraiment le temple qui abrite l'âme. La même diligence sera étendue à tous les êtres humains après leur dernier jugement °°° [74]

Nous avons déjà relevé certaines « transsubstantiations » auditives-architecturales développées sur les feuilles d'*A.C.E.* : il y a celle d'Emma Dadami (*The Kathredal*) et celle d'Otto A. Deichmann. Rizzoli applique cette même métamorphose à des personnalités ou entités aussi diverses que John F. Kennedy, Adlai Stevenson, les États-Unis d'Amérique, sa sœur Palmira, la Californie, son chat Blondie et finalement, lui-même (*Tokenquay*).

Le néologisme « earchitecture » (« l'architecture auditive ») semble déjà indiquer que Rizzoli attribue la même importance à l'imagerie « tectonique » qu'aux qualités sonores du langage poétique qu'il emploie. Pour compléter la métamorphose « auditive-architecturale » (« earchitectural »), il a besoin de transformer le langage séculaire en un langage sacré. Les « révélations célestes » demandent de « nouvelles phrases » et mots, il faut trouver « des sons supérieurs à la meilleure musique contemporaine » (« sounds superior to the best temporal music available ») car ils présentent « un supplément intégral sans lequel on ne peut pas bien comprendre la transfiguration » (« an integral adjunct to

[74] « Almighty God loved his mother so much that it was repugnant to him to leave her precious body in an earthly grave while taking her soul to heaven. In a way this is indicated as a type of our own entrance into heaven some day. The body is really a temple which houses the soul. This same solicitude will be extended to all human beings after the final judgement°°° »

understanding transfiguration properly »). À l'aide de cette nouvelle langue purifiée, Rizzoli peut donc capturer la communication spirituelle et la transformer en « images-fruits» (« fruit imagery ») des « charmes de Sarmte » (« Sarmte Charms »), un autre synonyme pour « l'architecture de l'âme ». Cette nouvelle langue le protège non seulement contre « le chagrin et la tristesse » mais aussi contre « la rage » ; elle exprime la joie qui résulte de ce processus de transsubstantiation :

> Mots et lignes écrites, si elles ne sont pas artistiques,
> Sont sèches, désagréables, futiles, lourdes,
> Elles manquent de tonus, n'embellissent pas les intentions divines ;
> Dans des lignes ornées, dénuées de débris et de bruits,
> Chagrin et tristesse peuvent se forger le chemin
> D'échange divin, plein de joie,
> Appel à la nourriture – l'imagerie fructifiée -
> Psalmodiant dans la rage constipante du philosophe [75].

De façon semblable que pour les cathédrales qui doivent être débarrassées de leur aspect matériel pour devenir des sanctuaires célestes pour les âmes ascendantes, Rizzoli s'efforce de créer un langage correspondant, « des sons qui évoquent la chaleur et la couleur, sans contrainte » (« sounds evoking warmth and colour, unconstrained by outline »). Néanmoins, le lecteur sent le côté laborieux et discordant des mots choisis par l'écrivain. Des fragments compliqués et cryptiques se lient dans une syntaxe inhabituelle ; le but de ce style impersonnel est-il de protéger l'auteur des dangers de sa propre subjectivité, un barrage contre la souffrance/jouissance qui risque de l'envahir ? Derrière ce vocabulaire élevé et pompeux, des vers et des schémas rythmiques complexes, des sons et des images sont soumis à un mouvement perpétuel, comme l'auteur lui-même qui apparaît dans des dizaines de déguisements différents. Non seulement certaines feuilles donnent l'impression d'un manque d'unité ou de cohérence – malgré l'effort monstrueux de son auteur pour imposer une

[75] Achilles G. Rizzoli, *A.C.E.*, feuille n° 371, poème n° 823 G, *Aide orale décrétée* (*Oral Aid Decreed*), fig. 74 : « Words and written lines, unless art-stored, / Are dry, dismaying, futile, cumbersome,/ Lacking focus, slighting God's designs; / In lines ornate, devoid of crumb and hum, / Grief and sadness making straight the way,/ To God's delight-encompassing exchange / Call for food – the fruit imagery – / Intoned in philosopher's binding rage. »

structure prédéfinie sur ce *Troisième Testament* – , mais l'œuvre entière s'oppose à la fixité, s'abandonne au mouvement, à l'imprévisibilité et à la pluralité des significations qu'on peut y projeter. Paradoxalement, malgré la fluidité des signifiants, quand nous lisons le texte, nous avons l'impression que l'auteur n'arrive pas à faire décoller les mots. Il reste « coincé » dans une répétition forcée de mots clés qui se vident progressivement de leur sens jusqu'à se réduire à une formule rituelle dont la clé s'est perdue.

Un grand nombre de néologismes cryptiques correspondant aux rituels intimes de leur auteur caractérise ce nouveau langage sacré. La plupart des mots inventés sont des hybrides composés de fragments de mots existants. Souvent, ils possèdent des connotations bibliques ou font allusion à l'entreprise céleste-poétique de l'auteur. Avant d'évoquer certains néologismes, nous aimerions signaler que leur interprétation demeure purement subjective (quand ce n'est pas l'auteur lui-même qui en fournit une explication). Il y a, par exemple, les mots : « apothematically » (« apothéose » + « thématiquement »), « perservance » (« persévérer » + « servir à Dieu »), « assissination » (« assassinat » + « St François d'Assise »), « ichnography » (« icône » + « graphie »), « embyronic stages » (« embryon » + « Byron »), « remiescing » (« thinking about », réfléchir + « réminiscence »), « disciphering » (« déchiffrer » + « disciple »), « floatilla » (« flottille » + « flotter »), « prayerfully » (« prière » + terminaison adverbiale), « creativability » (« créativité » + « capacité »), « pasigraphically » (« passion » + « graphique »), « enjoining » (« joindre » + « jouir »), etc.

Au cours de l'analyse de la « novella » dédiée à Otto A. Deichmann (feuilles 371, 372, 373), nous avons déjà démontré que Rizzoli se préoccupait du mètre et de la rime dans lesquels il composait ses poèmes. Les règles poétiques faisaient partie de la stratégie générale qu'il devait constamment adapter à son entreprise artistique de plus en plus complexe. Dans ses *Commentaires auxiliaires*, il réfléchit souvent à la forme des poèmes. Au début d'*A.C.E.*, Rizzoli s'est essayé au sonnet selon Pétrarque, qui se caractérise par la division bipartite en une octave (abbaabba) et un sextet (cdccdc ou cdecde ou cdedce). Rizzoli affectionnait particulièrement cette forme de sonnet à cause de son origine italienne. Néanmoins, les règles du sonnet italien se sont avérées trop complexes. Rizzoli se replie

alors sur le sonnet anglais, c'est-à-dire sur les quatre divisions qui comprennent trois quatrains – abab, cdcd, efef - et un couplet rimé – gg. Rizzoli indique la première apparition de cette forme de sonnet ; il s'agit du poème n° 23. Le poème est signé par Saint Patrick en tant que « chanteur de sérénade ».

Finalement, Rizzoli choisit d'écrire des poèmes à trois strophes considérés comme les plus appropriés pour refléter « le drame céleste » (« heavenly pageantry ») : « Le poème composé de trois strophes nous paraît le mieux par rapport à ce que ce versificateur peut gribouiller sur la feuille de la taille d'une lettre ; de plus, il rend possible une introduction, un point central et le grand total dans la troisième strophe. » (« the three stanza pattern seems the best this versifier can scribble on a letter-size sheet of paper ; additionally, it seems more appropriate, in that it allows introduction, the middle point and the sum total in the third stanza »). Cependant, les strophes vont varier dans leur longueur et aussi dans les pieds métriques bien que, le plus souvent, Rizzoli continue à utiliser le pentamètre iambique. Par ailleurs, il ressent le besoin de justifier le fait qu'il n'arrive pas à suivre strictement les règles poétiques qu'il s'impose ; il affirme que ce qui compte pour les critiques est de toute façon la « substance des images » plutôt que la forme.

Par rapport à la rime, Rizzoli décide de la conserver sur des lignes alternées ; il commente son choix de la manière suivante : « Ce versificateur préfère adhérer à la tradition, sous réserve de quelques concessions mineures » (« this versifier prefers adherence to tradition, granted minor concessions »). En dehors de la rime à la fin du vers, les poèmes, comme d'ailleurs la prose de Rizzoli, regorgent d'assonances et d'allitérations ; ils témoignent ainsi de la fascination de l'écrivain pour les qualités sonores des signifiants. Parfois, la signification disparaît presque complètement au profit des sonorités des signes : « my crew's art chew: bamboo's air-dried shampoo », « the souring pow vow tow'ring hourly now », « "less laws" proponents classed sans brash ash clash », « expeau of merit, mass and miles on miles of gorgeous wonders », etc.

Avant de conclure notre commentaire d'*A.C.E.*, nous aimerions regarder de plus près les visions de l'auteur, qu'il présente comme la cause

principale de la création de cette œuvre. La « transcription » de la « communication » de l'auteur avec des collaborateurs spirituels est intégrée dans les parties dédiées aux *Commentaires auxiliaires*. Nous l'avons déjà noté auparavant, le début de la vision ainsi que sa fin est signalée par trois petits ronds. Dans la plupart des cas, elle commence par un prélude court en prose qui introduit la vision ; à la fin, nous retrouvons chaque fois la même exclamation : « **O** Di**o** Mi**o** !°°° » Par ailleurs, les trois petits ronds sont réflétés dans la forme de la lettre « o » que contiennent chacun de ces trois mots.

> Confusion, hésitation et d'autres désagréments ont suivi, j'ai entendu des bruits traçables aux origines étrangers – grondements – chuchotements – marmonnements – bredouillements – parfois presque audibles – comme provenant des humains – quoi ? Ecoute ! O Dio Mio [76] !

Tandis que les notes sur les visions dans les *Commentaires auxiliaires* expriment la perplexité de Rizzoli face aux voix et aux bruits qu'il entend, les « visions » elles-mêmes, comparées à ces descriptions, sont bien construites ; paradoxalement, elles ne possèdent pas le caractère plus immédiat des commentaires. Nous aimerions citer un autre fragment des *Commentaires auxiliaires*, dans lequel Rizzoli décrit ses efforts pour comprendre les « convocations mélodieuses » (« melodious summonings »), dont il cherche l'origine dans les plus hautes sphères :

> Un spectacle céleste impressionnant nous est apparu avant et pendant la versification, parfois aussi proche comme si nous l'avions regardé de l'autre côté de la rue, parfois moins distinct, peut-être à cause de l'intercession musicale céleste, des bruits isolés, sévères et sauvages, et puis de nouveau comme une berceuse °°° O, mon cher, quoi ! Entends-tu ? °°° O Dio Mio °°° [77]

---

[76] Achilles G. Rizzoli, *A.C.E.*, feuille n° 334. « Confusion, hestiacy, and whatnot followed, let alone the hearing of noises traceable to foreign origin – rumblings – murmurs – mumblings – sometimes almost audible – human-like – what? Hear! O Dio Mio! »

[77] Achilles G. Rizzoli, *A.C.E.*, feuille n° 345. « Impressive heavenly pageantry coming into focus experienced prior to, and during, versification, at times as near as beholding the pageant as seen from across the street, at other times not so distinct, perhaps due to heavenly musical intercession, scattered noises harsh and wild, and then again lullabying-like °°° O dear me, what ! Hear ? °°° O Dio Mio °°° »

Certaines visions elles-mêmes, en revanche, peuvent être lues comme une transcription directe d'une sorte de monologue intérieur dans lequel l'auteur fait appel aux autorités célestes. Psalmodiant de manière répétitive quelques mots incantatoires, il prie pour qu'on lui donne la force et l'inspiration :

> °°° Jésus, Marie, Joseph ... Jésus, Marie, Joseph ... Jésus, Marie, Joseph ... Soyez mon inspiration, comme vous êtes la source de mon amour constant, du plaisir et de la dévotion... maintenant, je suis là, partageant les obligations de la création de l'architecture de la matriarche, une activité entreprenante solennelle, et puis une aventure, qui disparaît progressivement dans des images par des poussées de résurrection évoquée par les éclats de la rose [78].

Le plus fréquemment, les visions transmettent la parole directe de l'un ou l'autre saint, qui s'adresse à Rizzoli comme au « petit », l'encourageant à continuer son entreprise artistique qui s'avère être une immense tentative de rationaliser l'irrationnel. Les petits ronds qui introduisent chaque vision et réapparaissent à la fin fonctionnent comme rappel d'un autre élément graphique, les bulles avec les images architecturales, ou les « cristaux » qui contiennent des « héritages à l'état embryonnaire révélés uniquement au petit » (« inheritance in embryo revealed to the little one only »). L'imagerie associée à l'embryon et l'utérus fait partie des métaphores liées à la grossesse, « conformément à l'obédience et à l'amour de la mariée » (« bride's obedience and love »). Toutes ces images sont à leur tour liées à celle de la dame céleste qui donne naissance aux temples architecturaux, « fruit de la rédemption du Christ » ou encore, à la « vierge sainte qui délivre sa progéniture avec succès » (« the virginal santa successfully delivering her offspring »). En fin de compte, certaines illustrations, qui accompagnent les intercessions saintes, diffèrent du reste des images quant à leur contenu ; il s'agit surtout d'éclairs ou d'œufs en train d'exploser

[78] Achilles G. Rizzoli, *A.C.E.*, feuille n° 339. « °°°Jesus, Mary, Joseph … Jesus, Mary, Joseph … Jesus, Mary, Joseph … Be my inspiration, as thou art the source of my constant love, delight, devotion … so, and now, here I'm, sharing the duties of making the architecture of the matriarch an enterprising venture solemnly first, and then an adventure phasing out in the manner of imagery by resurrection-thrusts' rose glow conveyed. »

dessinés rapidement, de manière plus agitée. Toutes les visions n'expriment pas nécessairement le désir de fusion de l'auteur avec les forces de l'au-delà ou la bénédiction des collaborateurs célestes. Certaines sont beaucoup plus sombres ; elles témoignent d'une souffrance et d'une angoisse grandissantes :

> Moquerie, colère, montée, lancée, grondement, rugissement, mon Dieu! Quoi? Qu'est-ce qu'on entend ?... Rien de nouveau, simplement des dérangements mentaux, comme des cellules de cerveau qui éclatent, c'est tout... En effet, quoi maintenant! Entends-tu ?... Des insectes font sombrer le ciel, des oiseaux tombent, des rats couinent, des chats miaulent, des chiens aboient, des loups hurlent ... des troupeaux fuient, des bisons courent, courent ... O Dio Mio [79] !

Cette remarque nous amène finalement au dernier point de notre commentaire sur *A.C.E.*, la multiplication des différents déguisements derrière lesquels l'auteur se cache soit indirectement dans la variété infinie des signatures qui accompagnent ses « sérénades » soit directement, par l'identification avec les figures saintes qui apparaissent dans ses poèmes et ses écrits. Un des motifs majeurs de la création d'*A.C.E.* – en dehors de la « réappropriation » imaginaire de la disparition d'Emma Dadami – est la quête identitaire de Rizzoli, son désir de trouver un ancrage ultime dans le projet total que représente *A.C.E*. Sa recherche se caractérise par deux mouvements contradictoires. Premièrement, Rizzoli tend vers le passé, vers ses ancêtres en Italie lointaine, dans une tentative de se constituer une garantie identitaire – d'où la présence des architectes italiens barbus ou d'autres figures historiques telles que celle de Michel Ange. Comme il l'écrit, « nous craignons un arbre familial devenu trop faible » (« a family tree rooted thin we fear »). L'accumulation des signatures basées sur les initiales de son nom, les pages remplies par des centaines de noms de personnalités historiques différentes ou de saints bibliques énumérés comme des collaborateurs, tout et tous témoignent de l'anxiété existentielle dont est

[79] « Ridiculing, raving, riding, rocketing, roar, roar, away, O Lord ! What ? What are we hearing ? … Nothing new, simply mental disturbances, likening brain cells bursting, that's all … Indeed, what now ! Hear ? … Bugs darkening sky birds are falling rats squealing cats meowing dogs barking wolves howling … herds stampeding buffaloes rolling rolling … O Dio Mio ! »

imprégnée *A.C.E*. Le mouvement vers le passé ne peut pas fournir de garanties suffisantes quant à la nouvelle identité de l'auteur. Ainsi, il va essayer d'atteindre, dans un geste transcendantal, la fusion absolue, s'identifiant avec Jésus et finalement avec la Sainte Trinité, dans l'esprit de la consubstantialité. On pourrait aussi dire que dans ses identifications successives, il s'agit d'une Trinité « déroutée [80] ».

Certains poèmes expriment non seulement le rêve de Rizzoli de sa propre sainteté mais aussi la nostalgie de sa mère disparue :

> Viens bientôt, cher fils d'un caractère sobre,
> Disciple doux, qui mérite trois en un!
> D'une stature de martyr, prince et messager,
> Le besoin de sceller ta fêlure Dieu a entendu [81].

Les autres poèmes évoquent explicitement – bien qu'indirectement – par son autorité à canoniser, nommer des saints nouveaux – le sentiment de l'auteur d'être l'Un avec le Christ :

> Ta mère couronnée Matriarche,
> Par le Christ, le fils de Dieu couronné, qui nous dirigera,
> Au-delà et triomphera sur cette contremarche [82].

Finalement, le projet d'*A.C.E*., caractérisé par ce « transcripteur ascétique et perplexe » comme « touchant légèrement l'âme en termes de Parthenon par délinéation graphique » (« touching lightly upon translating the soul in terms of the Parthenon per graphic delineation ») demeurera inachevé, interrompu après la feuille 527 à cause des difficultés physiques rencontrées par Rizzoli. *A.C.E.* est le résultat d'efforts et de souffrances incroyables ; pour la dernière feuille, le créateur a d'ailleurs choisi un titre plus qu'approprié, *Repose en paix* (*Rest in peace awhile*).

---

[80] Le concept de la consubstantialité appliqué à la Trinité chrétienne signifie que la Trinité - Dieu-le-père, Jésus-Christ et le Saint Esprit - est constituée d'une unique substance.

[81] « Come soon, dear son of sober character, / Benign disciple mer'ting three in one! / Of martyr stature, prince and messenger, / The need to seal the cleft thy Lord begun. » Achilles G. Rizzoli, feuille n° 341, poème *Sainteté, Ta récompense* (*Sainthood, Thy Reward*).

[82] « Thy mother crowned the Matriarch, / By Christ, the Son of God so crowned, to steer / Beyond and triumph o'er this countermarch. » Achilles G. Rizzoli, *A.C.E.,* feuille n° 350.

CHAPITRE 6
ANALYSE DE L'ŒUVRE D'UNICA ZÜRN

Description de l'œuvre

Les temps avant la *Rencontre avec Hans Bellmer*

Premières tentatives d'écriture

Depuis toujours, Unica semble avoir voulu écrire. En 1935, elle travaille pendant six mois comme volontaire dans le *Deutsche Frauenarbeitsdienst* [1] et c'est ce séjour à la campagne qui lui servira d'inspiration pour sa première histoire. Intitulée *Ein Tag beim Siedler* (Une journée chez un colon), elle est publiée dans *Jugend-Zeitung der Grünen Post* le 28 juillet 1935 ; Unica a dix-neuf ans. Le texte est écrit avec l'enthousiasme d'une jeune fille qui découvre la vie à la campagne : « Unsere Holzklotzen klappen über die buckligen Strassensteine, unser Gesicht ist froh, und unsere Hände, braun und schwielig, freuen sich auf neues Tagewerk [2]. » Cette joie de vivre convient parfaitement à la propagande nazie, mais la jeune fille ne semble pas alors questionner le contexte de la publication.

[1] Les filles entre dix-huit et vingt-cinq ans étaient préparées à la guerre six mois durant ; la version officielle évoquait le manque de main d'œuvre dans l'agriculture. À partir de 1938, les femmes n'avaient plus le droit d'accepter du travail, si elles n'avaient pas travaillé auparavant pendant un an dans l'agriculture ou à des tâches ménagères.

[2] « Nos blocs de bois claquent sur des pierres bosselées de la rue, nos visages sont joyeux et nos mains, noires et calleuses, se réjouissent du nouveau labeur quotidien. »

En dehors de ce texte et d'une deuxième histoire [3], Unica n'a jamais écrit sur sa jeunesse, « le malheur de sa vie », comme dit le titre d'une de ses anagrammes [4]. Dans les *Œuvres complètes* (*GA*, vol. 6), nous trouvons uniquement quelques lettres de cette période, adressées pour la plupart à son ami Victor von Rombach. La jeune fille rêveuse cite dans une de ses lettres le poème de Christian Morgenstern :

> Genug oft – dass 2 Menschen sich berühren, / Nicht leiblich – geistig nur – / Dass nie sie sich sehen / Dass sie sich einmal gegenüberstehn - / Um sich danach vielleicht auf immer zu verlieren. / Genug oft, dass ein Lächeln zweier Seelen /Vermählt – oh nicht vermählt – nur dies – sie führt. / So voreinander schweigend und erschüttert, / Dass ihnen alle Wort und Wünsche fehlen, / Und jede, unaussprechlich angerührt / Nur tief vom Zittern der Verwandten zittert.

Elle enchaîne: « Schön ist das. Wenn man solche Menschen kennenlernt. – die kann man unmöglich heiraten, das wäre regelrecht schade und manches würde zerstört [5]. » La rencontre spirituelle de deux êtres qui se reconnaissent sans se parler est un thème qui reviendra tout au long de son œuvre et de sa vie, dans des formes et des contextes différents. L'autre vénéré semble dans ce cas précis son professeur Lorenz, qui sera remplacé plus tard par des artistes et des poètes célèbres, avant de converger dans un Autre imaginaire, composé des éclats de toutes ces figures paternelles aux attributs artistiques.

---

[3] Le deuxième texte, *Thea und François. Eine Faschings-Begebenheit* (Thea et François. Bal de carnaval, écrite 1935) relate une rencontre amoureuse entre Thea et François lors d'un bal masqué. Unica a envoyé ce texte à Lothar Grisebach, le garçon qui aurait servi de modèle pour François.

[4] *Meine Jugend ist das Unglueck meines Lebens*, Ma jeunesse est le malheur de ma vie (Ermenonville, 1959).

[5] Traduction du poème : « Parfois il suffit - que deux personnes se touchent, / pas physiquement – seulement dans leur esprit - / qu'ils ne se voient jamais / Qu'ils se retrouvent face à face - / pour se perdre de vue après, pour toujours. / Parfois il suffit que le sourire de deux âmes / fiancées – oh pas fiancées – uniquement cela – les guide. / silencieuses et bouleversées l'une devant l'autre, / muettes et sans aucun désir de plus / et chacune, profondément touchée / tremble devant l'autre. » Unica enchaîne : « C'est beau. Quand on rencontre une personne pareille – on ne peut pas se marier avec lui, ce serait vraiment dommage et ça gâcherait beaucoup. » Lettre de Ruth Zürn à Victor von Rombach, Berlin, le 3 décembre 1933, *GA* , vol. 6, p. 130-131.

Feuilletons et pièces radiophoniques. Premiers dessins

Bien que les feuilletons présentent le véritable début de la « carrière » littéraire d'Unica Zürn, la plupart des critiques littéraires les passe sous silence. Trop simples ou trop naïfs, doivent penser les chercheurs. Trop beaux, trop éloignés de la réalité, trop féériques. Il convient cependant de s'y arrêter brièvement, et pour plusieurs raisons. Tout d'abord, nous verrons que la plupart des thèmes et idées que Unica Zürn traite dans son œuvre littéraire et picturale y sont déjà présents. D'autre part, il est intéressant de revenir au contexte – historique et artistique - dans lequel ils furent conçus.

La publication de son premier feuilleton date du 15 juillet 1949, quelques mois après que son divorce a été prononcé. À trente-trois ans, Unica a choisi une nouvelle vie. La vie d'artiste dont elle rêve depuis toujours. Bien qu'elle ait été témoin des échecs littéraires de son père, elle ne craint pas les difficultés financières. Elle loue une petite chambre meublée et essaie de survivre avec le peu d'argent qu'elle gagne par l'écriture. Elle s'entoure de nouveaux amis, tous à l'opposé de sa vie bourgeoise antérieure : les peintres Alexander Camaro et Werner Heldt, Hans Laabs, l'écrivain et peintre Robert Wolfgang Schnell, la danseuse Liselore Bergmann, Karl et Katja Mairowsky, Anneliese Kuhk et Mia Lederer.

Les années qui suivent (1949 – 1956) seront consacrées à l'écriture d'histoires merveilleuses remplies de clowns, d'Indiens, de danseuses, et d'animaux [6]. Ce monde fantastique contraste non seulement avec le réalisme d'après-guerre, mais aussi avec son œuvre créée à Paris. C'est d'ailleurs pendant sa première crise à Paris qu'elle détruira la plupart de ses feuilletons, autant de traces de son passé berlinois [7].

---

[6] Il s'agit de cent onze feuilletons, publiés dans les journaux berlinois entre 1949 et 1955 (*GA*, vol. 2, p. 344). Les *Œuvres complètes* (*Gesamtausgabe*) reproduisent cent trente-deux feuilletons.

[7] « Aber diese [die Mappe mit ihren veröffentlichten Geschichten] hat sie in einer Krise in einem Hotelzimmer in Paris vernichtet. […] In dieser Nacht las sie noch einmal alle Geschichten und vernichtet die schlechten. In einem halben Unbewusstsein muss sie dabei alle vernichtet haben. » (« Mais elle l'a détruit [le carton avec des histoires publiées] au moment d'une crise dans une chambre d'hôtel à Paris. […] Pendant cette nuit, elle a lu encore une fois toutes ces histoires et elle a détruit les mauvaises. Sans s'en rendre compte, elle les a toutes détruites. ») *GA*, vol. 2, p. 341-342.

Ce n'est pas un hasard si le premier feuilleton d'Unica Zürn s'intitule « Die schönste Leuchtnase » (Le plus beau nez lumineux). Elle y raconte l'histoire du nez d'un clown qui refuse de s'allumer parce qu'il veut être pris au sérieux. L'histoire est inspirée par une des performances [8] d'Alexander Camaro dans le cabaret *Die Badewanne*, artiste peintre avec qui Unica entretient une relation amoureuse.

Le cabaret, qui s'est installé dans la cave du bar *Femina* à partir du 2 juillet 1949, transforme sa vision du monde. Unica est fascinée par les scènes qui marient grotesque et absurde [9], et se nourrissent d'un monde bizarre et surréaliste. À son tour, elle les métamorphose en images féériques, parfois mélancoliques. Elle relate dans la *Rencontre avec Hans Bellmer*, « les plus beaux numéros sont ceux avec Alexander Camaro et Johannes Laabs – elle écrit des articles sur eux dans des journaux berlinois – sur le petit clown, sur un homme qui n'arrive pas à se décider à sortir le soir, et « Duel [10] ».

Cependant, *Badewanne* ne reproduit pas un surréalisme proche de celui des années trente. Le nazisme a provoqué une véritable rupture et le passé récent est trop douloureux. Les artistes du cabaret rencontrent les situations surréalistes et absurdes [11] dans les rues de Berlin et les ruines des maisons dévastées par la guerre : « Der zertrümmelte Berlin von damals war die surreale Stadt schlechthin [12]. » « Irgendeine verrückte, absurde konfrontierende Situation [13] » sert d'inspiration. Bien qu'affamés, ils se

---

[8] Dans ce numéro, intitulé « Der kleine Clown » (Le petit clown), Alexander Camaro, déguisé en clown avec un grand nez rouge, essaie de se balancer sur une corde posée sur le sol. Ensuite, il met la corde autour du cou : « Avec une infinie tristesse, il fait un nœud coulant avec la corde, et pâle, beau et gracieux, il passe son cou dans le nœud et tire sur la corde, penche la tête sur le côté et ferme pour la dernière fois les yeux. La scène devient noire. Ce tableau est si beau que le public reste silencieux. » Unica Zürn, *Vacances à Maison Blanche. Derniers écrits et autres inédits,* présentés et traduits de l'allemand par Ruth Henry, Paris : éditions Joëlle Losfeld, 2000, p. 178.

[9] « Das Absurde ist für die Künstler die einzige angemessene Form, sich äussern zu können. » (« L'absurde devient pour des artistes leur unique mode d'expression. ») Elisabeth Lenk, *Die Badewanne. Ein Künstlerkabarett der frühen Nachkriegszeit,* Berlin : Hentrich, 1991, p. 21.

[10] Unica Zürn, *Vacances à Maison Blanche. Derniers écrits et autres inédits,* p.177.

[11] Selon Rudolf Springer, il ne s'agissait pas du surréalisme, mais d'un « mélange d'audace et de provocation » : « Eine Mischung was das, eine freie Mischung von Frechheiten, möchte ich sagen. Ich habe das nicht als surrealistisch emppfunden. » Elisabeth Lenk, *Die Badewanne. Ein Künstlerkabarett der frühen Nachkriegszeit,* Berlin : Hentrich, 1991, p. 26.

[12] *Ibid.*, p. 153. « Le Berlin d'autrefois détruit était une ville surréaliste par excellence. »

[13] Une situation folle qui qui confronte à l'absurde. *Ibid.*, p. 22.

réjouissent de cette nouvelle liberté, née des ruines. Dans leurs spectacles, ils adoptent une attitude provocatrice qui tourne le dos à la réalité politique et économique. Attitude qui permet à Unica d'occulter son passé, trop différent de la vie de ses nouveaux amis [14], trop douloureux.

Superposant le métaphysique et le banal, l'érotique et le frivole, le burlesque et le bizarre, souvent le blasphématoire, mélangeant plusieurs formes et genres, ces artistes fabriquent des « cocktails explosifs ». En guise d'entractes, ils régalent le public de suicides sur scène (*Selbstmorde als Pauseneinlagen* [15]). Ou encore, ils l'insultent dans un numéro intitulé *Die Irren sind unter uns* (Les fous sont parmi nous), dans lequel sont dits des textes de fous et de schizophrènes. Parfois, les acteurs improvisent des sketches sur les textes d'Henri Michaux, notamment la série des aventures de *Plume* (par exemple l'épisode dans lequel le personnage se retrouve dans un restaurant).

Leur principe est « die grundsätzliche Gleichberechtigung aller Ausdrucksformen: Optik, Pantomime, Geräusch und Text [16] ». Non seulement ils mettent les médias et les genres au même niveau, mais ils essaient surtout d'inventer des passerelles entre eux.

Dans ce sens, il est intéressant de réfléchir sur les « getanzte Bilder ». Il s'agit d'improvisations dansantes inspirées par des images de grands peintres, pour la plupart ceux que les nazis ont classés parmi les artistes « dégénérés » (M.Chagall, G. de Chirico, J. Miro, P. Picasso). L'image est recréée sur scène en trois dimensions et les figures évoluent sur la musique. Que cela soit *La ville s'endort* de M. Chagall (fig. 78) ou *Hölzerner Theater* (Théâtre en bois) d'A. Camaro, le danseur ou la danseuse doit « plonger »

---

[14] Alexander Camaro, par exemple, a interdiction d'exposer ses œuvres entre 1933 et 1945. En 1944, il vit illégalement en Allemagne. Les vingt-cinq années de son travail seront détruites par les bombardements. Karl Mairowsky est interné en 1938 dans le camp de concentration à Sachsenhausen et doit quitter l'Allemagne nazie malgré un état de santé extrêmement fragile. Katja Mairowsky ne peut plus poursuivre ses études à partir de 1942 et vit illégalement en Pologne.

[15] *Ibid.*, p. 38. « Denn die Selbstmordrate in West-Berlin hätte ins Guinnessbuch der Rekorde gehört. » (« Car le taux de suicides à Berlin-Ouest aurait pu figurer dans le *Guinness Book*, le livre des records. ») *Ibid.*, p. 156.

[16] *Ibid.*, p. 18. « L'égalité fondamentale de toutes formes d'expression : visuelle, pantomime, sonore et textuelle. »

dans l'image pour « arracher » et transformer son contenu [17]. C'est ainsi qu'Unica procèdera ultérieurement avec les vers de grands poètes pour créer ses anagrammes. Cette technique démystifie ainsi une certaine tradition qui fait des tableaux des objets sacrés, figés dans leur aura muséale.

Une improvisation dansante particulière reste à mentionner ; il s'agit de la *Danseuse Espagnole*, d'après le tableau de J. Miro. La danseuse porte ici un masque noir, ce qui crée l'impression d'un automate: « Tatsächlich konzentriert sich die Spannung in der Tänzerin, die wie eine automatenhafte Spielpuppe (eine katalanische Olympia ?) wirkt [18]. » Danseuse poupée, poupée dansante ; il est probable que cette représentation ait laissé des traces dans le monde imaginaire d'Unica, qui rêvait de devenir danseuse. Elle ne sera pas danseuse, mais une artiste-objet : elle deviendra la poupée vivante de son compagnon H. Bellmer.

L'improvisation, qui laisse libre cours à l'expression corporelle et les sensations sans le détour par le symbolique, qui se moque de la totalité et s'empare de l'ébauche et de l'inachevé avec le mélange simultané de la musique, des associations sonores et de l'image, crée des ouvertures et des possibilités d'enchaînement à l'infini. L'entrelacement des anagrammes-dessins qu'Unica créera plus tard fera écho à cette multitude des champs de signification. Ce que la jeune écrivaine aurait donc appris de la *Badewanne* concerne non seulement la circulation libre entre les médias et les genres différents, mais également le gommage de leurs limites (souvent, dans l'œuvre d'Unica Zürn, on ne sait pas où s'arrête le dessin et où commence le texte). Par ailleurs, c'est cette explosion des limites qui finira par la perdre :

---

[17] L'image s'ouvre au corps de la danseuse, désirante de l'incarner. Elle l'aspire violemment, suscitant quelque chose qu'on pourrait nommer « l'expérience intérieure ». Une approche tactile du corps qui la contemple et plonge dans elle pour chercher dedans, tenter de lui arracher quelque chose qui nous est le plus caché, la vérité de nos propres tréfonds, dans cette ouverture de l'Autre, qui est en même temps l'ouverture de soi. (Cf. Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris : Éditions Gallimard, 2007).

[18] *Ibid.*, p. 84. « En effet, la danseuse est le centre de la tension, elle a l'air d'une poupée automatique (une Olympia catalane ?). » Une présentation qu'Unica Zürn aurait probablement vu le 13 août 1949. La danseuse automate se fait l'objet, se laisse traverser par l'image, comme Unica se sent « parlée » par la langue, se fait l'objet de la jouissance de l'Autre – ou d'un pervers.

elle entreprendra le travail de désarticulation qui va également déorganiser son imaginaire [19].

Le plus important cependant - et qui n'est pas encore présent dans ses feuilletons mais on le verra plus tard (cf. *Im Hinterhalt, L'Homme-Jasmin, Trompeten von Jericho*) - c'est la répétition de certains thèmes, les leitmotive. Un événement (thème) est mis en scène plusieurs fois, dans des médias différents, jusqu'à l'épuisement, dans cet art qu'on pourrait appeler art de mémorisation. Il s'agit non seulement de faire retour sur le passé, mais également de le transformer. Unica Zürn crée ainsi un mouvement circulaire, elle avance en reculant, elle retrace et réécrit constamment les événements de son passé. La question de la mémoire comme fonction productive et non comme la reconstruction exacte du passé s'est déjà posée aux artistes de la *Badewanne* : « Zugleich begannen wir, unter dem Eindruck des Materials, über die Funktion des Gedächtnisses nachzudenken, die von der produktiven Funktion nicht immer zu trennen ist. Geschichte als exakte Rekonstruktion eines Geschehens oder als ständige Umarbeitung auf einer imaginären Bühne [20]. » C'est cette formulation qui caractérise sans doute le mieux la compréhension du procédé surréaliste par les artistes du surréalisme berlinois, avec son abolition des chaînes causales et l'ouverture d'une multitude de chaînes d'associations simultanées [21].

Unica Zürn aborde plusieurs thèmes dans ses feuilletons. Tout d'abord, ceux qui lui permettent de revenir sur le monde merveilleux de son enfance, dans lequel la figure protectrice du père était encore présente (la mère étant absente de cette relation fusionnelle). C'est par lui que passe l'apprentissage du monde des adultes, mais c'est surtout lui qui adoucit les

[19] Le tableau figé du musée y est comme protégé dans son intégrité (tandis que l'intégrité corporelle est déjà menacée dans la figure de la poupée, de l'automate). L'effraction des tableaux, les passerelles entre les différents médias sont aussi des brouillages des limites qui peuvent annoncer le morcellement psychique du moi.

[20] *Ibid.*, p. 8. « En même temps, sous la pression de la matière, nous avons commencé à réfléchir sur la fonction de la mémoire qu'on ne peut pas toujours séparer d'une fonction productive. L'histoire comme reconstruction exacte d'un événement ou comme transformation permanente sur une scène imaginaire. »

[21] *Ibid.*, p. 22. « Eine Nebenfigur wird zur Hauptfigur, eine Grundsituation bleibt, so lange bis die Geschichte schliesslich abgegrast ist oder durch eine andere überlagert wird [...] Das Dialektische ist wirklich dieses miteinander Verschachtelte. » (« Un deuxième rôle devient le rôle principal, une situation se poursuit jusqu'à son épuisement ou jusqu'au moment où une autre histoire interfère [...] Le mouvement dialectique résulte de ces imbrications. »)

chagrins de la petite fille (*Die Katzen sind tot*, Les chats sont morts) ou qui rend la présence de ses héros Indiens possible (*Big Chief kam zu Besuch*, Le Grand Chef est venu à la maison). La petite fille adore passer du temps avec lui (*Die schöne Morgenstunde,* La belle heure matinale). Dans *Nur ein bisschen « Klebe »* (Un petit peu de colle), on retrouve la petite fille cachée sous le bureau de son père. Parfois, l'écrivaine raconte la mort de son père (*Vom hübschen Mädchen*, D'une jolie petite fille). Le père, appelé Babbo, fait danser sa petite fille dans un cirque dans *Nun tanz, mein Kindchen* (Danse, ma petite). La petite fille dans ces histoires est souvent un mélange de petite sorcière et de Fifi Brindacier ; explicitement, dans le titre de *Sibby Patzke welche eine Hexe ist* (Sibby Patzke, qui est une sorcière*)*, mais aussi comme l'héroïne au nom de Sibby de *Damals war alles viel schöner* (Avant tout était plus beau) ou encore dans *Die schöne Morgenstunde* (La belle heure matinale). Parfois, le nom de la petite fille, Lieschen, évoque le destin d'une petite orpheline, princesse de contes de fées (*Das unbesiegbare Lieschen*, L'invicible Babette).

Dans d'autres histoires, le monde magique de l'enfance ignore la figure paternelle, mais se relie par le lieu à la maison de son enfance dans le quartier berlinois Grunewald (par exemple, *Alter Keks mit Mandeln darauf*, Un vieux gâteau garni d'amandes, récit dans lequel les petites filles reçoivent quelques biscuits d'un serviteur du roi égyptien, logé dans la maison voisine, ou encore *Liebeserklärung an ein Zimmer*, Déclaration d'amour à une chambre).

Un deuxième grand thème présente des histoires d'amour et de séparations. Il y a des couples qui n'arrivent pas à se séparer (*Lass fahren dahin,* Partons-y, *Eine Frau sagt Lebewohl*, Une femme dit adieu) ou des couples séparés par la guerre. Dans *Nach der Vorstellung* (Après le spectacle), un clown passe la nuit avec une danseuse, mais ils sont interrompus par les bombardements ; quand il veut l'embrasser, il est tué par une balle. Parfois, c'est une image qui inspire Unica pour son histoire, comme dans le cas de *Die Braut* (La Mariée), qui est écrite d'après une œuvre d'Alexander Camaro, *Auf der Hochzeitsreise* (Pendant la lune de miel). Le tableau représente un couple qui vient de se marier. La mariée est transformée grâce à son amour : « Sie war die einzige Hymne, die einzige

Farbe, der einzige Tanz in der Welt [22]. » En revanche, le marié voit le monde inchangé: « Er aber sah die Welt so, wie sie war – wie sie gestern war, wie sie heute war – und wie sie immer und immer blieb [23]. » Unica conclut l'histoire en écrivant qu'il s'agit « d'une erreur terrible qui habite tout ce qu'on appelle le bonheur [24] ».

Unica s'inspire également de sa nouvelle vie amoureuse avec Bellmer qu'elle relate à plusieurs moments dans son œuvre, dans l'histoire d'amour entre le « Baron Noir » et sa maîtresse (« Gaunerliebchen ») ; *Romanze in der Rue Mouffetard* (Idylle de la rue Mouffetard) est une courte réflexion sur le ton des contes du romantisme noir autour de l'amour et de la pauvreté. Entre des histoires plus fantastiques se trouve aussi *Verführung des Antonius* (La Tentation de Saint Antoine), dans laquelle Unica réécrit à sa manière « l'opéra court [25] », mis en scène par la *Badewanne*, à son tour inspiré par *La Tentation de Saint Antoine* de Gustave Flaubert. Tandis que dans le spectacle de la *Badewanne*, c'est la Volupté et la Mort qui se disputent le sort de Saint Antoine, dans l'histoire écrite par Unica, Saint Antoine part avec la fille envoyée pour le séduire.

Le grotesque et le monstrueux, une autre facette du romantisme noir, apparaissent aussi dans ses deux histoires autour du « double », *Die grüne Dame in der Loge* (La dame verte dans la loge) et *Garagans Hochzeit* (Le mariage de Garagan). Dans les deux cas, on ne peut s'empêcher de penser au conte de fée de Hans Christian Andersen, *L'Ombre*, ou encore à *La chute de la maison d'Usher* d'Edgar A. Poe. Ici, un narrateur anonyme raconte la fin de son ami d'enfance, Roderick Usher, qui meurt de terreur, quand il aperçoit sa sœur jumelle Madeline sortie de sa tombe. Unica Zürn réussit à créer une atmosphère semblable dans *La dame verte dans la loge*. Cette fois-ci, c'est la femme, la « dame verte » et « l'ombre » du

---

[22] *GA*, vol. 3, p. 8.
[23] *Ibid.*, p. 8.
[24] *Ibid.*, p. 9 : « Es war, wie es immer war, wenn eine Braut aus der Kirche kam: der süsse Betrug, der sich in jeder Ekstase verbirgt und der entsetzliche Irrtum, der in allem wohnt, was wir Glück nennen. » (« C'était comme toujours, quand une mariée sortait de l'église : une douce déception qui se cache dans chaque extase et l'erreur terrible qui habite tout ce qu'on appelle le bonheur. »)
[25] *Kurzoper* : une appellation trouvée par des artistes de la *Badewanne* qui caractérise leur tentative de réduire un mythe à un spectacle de dix minutes, en utilisant le minimum de moyens musicaux.

personnage principal, qui provoquent la chute (littérale) de l'homme qui glisse de la corde lors d'un numéro de cirque quand il les aperçoit dans la loge. À la fin de l'histoire, la dame se donne la mort. *Le mariage de Garagan* est raconté sur un ton complètement différent, avec humour et une moquerie légère de la psychologie. Le début de l'histoire, un duel entre le personnage principal qui voit dans un concurrent son « double » qu'il doit tuer, pourrait s'inspirer d'un spectacle de la *Badewanne* intitulé *Das Duell* (Duel). Dans la deuxième partie de l'histoire, il apparaît que le duel est rêvé par Garagan, à la suite d'une « crise nerveuse ». Garagan doit être hypnotisé par un psychologue pour réussir à vivre avec son idée fixe.

Le monstrueux et le féérique sont également source d'inspiration dans ses histoires de poupées, de princesses et d'automates. Dans *Die Prinzessin und der Automatenprinz* (La princesse et le prince automate), Unica choisit de s'en tenir au ton des contes des fées, en contraste avec le contenu de l'histoire. Quand le prince automate tente d'embrasser la princesse, elle le détruit dans un accès de fureur, et l'enterre dans le cercueil de Blanche Neige ; ensuite, la princesse s 'enfermera avec les morceaux disloqués de la machine. Dans *Die Verzauberung* (La Transformation), Mademoiselle Milli devient à son insu une poupée – mannequin. Mais horreur, bien qu'elle ait pu garder sa tête, à l'encontre des autres mannequins, elle n'a plus de visage ! Et les membres de son corps lui ont été enlevés. Ici, c'est de nouveau un spectacle de la *Badewanne*, qui aurait pu servir d'inspiration initiale [26]. Il s'agit d'un numéro intitulé *Die Dame ohne Unterleib* (La dame sans bas-ventre, fig. 79), dans lequel on voit sur scène la tête d'une femme sous un couvercle en verre qui récite un texte de manière monotone, les yeux fermés. Elle raconte qu'on lui a d'abord volé ses jambes et son bas-ventre ; par la suite, l'indifférence des gens à son égard a brisé son cœur en mille morceaux, ne lui reste que la tête. L'actrice finit son texte les yeux ouverts et crie : « Je te déteste ! »

Le thème de l'automate et de la poupée revient aussi dans le feuilleton intitulé *Das Experiment. Der Sieg der Kinder* (L'expérimentation. Victoire des enfants). Ici, le gouvernement décide d'interdire les jouets individuels,

[26] Elisabeth Lenk, *Die Badewanne. Ein Künstlerkabarett der frühen Nachkriegszeit,* Berlin : Hentrich, 1991, p. 121-123.

puisque trop « individualistes », et offre aux enfants un seul jouet « collectif », une poupée géante. Tandis que le gouvernement se réjouit du succès, les enfants s'accaparent chacun un morceau détaché de la poupée !

Bien que ses contes n'aient pas le souci d'une réflexion explicite sur les spectacles de la *Badewanne* (f.g. la prostitution, l'indifférence, la cupidité, l'avarice dans le cas de *Die Dame ohne Unterleib*), Unica n'évite pas complètement la problématique sociale. Elle la traite à travers des histoires plus autobiographiques (*Das Stenogramm* [27]*,* Sténogramme, *Verteidigung der jungen Mädchen* [28]*,* La défense des jeunes filles) ou à travers le regard des enfants (*So schwarz wie Ebenholz*, Noir comme de l'ébène).

C'est également en choisissant des mondes opposés, celui des riches et celui des pauvres, et en traitant d'histoires d'enfants qu'elle exprime une critique sociale plus explicite dans sa première pièce radiophonique, intitulée *Jochen. Eine Geschichte aus unseren Tagen* (Jochen. Une histoire d'aujourd'hui), un conte qui peut faire aussi penser à la *Petite marchande d'allumettes*. La mère de Jochen travaille comme femme de ménage dans une famille riche. Un jour, la famille décide d'inviter Jochen et son frère pour tenir compagnie au petit garçon de la famille, Michel. Les deux garçons s'entichent du petit et du monde qu'il représente. Ce sera un drame pour eux lorsqu' ils ne seront pas invités à son anniversaire. Jochen voit son frère voler des jouets et sa mère des briquettes de charbon. Il préfère s'échapper dans un monde de rêves et finalement se laisse mourir de froid dans un bois où il rêve jusqu'à s'endormir.

Il existe trois autres pièces qui s'attaquent à certains traits du caractère humain sur un ton plus léger et moqueur, (*Der Mantel, nicht von Gogol*, Le manteau, pas celui de Gogol), ou bien féérique (*Die Flucht der Häuser. Ein Funkmärchen*, La fuite des maisons. Un conte radiophonique) ou encore celui des romans pour enfants dans la tradition de Huckleberry Finn (*Die Schwindelmark*, Le sou escroqué). Dans *Die Flucht der Häuser* (La fuite des maisons), Unica aborde les êtres humains et leur mesquinerie. L'histoire du

[27] Dans *Das Stenogramm* (Sténogramme), Mlle Pressler, une fille de dix-sept ans, doit passer une épreuve de sténo pour devenir secrétaire dans un grand journal. Elle n'arrive pas à sténographier la dictée et choisit d'écrire une histoire.

[28] Comment de jeunes femmes cachent misère, pauvreté et solitude derrière de jolies robes et coiffures.

manteau (*Der Mantel*) raconte l'opération, qu'un médecin souhaite effectuer sur un pauvre pour qu'il puisse mieux s'adapter au monde qui l'entoure : il veut lui enlever sa croyance en la bonté humaine, l'amour et l'espoir pour les remplacer par la froideur, l'égoïsme et la diplomatie. *Die Schwindelmark* (Le sou escroqué) tourne autour de deux petits garçons dont un, Fritze, a menti à sa mère pour obtenir de l'argent et l'autre, Karlchen, l'a gagné honnêtement et en sera récompensé à la fin du conte.

En revanche, le conte radiophonique *Fremdlinge in unserer Welt* (Étrangers à notre monde), comme son premier roman *Katrin*, écrit probablement à la même époque, est nourri d'une plus forte inspiration autobiographique. Composé de plusieurs fragments, il s'agit d'une réflexion personnelle sur la relation entre enfants et adultes, sur les rêves enfantins et le monde des adultes. Étrangers au reste du monde, Unica, (dans l'histoire la petite fille Lieschen et Katrin) et Christian, son fils, préfèrent le monde du rêve à celui de la réalité. Le petit garçon attend l'arrivée de quelqu'un qui lui soufflerait des mots magiques : « Die vertrauten Züge aus der Vergangenheit mischen sich darin mit etwas Neuem, und das Ganze wird für ihn sein wie eine Erlösung. Daran glaubt der kleine Junge und darauf wartet er [29]. » Les petites filles, elles aussi préfèrent leur monde de rêve ; dans l'histoire, les parents sont soit complètement absents, soit interviennent avec une brutalité démesurée dans le monde imaginaire de leurs enfants. À la fin, Unica propose aux parents de traiter leurs enfants comme des « invités précieux [30] », que l'on doit aimer et soutenir, sans pour autant vouloir les changer. Ce conte radiophonique a été écrit après qu'Unica ait quitté Berlin et ses enfants pour partager la vie parisienne avec son nouveau compagnon [31]. Par ailleurs, Bellmer mentionne la création de cette pièce

[29] *GA*, vol. 6, p. 236 – 237. « Des traits familiers du passé se mélangent avec quelque chose de nouveau et le tout sera pour lui comme une délivrance. Il y croit fermement et c'est ce qu'il attend. »

[30] « Betrachten wir unsere Kinder als die liebsten Gäste. Seien wir immer gewärtig, dass sie uns eines Tages verlassen werden, um sich eine Welt zu suchen, die ihnen gehört. Unsere natürliche Rolle sei : am Rande ihrer Strasse zu stehen, zuzusehen, wie sie gehen. » (« Prenons nos enfants pour des invités précieux. Soyons conscients qu'ils vont nous quitter un jour à la recherche d'un monde qui leur soit propre. Notre rôle est : rester à côté de leur chemin et regarder comment ils marchent. ») *GA*, vol. 6, p. 243.

[31] Le conte date du premier séjour berlinois de Unica Zürn et de Bellmer en 1954.

dans une de ses lettres adressées au Dr G. Ferdière ; il ne manque pas de souligner le soutien qu'il aurait fourni à sa compagne [32].

Une des six pièces pour la radio reproduite dans des *Œuvres complètes* dont le titre est *Das Wundertier* (L'animal étrange), offre de grandes similitudes avec une aquarelle qui doit dater de la même époque, *Die verzauberte Prinzessin* (La princesse ensorcelée, fig. 80). Dans ce conte, une princesse se retrouve transformée, le jour de ses dix-sept ans, en un animal étrange : « Sie sah jetzt einem langhaarigen Pferdchen ähnlich, und nur die riesigen spitzen Ohren erinnerten ein bisschen an einen kleinen Esel [33]. » Nous apprenons aussi que la princesse habite seule, depuis que son père l'a quittée en emportant son argent.

Mais il s'agit d'un conte de fées, et la princesse rencontre un clown qui la fait danser dans un cirque où elle connaît un vif succès auprès des enfants. Quand le clown veut l'épouser, le charme disparaît et elle retrouve son apparence de femme. Les amoureux s'échappent alors ensemble. Ce conte, dans lequel Unica réécrit l'histoire de sa vie (le départ de son père, son amour pour le « clown – danseur », Alexander Camaro) va ressurgir dans son œuvre, à travers la peinture, et dans les anagrammes (*Und wenn sie nicht gestorben sind* [34]) dans des formes différentes. À la fin du conte, la princesse chante pour la dernière fois l'histoire de sa vie – l'abandon du père et le courage qu'il faut pour s'en sortir :

> Mein Vater hat mich verlassen / mein Königreich ist dahin, / ich muss mich für Geld sehen lassen, / weil ich verzaubert bin. / Doch will ich deshalb nicht weinen, / was böse ist, wird wieder gut, / die Sonne wird wieder scheinen, / und ich verlier nicht den Mut. / Passieren schon

[32] « Elle faisait une fois un ensemble pour la Radiodiffusion et ensuite, en ma présence un autre (long de 15 à 20 minutes environ) où je l'ai aidée un peu. (En lui donnant quelques citations tirées du "Journal des Faux-Monnayeurs" de Gide, et en lui proposant une "musique de fond" – pour séparer les morceaux littéraires. Le titre en était *Étrangers à notre monde* (Elle-même et son fils Christian). L'émission était émouvante, je crois, et elle a été reprise plus tard grâce à son succès. » *GA*, vol. 4.3, p. 122.

[33] *GA*, vol. 6, p. 205. « Elle ressemblait maintenant à un petit cheval à la longue crinière, dont seules les oreilles géantes et pointues rappelaient un peu un petit âne. »

[34] Dans cette anagramme, ce qui reste du conte est uniquement la formulation présente dans le titre : « Et s'ils n'étaient pas morts ». Le conte de fées est radicalement démythifié (cf. l'analyse de l'anagramme).

seltsame Sachen, / oft wackelt das sicherste Haus, / am besten ist : darüber lachen ! / Ich mach mir gar nichts daraus [35].

Tandis qu'ici, la chanson de la princesse et du clown est intégrée de manière tout à fait traditionnelle dans le texte de l'histoire, nous verrons comment cette relation se transforme, par l'intermédiaire des anagrammes, dans les textes tardifs (cf. *L'Homme-Jasmin*).

Même si les années berlinoises (1948 – 1953) sont surtout vouées à l'écriture, Unica découvre également la peinture à l'aquarelle, à laquelle elle s'initie bien avant sa rencontre avec Hans Bellmer (cf. chapitre biographique). Bien qu'elle analysera rétrospectivement sa production avec un léger mépris, sans doute influencée par l'avis de Bellmer, elle n'a jamais dénié l'enthousiasme que lui inspirait cette nouvelle technique. Dans *Rencontre avec Hans Bellmer*, Unica écrit qu'elle « mouille le papier à l'aide d'une éponge et, avec un gros pinceau, pose les couleurs qui, en se diluant dans l'eau, prennent de belles formes végétales. Elle donne à ces taches des contours plus précis et découvre ainsi, toute seule, la technique de la décalcomanie inventée en 1935 par les surréalistes Oscar Dominguez et Max Ernst [36]. » Cependant, Unica n'utilise pas cette technique dans les rares premiers dessins retrouvés. Elle écrit par ailleurs qu'elle passe des nuits entières à peindre, mais il semblerait qu'il n'y ait pas de trace de ses premières aquarelles [37].

Le premier dessin détecté par les éditeurs des *Œuvres complètes* date du 14 novembre 1950 [38]. Il est indiscutablement inspiré par son monde badewannesque et merveilleux : un sorcier pointe sa baguette sur une

[35] *GA*, vol. 6, p. 216. « Mon père m'a quittée / mon royaume est irrécupérable, / je dois me me laisser voir pour de l'argent / parce qui je suis ensorcelée. / Mais je ne vais pas pleurer, / le mal sera réparé, / le soleil va briller de nouveau, / et je ne perdrai pas courage. / Tout peut arriver / parfois même la maison la plus sécurisante peut s'écrouler, / il faut en rire ! / Je ne m'en fais pas. »

[36] Unica Zürn, *Vacances à Maison Blanche. Derniers écrits et autres inédits,* p. 35.

[37] Une aquarelle (datée 1953) qui pourrait correspondre à la technique décrite par Unica dans *Rencontre avec Hans Bellmer* est reproduite dans Unica Zürn, *Bilder 1953-1970*, Berlin : Verlag Brinkmann und Bose & Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1998, p. 13. Il est aussi possible qu'il s'agisse d'une technique qu'elle aurait utilisée plus tard contrairement à ce qu'elle écrit dans *Rencontre*.

[38] Unica Zürn, *Sans titre*, daté 14 novembre 1950. L'encre de Chine sur papier, 14,5 x 21 cm. Reproduit dans *GA*, vol. 4.3, p. 161.

danseuse flottant près du plafond. Le deuxième, décrit dans *Rencontre avec Hans Bellmer,* sorte d'autoportrait, porte le titre *Die verzauberte Prinzessin* (La princesse ensorcelée, fig. 80) : « Ses premières productions sont des images barbouillées à la hâte qui suscitent les cris d'effroi comique de son ami marchand d'art, Rudolf Springer. S'apercevant de ses ennuis d'argent, il lui achète un dessin, son autoportrait, dit-elle : un animal gracieux au long cou, aux longs cheveux et aux longues oreilles. Elle en demande cinq marks [39]. »

L'image représente effectivement un animal hybride aux allures étranges : le corps est celui d'un oiseau et les jambes longilignes, celles d'un chevreuil ou d'un âne. Le corps de l'animal est coupé, la partie « manquante » donne un aspect incertain à l'image : est-ce la queue d'un oiseau qui manque ou les pattes postérieures qui ont été « coupées » ? Cependant, la montée légère du dos de l'animal ressemble à un oiseau ; le contour de son corps suggère des plumes gonflées et la tache plus foncée du haut du corps évoque les ailes. Ce n'est cependant pas un oiseau : les oreilles tendues de cette créature, en le diabolisant, nous le rappellent. Le côté animal est accentué par de grandes narines bleues. Elles font écho aux yeux dont les pupilles se perdent dans un bleu proche du noir qui évoque plus un vide qu'un regard. Les lèvres rouges répètent la couleur de la grille derrière l'animal, celle-ci donne l'impression de se prolonger en dehors de la feuille pour former une cage dans laquelle la créature serait enfermée.

L'évocation incertaine, l'indécidabilité de l'image est renforcée par le visage humain de cet « animal gracieux » : selon l'auteur, il s'agit d'un autoportrait. Mi-âne, mi-oiseau, mi-homme, mi-animal… Les significations de l'œuvre, où rien n'est ce qu'il paraît être au premier coup d'œil, se démultiplient. Un labyrinthe de possibilités, où chaque spectateur doit chercher ses propres réponses. La couleur outrancièrement rouge des lèvres, le cou de l'animal qui s'apparente à une chevelure, ne sont pas sans évoquer la « femme fatale » séductrice : moquerie de la féminité ? Le corps de l'âne contient certainement un corps féminin. Il peut même évoquer le conte de fées de Charles Perrault, *Peau d'Ane*, dans lequel le roi, devenu

[39] Unica Zürn, *Vacances à Maison Blanche. Derniers écrits et autres inédits,* p. 35-36.

veuf, veut épouser sa propre fille. Celle-ci, pour échapper au roi et à son désir incestueux, se cache sous la peau d'un âne…

Pourquoi est-ce qu'Unica Zürn appelle ce petit animal aux jambes rapides de chevreuil et au corps d'oiseau « verzauberte Prinzessin » (princesse ensorcelée, envoûtée) ? Pourquoi cette mascarade fantastique de sortilège et de séduction, mêlée au désespoir, alors que peu avant, en 1949, elle a gagné une liberté nouvelle ? Se heurte-elle ici à des frontières, qu'elle cherche à contourner par un déguisement merveilleux ?

Le côté hybride de ce petit « animal » annonce les qualités chimériques des dessins tardifs, dans lesquels tout sera assujetti à de continuelles transformations. Bien que cette aquarelle soit considérablement plus explicite et moins « cellulaire » que ses travaux postérieurs, elle préfigure ses œuvres protéiformes. La vision du monstrueux se trouve ici encore sous une couverture figurative, tandis que plus tard, Unica se « représentera » ainsi que les autres d'une manière plus intériorisée. La rencontre de Hans Bellmer, qui juge les aquarelles de cette époque « fades » et « ramollies » (cf. le chapitre biographique), va sans doute contribuer à ce changement. Mais avant que son écriture et sa peinture s'affranchissent d'une naïveté enfantine dont elle teint volontairement son regard et s'affirment avec une force plus brutale et plus mature, il lui faudra passer par un détour, la nouvelle *Katrin*, réglant les comptes avec son passé.

Katrin. Ein Jugendbuch

Katrin. Die Geschichte einer jungen Schriftstellerin. Ein Jugendbuch, écrit juste après sa rencontre avec Bellmer (1953) et jamais publié, raconte la cohabitation d'une jeune fille avec son père, écrivain méconnu, qu'elle adore et qui finit par la quitter pour mourir en voyage [40]. Bien qu'il s'agisse d'un des textes les plus volumineux, Unica Zürn ne mentionne ce manuscrit

[40] Le père de l'histoire meurt en Italie, comme Ralph Zürn.

nulle part dans sa correspondance. Difficile de savoir si ce récit était destiné à la publication ou pas. Ce texte écrit juste après sa rencontre avec Bellmer, en 1953, laisse à penser que se met alors en place un substitut de la figure paternelle, qui permet à Unica de regarder vers le passé, plus ou moins occulté jusque-là. En témoigne également l'écriture du conte radiophonique *Fremdlinge in unserer Welt*, écrit peu de temps après *Katrin* et dans lequel elle intègre quelques fragments de *Katrin*.

Katrin est une possible explication ou justification de son désir de devenir écrivaine, destinée à ses enfants, tandis que *Fremdlinge in unserer Welt*, sous « prétexte » d'une réflexion théorique sur le rôle des parents, vise à rassurer plus particulièrement son fils : elle l'observe de loin et partage ses rêves.

L'histoire de la petite fille qui rêve de devenir écrivaine est située dans une ville imaginaire au nom de Linit. Linit n'est pas divisée comme Berlin en quatre zones, mais en trois quartiers, « Oberstadt », « Mittelstadt » et « Unterstadt », qui déterminent le statut social des habitants. La petite Katrin habite avec son père Babbo (la mère est décédée) dans la partie la plus pauvre, la ville du bas (Unterstadt). Le seul endroit qui échappe à cette division sociale [41] est le Volcan, qui domine la ville du haut (Oberstadt) et où habitent des artistes. Il s'agit d'une zone dangereuse, parce que leurs petites maisons en bois risquent de s'effondrer ou de glisser à tout moment.

Le père de Katrin est un écrivain méconnu, qui écrit sans succès des articles et des feuilletons pour des journaux : « Babbo ist ein lebendiger Schriftsteller. Aber er ist ein Schriftsteller, der niemals ein Dichter werden wird. Was Babbo mit grossem Kummer erfüllt [42]. » Babbo est malade et Katrin s'occupe de lui et de la maison. Elle est aussi sa secrétaire. Quand Babbo apprend qu'il ne lui reste plus beaucoup de temps à vivre, il décide de voyager. Katrin doit alors assumer seule son existence. Elle rêve de devenir écrivaine et de déménager sur le Volcan, rêve repris à son père : « "Einmal werde ich dort hingehen," sagte Katrin leise, "Und sie werden mir nicht die

[41] Ce n'est pas un hasard si des artistes berlinois autour de la *Galerie Gerd Rosen* (Karl Hartung, Jeanne Mammen, Walter Tiemann, Heinz Trökes, Hans Uhlmann, Mac Zimmermann et autres) ont appelé leur exposition en 1948 *Zone 5*. Ce titre était choisi pour se distancier de la situation politique et des quatres zones d'occupation de Berlin.

[42] *GA*, vol. 3, p. 71. « Babbo est un écrivain vivant. Mais il est un écrivain qui ne sera jamais un poète. Ce qui le peine beaucoup. »

Türen vor der Nase zuschlagen[43]." » Auparavant, elle va devenir sténodactylo et collaborer à un journal pour enfants. Mais le journal s'arrête par décision des directeurs de la maison d'édition. Pour gagner de l'argent, les enfants fondent alors un café-cabaret, dans lequel les artistes se rencontrent, lisent leurs premiers poèmes, ou jouent leurs premiers morceaux.

La fin de ce roman inédit est une fois de plus écrite du point de vue d'un enfant innocent qui cherche son inspiration dans les figures parentales situées dans un au-delà . Dans les dernières lignes, Katrin revoit son enfance et parle à sa mère :

> Wie sie dann plötzlich in das sich langsam aufhebende, schöne Gesicht der Mutter blickte […] wie nun die hellen, grossen Augen der Mutter […] lächelten – Die Mutter sagte ... Katrin, tief im Garten ihrer Kindheit – sah heimlich diesen beiden auf dem Rasen zu […] Sie stand verborgen hinter den alten, vertrauten Baümen und sah und lauschte ... Und dann fing sie an zu schreiben[44].

Notons qu'ici, c'est la figure maternelle, absente par ailleurs de l'œuvre, qui joue l'ange gardien, la muse principale. Unica va s'en débarrasser dans les poèmes-anagrammes sur lesquels elle travaillera quelques mois plus tard. Elle va assumer pleinement son existence d'artiste sur le « Volcan », cette fois-ci dans la vraie vie. La petite sorcière devient une grande magicienne qui accomplit des tours extraordinaires avec la langue dans son prochain projet, des anagrammes.

---

[43] *GA*, vol. 3, p. 109. « "Un jour, je vais y aller," a dit Katrin doucement, "Et ils ne vont pas me claquer la porte au nez." »

[44] *GA*, vol. 3, p. 210. « Brusquement, elle a regardé dans le joli visage de sa mère qui se levait […] Ses grands yeux clairs lui souriaient […] – La mère a dit … Katrin, plongée dans le jardin de son enfance – En cachette, elle les observait tous deux sur la pelouse […] Elle se tenait debout derrière les vieux arbres familiers, elle regardait et prêtait l'oreille … Et alors, elle a commencé à écrire. »

Poèmes-anagrammes

> Les anagrammes sont des mots ou des phrases composés par transposition des lettres d'un autre mot ou d'une autre phrase. On ne doit utiliser que les seules lettres disponibles à l'exclusion de toute autre. La recherche d'anagrammes est parmi ses occupations celle où elle apporte le plus de passion […] Inépuisable plaisir pour elle que celui de chercher une phrase dans une autre phrase [45].

Entre 1954 et 1964, Unica Zürn a créé cent vingt-six anagrammes. Nous savons que c'est Hans Bellmer qui l'a incitée à leur création peu après leur rencontre à l'automne 1953. Le premier recueil de dix anagrammes a été publié par les soins de la galerie Springer à Berlin en 1954, sous le titre *Hexentexte* (Écritures-Sorcières). Unica a vu, sa vie durant, un seul autre recueil publié. Il s'agissait d'*Oracles et Spectacles* - quatorze poèmes-anagrammes et huit eaux-fortes, publié à Paris en 1967.

Bien que les anagrammes elles-mêmes échappent à la signification ou, plus exactement, proposent une multitude de champs de significations, sans accorder au lecteur une réponse définitive, il est cependant possible d'identifier certains thèmes rencontrés ailleurs dans l'œuvre d'Unica Zürn.

---

[45] Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale,* traduit de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valençay, Paris : Gallimard, 1971, p. 30-32. Pari ailleurs, le père fondateur de la linguistique moderne, Ferdinand de Saussure a travaillé, entre 1906 et 1909, sur des poèmes de l'Antiquité grecque et latine (poésie homérique, le vers saturnien latin, mais aussi les *Veda* et le *Hildebrandslied*), avec l'objectif de démontrer qu'ils reposent sur des anagrammes d'un mot-thème, qui serait à la base un nom sacré. Pour Saussure, une anagramme - ou plutôt une paragramme - est un mot ou un ensemble de mots qui contient des lettres d'un autre mot. Envahi par des doutes – il ne trouve aucune preuve externe à sa théorie – il renonce à publier ses travaux. Jean Starobinski conclut de façon suivante son livre *Les Mots sous les mots. Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure* (Paris : Éditions Gallimard, 1971, p. 153-154) : « Saussure s'est-il trompé? S'est-il se laissé fasciner par un mirage? Les anagrammes ressemblent-elles à ces visages qu'on lit dans les tâches d'encre ? Mais peut-être la seule erreur de Saussure est-elle d'avoir si nettement posé l'alternative entre "effet hasard" et "procédé conscient". [...] Pourquoi ne verrait-on pas dans l'anagramme cet aspect du processus de la parole, - processus ni purement fortuit ni pleinement conscient ? »

Les dix premières anagrammes se caractérisent par l'enchantement de la découverte. L'auteur, devenue sorcière ou magicienne, accomplit des tours de magie avec les mots, mélange tous les ingrédients dans un chaudron pour fabriquer un élixir ou un oracle. Unica Zürn, au gré de ses rêveries, crée un monde magique, apparenté au monde merveilleux de l'enfance, qui prédomine dans ses feuilletons des premiers temps. Dans ce monde magique, nous retrouvons cependant un certain « spleen » (*Sehnsucht*), habité par l'infini et la mort, influencé par le romantisme allemand (Novalis), les contes de fées (Hans Christian Andersen, les frères Grimm), les textes de Nietzsche et les poèmes de Hölderlin.

Les anagrammes qui suivent (1955 - 1956) s'inspirent de sa nouvelle vie à Paris (*88 rue Mouffetard*, *Ich bin mued' sagt der kleine Patron* [46]) ou touchent aux événements qui la bouleversent : l'anagramme consacrée à son ami, le peintre Werner Heldt [47], à son fils Christian, etc. Une anagramme est dédiée à Hans Bellmer (*Und wenn sie nicht gestorben sind*).

L'année 1957 *se* passe entièrement sous le signe de la rencontre merveilleuse avec Henri Michaux, comme le démontrent les titres des anagrammes inspirées par les poèmes du poète (*Dans l'attelage d'un autre âge* [48]*, Dans le velours trompeur de la neige, Dans ta lumiere, dans ton ampleur, dans ton horreur* [49]*, Das kleine bisschen das ich will, du bringst es niemals* [50]*, Sur les tapis des paumes et leur sourire*). La seule phrase de

[46] Je suis fatigué, dit le petit patron.

[47] L'anagramme *Werner Heldt ist mein Bruder* (Werner Heldt est mon frère). Le peintre Werner Heldt est mort à l'âge de quarante-neuf ans (le 3 octobre 1954) en Italie.

[48] Cf. le poème *Emportez-moi* d'H. Michaux qui a servi d'inspiration pour trois anagrammes écrites en 1957. Emportez-moi dans une caravelle / Dans une vieille et douce caravelle, / Dans l'étrave, ou si l'on veut, dans l'écume, / Et perdez-moi, au loin, au loin / Dans l'attelage d'un autre âge. / Dans le velours trompeur de la neige. / Dans l'haleine de quelques chiens réunis. / Dans la troupe exténuée des feuilles mortes. / Emportez-moi sans me briser, dans les baisers, / Dans les poitrines qui se soulèvent et respirent, / Sur les tapis des paumes et leur sourire, / Dans les corridors des os longs et des articulations. / Emportez-moi, ou plutôt enfouissez-moi.

[49] Cf. le poème d'H. Michaux intitulé *Repos dans le malheur* : […] Dans ta lumière, dans ton ampleur, dans mon horreur, / […] Je m'abandonne Malheur, mon grand laboureur, / Le Malheur, assois-toi, / Repose toi, / Reposons-nous un peu toi et moi […] Mon grand théâtre, mon havre, mon âtre, / Ma cave d'or, / Mon avenir, ma vraie mère, mon horizon, / Dans ta lumière, dans ton ampleur, dans mon horreur, / Je m'abandonne. Le titre, *Repos dans le malheur*, sera repris par Unica Zürn pour une anagramme écrite en 1959.

[50] Tu t'en vas sans moi, ma vie./ Tu roules. / Et moi j'attends encore de faire un pas. / Tu portes ailleurs la bataille. / Tu me désertes ainsi. / Je ne t'ai jamais suivie. / Je ne vois pas clair dans tes offres./ Le petit peu que je veux, jamais tu ne l'apportes. / A cause de ce

Michaux qu'elle ait traduite en allemand est révélatrice de cette relation fantasmée avec le poète qu'elle admire tant : « Le petit peu que je veux, jamais tu ne l'apportes. »

Les anagrammes écrites en 1958, au nombre restreint (il en existe cinq) témoignent de sa préoccupation avec les chiffres (*Die Neunundneunzig ist unsere Schicksalzahl* [51]*, Sechster Juli Neunzehnhundertachtundfuenfzig* [52]) et relatent la nostalgie de son enfance (*Ruth Zuern, Berlin-Grunewald, Dunckerstrasse zwei. Die Adresse meiner Kindheit* [53]).

L'année 1959 est une des plus riche en création d'anagrammes [54] ; s'y dessinent tous les thèmes caractéristiques de l'œuvre d'Unica. Il est aussi intéressant de voir le développement des anagrammes dans les séries liées soit par la même structure des titres et/ou par les sujets apparentés. Unica semble chercher avec insistance une supra-structure qui lui permettrait de revenir sur les sujets qui l'obsèdent. Comme nous allons le voir, ce genre de regroupement - ou l'inclusion et la dispersion des anagrammes dans d'autres textes - ne donne pas plus de réponse que l'anagramme prise individuellement. Leur apparente affinité s'avère trompeuse : de petits morceaux hétérogènes continuent à se balader comme des îlots, tenant le lecteur en suspens.

La première « série » trouve son unité autour du thème du temps : le temps qui s'échappe signale la décomposition (*Das Bett ist meine Zuflucht vor dem Leben* [55]). Est-ce que dans le vide de la fin, l'artiste pourrait finalement apercevoir celui qu'elle attend depuis si long temps (*Der Tod ist die Sehnsucht meines Lebens* [56]) ? Le titre de la troisième anagramme, *Die Zeit ist das Brot von dem wir uns nähren* [57], suggère le contraire : le passage du temps nourrit les œuvres et ainsi éloigne la mort. Cependant, ce qui est

---

manque, j'aspire à tant. / A tant de choses, à presque l'infini... / A cause de ce peu qui manque, que jamais tu n'apportes. /

[51] Le quatre-vingt-dix-neuf est notre chiffre du destin.

[52] Le six juillet dix-neuf cent cinquante-huit

[53] Ruth Zuern, Berlin-Grunewald, Dunckerstrasse 2. L'adresse de mon enfance.

[54] Dans les *Œuvres complètes* (*GA*, vol. 1), il y a vingt-deux anagrammes publiées.

[55] Le lit est mon refuge devant la vie.

[56] La mort est le désir de ma vie.

[57] Le temps est le pain qui nous nourrit.

annoncé dans le titre est remis en question dans l'anagramme. Le temps et l'attente (« innress Warten ») sont liés à la destruction de la femme [58].

S'ensuivent deux anagrammes sur le thème de l'amour et de la volupté : *Ich weiss nicht, wie man die Liebe macht* [59] et *Ich weiss, wie man die Wollust macht* [60]*.* Réunis par les titres, chacune de ces deux anagrammes présente une interrogation différente. La première, inscrite dans un dessin, interroge la notion d'amour, menacé de disparaître. Le titre de l'anagramme est reformulé à la fin : « Ich / weiss, wie ich macht man die Liebe nicht [61]. » *Ich weiss, wie man die Wollust macht* est écrite plus explicitement dans l'attente d'une rencontre merveilleuse d'un « Toi » mystérieux, comme l'anagramme *Werde ich Dir einmal begegnen ?*, qui date de la même année.

Il est aussi tentant d'envisager une relation – même s'il s'agit d'opposition binaire - entre les anagrammes *Meine Jugend ist das Unglueck meines Lebens* [62] et *Meine Kindheit ist das Glueck meines Lebens* [63]*.* Cela dit, les anagrammes font plus que se contenter de l'opposition suggérée dans leurs titres (la jeunesse égale le malheur alors que l'enfance est le bonheur perdu). La première anagramme pose la question de la recherche d'une unité perdue [64], recherche présente dans d'autres textes d'Unica (*Das Weisse mit dem roten Punkt*, *Notes d'une anémique*, etc.). La deuxième réinterroge le bonheur de l'enfance, un point de référence pour elle dans sa vie d'adulte. Cependant, ce bonheur est quelque chose qui la tue (« meine beste Kugel im Sinken [65] ») et qu'elle déteste (« hassend / meines Lebens Glueck, das meine Kindheit ist [66] »).

Les anagrammes des dernières années ne se caractérisent plus par le désir de la rencontre merveilleuse, mais plutôt par des interrogations au sujet de la folie et de la souffrance. Les titres des trois dernières anagrammes de

---

[58] « Haus von den Mitten, zerstoer' das Weib. » Cette phrase pourrait être traduite « Maison des moitiés, détruis la femme ! »
[59] Je ne sais pas comment faire l'amour.
[60] Je sais, comment faire de la volupté.
[61] « Je sais, personne ne fait l'amour comme moi. »
[62] Ma jeunesse est le malheur de ma vie.
[63] Mon enfance est le bonheur de ma vie.
[64] Cf. la dernière ligne de l'anagramme : « Jedes Leimstueck ungebunden, niemals eins. » La traduction littérale serait : tous les morceaux collants non reliés, jamais l'Un.
[65] La meilleure balle dans la la chute.
[66] Détestant le bonheur de vivre qui est mon enfance.

l'année 1959 anticipent la catastrophe qui va survenir en 1960 : *Das Leben ist schrecklich*, *Das leere Glas*, *Ohne noch gelebt zu haben werde ich sterben* [67]*.* En 1960, surgit à nouveau sa préoccupation avec les chiffres, analysée plus loin dans ce chapitre ; les chiffres s'imposent non seulement comme thèmes des anagrammes (*Wenn die Neun zur Sechs geworden ist* [68]), mais également et plus explicitement comme forme (cf. *Der Geist aus der Flasche* [69] existe en neuf versions). Sa rencontre merveilleuse avec le Magicien (cf. *Werde ich Dir einmal begegnen ?*) ne s'accomplit pas comme elle l'avait imaginée ; en tout cas le merveilleux s'assombrit et le Magicien est plus souvent associé à la Mort. Surviennent la rage, la folie, et la mort : la sienne, parfois celle d'un enfant (*Das Weisse mit dem roten Punkt* [70], *Das Dicke ist Dunkel – das Duenne ist hell* [71]*, Das wird im naechsten September sein* [72]).

Trois anagrammes sont liées par la structure syntactique de leurs titres : *Das ist ein Anagrammgedicht, Das ist ein Liebesbrief fuer Dich, Das ist ein Telegramm fuer Dich* [73]. L'anagramme-poème *Das ist ein Anagrammgedicht* annonce ce qu'elle fait : « Ceci est une anagramme. » Le titre semble s'adresser à un lecteur potentiel. Le poème se positionne comme une tentative d'élucidation de la signification de la production anagrammatique pour l'auteur : « Das ist mein Rachetag am Ding. / Da nagt sein Drama im Gesicht, / das ist ein Anagrammgedicht [74]. » Mais c'est surtout l'anagramme en train de se fabriquer, au moment de l'écriture : « Ein Anadicht, das Geistgramm – ein Gramm ANA. »

---

[67] Respectivement La vie est terrible, Le verre vide, Sans avoir vécu je vais mourir.

[68] Quand le neuf est devenu un six. Cette anagramme va apparaître aussi dans la composition de *L'Homme-Jasmin*, analysé plus loin.

[69] Le génie de la lampe, titre inspiré par les contes des *Mille et Une Nuits*.

[70] Le blanc avec le point rouge.

[71] Le gros est sombre, le maigre est l'enfer. En allemand, il existe le proverbe « mit jemandem durch dick und dünn gehen » - suivre quelqu'un jusqu'en enfer. Est-ce qu'on pourrait considérer l'anagramme comme étant un commentaire sur l'état du couple ?

[72] Cela se passera en septembre prochain. Ce poème est suivi par une autre anagramme qui porte le titre *Und das wird im November sein* (Et cela se passera en novembre). Bien qu'elle se présente comme un suivi par rapport à l'anagramme précédente - aussi à cause de la conjonction « et » qui introduit son titre - elle reste entièrement hermétique.

[73] Ceci est un poème anagramme, Ceci est une lettre d'amour pour toi, Ceci est un télégramme pour toi.

[74] « C'est mon jour de revanche sur la chose / le drame de son existence se creuse, / c'est l'anagramme-poème. »

En revanche, l'anagramme intitulé *Das ist ein Liebesbrief fuer dich* s'adresse à un œuf – embryon : « Du bleibst das Ei. » La troisième anagramme de la série, *Das ist ein Telegramm fuer dich*, est liée au thème de la rencontre magique dans le monde des génies et des esprits. Comme le génie de la lampe, le Toi-Lui se lève du feu (« Das Du-Er / in die Flamme steigt »). Le mot télégramme – qui rime avec anagramme – est associé au macabre et au magique qui, à son tour, préfigure la souffrance : « Schaurig / Telegramm fuer Dich – das ist ein / magischer Traum. Leide [75] ! »

Deux anagrammes préfigurent les interrogations qu'Unica Zürn reprendra sous une autre forme dans *L'Homme-Jasmin* : *Hinter dieser reinen Stirne* et *Wenn uebers Jahr der Jasmin blueht* [76]*. Derrière ce front pur* pose la question de la folie : à travers la répétition du mot « irr » (fou) et « irren » (s'égarer) dans l'anagramme, puis explicitement à la fin : « Ist es eine Irre ? » (Est-ce une folle ?). Unica commente cette question qui fait retour sur elle en utilisant la troisième personne du singulier. Dans *L'homme-Jasmin*, elle écrit : « La question […] l'a particulièrement ravie […] parce que, naturellement, elle y a vu un rapport avec elle-même [77]. »

Elle va revenir et conjurer le personnage monogrammé H.M. – Henri Michaux, Herman Melville – dans la deuxième anagramme, *Quand passé l'an fleurit le jasmin*. Le jasmin, sa couleur blanche, l'hiver et le rouge du sang sont ainsi rapprochés dans l'anagramme sous les initiales H.M. H.M. est appelé frère (« Oui, frère, oui, H.M. »), l'auteur souhaite se lier avec lui dans la mort : « Oui, H. M, oui. » Mais l'anagramme aurait pu aussi bien être destinée à son compagnon Hans, comme le suggère l'initiale « H » : « Aimes-tu le couteau dans le sang ? Oui, H. […] Qui doit attendre / neuf ans ? Chacun de nous, Reste H. » La question du destinataire est complexe, celui-ci semble se composer d'éléments hétérogènes - personnes réelles, couleurs, double idéalisé…

[75] « Macabre / télégramme pour Toi – c'est un / rêve magique. Souffre ! »
[76] Respectivement, *Derrière ce front pur* et *Quand passé l'an fleurit le jasmin*. Les deux anagrammes seront citées et intégrées dans le texte de *L'Homme-Jasmin*.
[77] Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*, p. 33.

Finalement, l'année 1960 se termine avec l'anagramme, *Ihr haettet Eure Augen ausgerissen…* [78], « dédié à son fils Christian et H.M. le 26 septembre 1960 à l'hôtel Minerve [79] », « le premier message de folie », « pareille à une inscription funéraire [80] ». Dans *L'Homme-Jasmin,* Unica écrit qu'elle a adressé cette anagramme dans une lettre à son fils, étudiant dans un internat en Allemagne. Selon elle, l'anagramme a été inspirée par une phrase biblique (épître de Saint Paul aux Galates, chapitre IV, verset 15) : « Où est donc le temps où vous vous estimiez si heureux ? Car je vous rends ce témoignage : s'il eût été possible, vous vous seriez arraché les yeux pour me les donner [81]. » Unica n'explique pas plus la signification de l'anagramme qui se termine, comme la plupart des autres anagrammes de cette époque, sur l'idée du calme dans la mort : « Votre fait : une calme maison unie au cercueil [82] ». La perte des yeux revient souvent dans ses écrits, le plus explicitement dans le texte *La Maison des maladies* (1958).

Les dernières anagrammes datent de 1963 et 1964, après son premier long séjour à Sainte-Anne. Elle y exprime le sentiment de tourner en rond (*Es war einmal ein Gedanke* [83]) : « Waere es / Ariadne – Keine am Segel war / Meine – als ein Gedanke / kam : Eine lange Reise, Wand / an Wand im Kreise - lege an [84]. » Dans la mythologie grecque, Ariane aide Thésée à s'échapper du labyrinthe grâce au fil rouge qu'il dévide derrière lui afin de retrouver son chemin. Sauf qu'ici, pas de fil rouge, pas d'Ariane : les idées se perdent sur la longue route, s'épuisent dans un mouvement circulaire. *Gefaellt Dir dieser Garten* (Est-ce que ce jardin te plaît ?) est une phrase qu'Unica a déjà interrogée dans une première anagramme en 1960. Tandis que dans la première version de 1960 son aigle vole (« Er fliegt, dein Adler »), dans l'anagramme de 1963, l'aigle est tombé, comme le vautour, le

---

[78] *Vous étiez prêts à vous arracher les yeux.* Cette anagramme fera aussi partie de *L'Homme-Jasmin*.
[79] Lors de sa première crise, en septembre 1960, Unica quitte le domicile et passe la nuit à l'hôtel Minerve (13 rue des Ecoles, 75005). Elle choisit l'hôtel en fonction de l'abréviation de son nom, l'inévitable H.M.
[80] Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*, p. 30.
[81] Unica Zürn, *Ibid.*, p. 29.
[82] « Eure Tat : ein Sarg-geeintes Ruhehaus. » *Ibid*., p. 30.
[83] Il était un jour une idée
[84] « Si c'était / Ariane - personne ne menait les voiles / mon – quand une idée / est venue : un long chemin, d'un mur / à l'autre dans un cercle - accoste. »

tigre et son cercueil [85]. La mort apparaît aussi dans l'anagramme *Auf Sandelholz und Rosenblaettern* (Sur du bois de santal et des feuilles de roses). Ici, elle est appelée le « vieux pays des merveilles de la mort » (O altes Zauberland Tod) et se rattache à la fumée dans laquelle disparaît le corps brûlé [86].

L'anagramme *Das Geheimnis findest Du in einer jungen Stadt* (Tu trouves le secret dans une jeune ville) semble vouloir intriguer le lecteur en lui proposant des « pistes ». Dans *L'Homme-Jasmin*, Unica mentionne la création de cette anagramme ; apparemment, la phrase initiale lui serait venue en association avec la Chine : « Elle pense à la Chine et à l'impossibilité pour elle de visiter ce pays. […] Naturellement cette information mystérieuse, à savoir que "l'on doit s'adresser dans la toute nouvelle rue" à un certain AMIN le TI, tout comme les paroles que prononce cet inconnu la ravissent [87]. » Le lecteur de l'anagramme, suivant l'injonction de l'auteur, parcourt des mots qui s'enchaînent : « Er sagt : ja, nein, einst, nie, Feind, Mut, es, sind, Du, D, H, G » (Il dit : oui, non, une fois, jamais, ennemi, courage, ça, sont, toi, D, H, G). À chacun de trouver la signification des trois lettres qui semblent cacher un secret connu uniquement de l'auteur.

La folie et la souffrance sont le sujet de *Der eingebildete Wahnsinn (*La folie imaginaire). Dans *Unkas, der letzte der Mohikaner* (Unkas, le dernier des Mohicans), Unica revient sur les héros de son enfance et de ses rêves, en affirmant dans la dernière ligne de l'anagramme que ce monde a sombré : « Der letzte Mond – er sank (Hakirer) [88]. »

---

[85] Dans la première strophe : « Der Geier faellt, dein / Tiger faellt, dein Sarg. » (Le vautour tombe, ton / tigre tombe, ton cercueil. Et puis, dans la deuxième strophe : « Der Igel / stieg, der Adler fiel. » (Igel / est monté, l'aigle est tombé). Bien que le « Adler » (aigle en allemand) soit tombé, « Igel » pourrait fonctionner comme un homophone d' « eagle », aigle en anglais qui, lui, est monté. L'ambivalence demeure, impossible de décider si l'aigle monte ou tombe.

[86] Dans *L'Homme-Jasmin* (p. 154), Unica explique que le titre de l'anagramme est lié à la crémation de Nehru : « Le lendemain, elle lit dans le journal qu'on a brûlé le corps de Nehru sur du bois de santal et des feuilles de roses. La phrase qui servira pour cette deuxième anagramme est donc : Sur du bois de santal et des feuilles de roses. » C'est aussi à cet endroit qu'Unica explique, par rapport à l'orthographe du mot « Blaettern » au lieu de « Blättern », qu'elle a choisi la première transcription des voyelles infléchies afin de maximaliser le nombre de lettres qui lui permettront de former de nouveaux mots. La fumée apparaît aussi dans ses hallucinations : celle des camps de concentration. Par ailleurs, c'est dans la fumée qu'elle voit apparaître le visage - et parfois conjure la présence - de l'Homme-Blanc.

[87] *L'Homme-Jasmin*, p. 156, 158.

[88] « Le dernier monde – a coulé (Hakirer). »

La dernière anagramme s'intitule *Die wunderbare Stunde* (L'heure merveilleuse) ; elle parle des choses qui se transforment pour devenir poussière et disparaître, pour devenir … autre chose. Ici, le temps est circulaire, après l'hiver vient un autre hiver, « Le soir devient rond et s'en va. - / Les vents, milliers de frères [89]. » C'est le retour nietzschéen du Même. Le lecteur tourne dans un cercle excentré, et jouit de cette machine dionysiaque que présente l'anagramme. Ici, il n'y a pas de fondement car le Je central a disparu. Nous pensons au néologisme de Gilles Deleuze, le mot *effondement* : un universel effondrement, caractérisé comme événement positif et joyeux, une opportunité de renaissance et non pas une catastrophe :

> "Derrière chaque caverne une autre qui s'ouvre, plus profonde encore, et au-dessus de chaque surface un monde souterrain plus vaste, plus étranger, plus riche, et sous tous les fonds, sous toutes les fondations, un tréfonds plus profond encore." Comment Socrate s'y reconnaîtrait-il dans ces cavernes qui ne sont plus la sienne ? Avec quel fil, puisque le fil est perdu [90] ?

Sources d'inspiration pour les anagrammes

Même si la phrase sur laquelle se base l'anagramme appartient encore au champs traditionnel d'une parole compréhensible et culturellement codée, le mouvement de l'anagramme, avec ses liaisons entre des choses inhabituelles ou sans « sens », nécessite une approche associative active de la part du lecteur. Ce qui peut parfois « irriter » est le fait qu'une anagramme se présente à première vue comme une devinette, mais qui refuse ce qu'elle semble promettre : une solution, la découverte d'une formule cachée. Dans les anagrammes d'Unica Zürn, il n'y a pas de fin qui puisse arrêter la circulation. À chaque nouvelle lecture, l'anagramme change de visage, de

[89] « Rund / wurde Abend und reiste. - / Winde, tausend Brueder. »
[90] Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, « Simulacre et philosophie antique », Paris : Les Éditions de Minuit, 1969, p. 303 – 304. La citation citée par Deleuze provient de *Par-delà le bien et le mal*, § 289.

nouveaux mots attirent l'attention, de nouvelles liaisons se créent formant une mise en abîme des significations.

Dans les paragraphes précédents, nous avons tenté de démontrer que les phrases initiales n'étaient pas choisies au hasard. Unica Zürn se sert souvent de ses propres créations, de ses titres. Parfois, ce sont les phrases d'autres poètes qui s'offrent comme point de départ. Unica a particulièrement affectionné trois écrivains et peintres. La première place appartient indiscutablement à Henri Michaux, suivi par Herman Melville et Hans Arp [91]. Dans certaines anagrammes, on retrouve aussi des références à Lautréamont et surtout à ses *Chants de Maldoror* [92]*.* Mais ce sont les allusions au Moby Dick de Herman Melville qui prédominent car Unica est fascinée par le personnage de capitaine Achab. On les retrouve dans ses anagrammes, ses dessins et ses autres textes ; elles se manifestent sur plusieurs niveaux, également dans l'omniprésence de deux couleurs, le blanc et le rouge.

Le blanc, c'est la couleur de la baleine, du brouillard inquiétant, d'un magma infini qui masque tout ; on pense également aux *Aventures d'Arthur Goldon Pym* d'Edgar A. Poe. Ce sont aussi les nuages ou la fumée blanche dans laquelle apparaît parfois le Visage, tant recherché. C'est l'éternité avec

[91] Unica analyse sa préférence pour H. Michaux par rapport à H. Arp dans une lettre destinée à Ulla et R.W. Schnell : « Ich habe in den letzten Wochen nichts anderes getan, als die Bücher von Arp und Michaux gelesen, oder gestrickt. Michaux und Arp sind jetzt meine Wahlverwandten geworden. Ich weiss nicht, zu wem ich mich mehr hingezogen fühle. Vielleicht ist es Michaux, weil er "böse" ist, "heftig" – Arp ist das nicht. Aber ich bin durch Hans an das "Böse" und "Heftige" gewöhnt und ich glaube, ich ziehe es, letztenendes, vor. » (« Dernièrement, je n'ai rien fait d'autre que lire des livres d'Arp et de Michaux ou tricoter. Michaux et Arp sont devenus ma famille. Je ne sais pas qui m'attire le plus. C'est probablement Michaux, car il est « méchant » et « violent » - Arp ne l'est pas. Mais je me suis déjà habituée à la « méchanceté » et à la « violence » par Hans et je crois, que finalement, c'est ce que je préfère. ») Unica Zürn, lettre à Ulla et R.W. Schnell, Ermenonville, 16 août 1957, *GA*, vol. 4.2, p. 558. La poésie d'Hans Arp a inspiré l'anagramme *Und scheert ihr Rosenbaertlein ab* (Et elle coupe sa barbiche de roses, six versions, 1957).

[92] Unica a exploré le titre dans les deux langues, l'allemand et le français : l'anagramme *Die Gesaenge des Maldoror* (1959) et *Les chants de Maldoror* (1959), avec une ligne d'associations rot, Mord, Dolch (rouge, l'assassinat, couteau), inspirée par la narration de Maldoror. Il y a également *Erlaube, Fremdling, dass ich Dich beruehre* (Étranger, permets que je te touche, 1963) où elle note que la ligne initiale provient des *Chants de Maldoror* : « Étranger, permets que je te touche, et que mes mains, qui étreignent rarement celles des vivants, s'imposent sur la noblesse de ton corps. »

laquelle elle aspire à fusionner. Le rouge [93], c'est la vie terrestre, la passion, le sang et le couteau.

Cependant, ces deux couleurs ne peuvent pas simplement être opposées de façon binaire (la vie terrestre versus l'éternité). L'une amène l'autre, le rideau rouge doit être traversé pour que la narratrice puisse disparaître dans la lumière blanche. Le sang renvoie à la lumière, dans laquelle le moi devient transparent. Il signifie alors aussi l'amour de l'Autre, ou encore, le double aspect de l'être divin (l'aigle blanc peut devenir le scorpion rouge). Il est intéressant que la couleur blanche ait non seulement joué un rôle important pour Herman Melville ou Edgar A. Poe, mais qu'elle apparaisse aussi dans l'œuvre de Hans Arp [94] et d'Henri Michaux. Dans *L'Infini turbulent* [95]*,* en décrivant ses expériences mescaliniennes, Michaux écrit :

> Le blanc ne me laisse pas tranquille. Le blanc est à l'avant-plan. Le blanc pousse de tous les côtés. Je ne peux plus rien mettre entre le blanc et moi. […] Je voudrais un mot qui ne fasse pas blanc, qui ne « prenne » pas le blanc. Mais le blanc invraisemblablement accroché orchestre et mitraille toute pensée. […] Je suis de plus en plus arrosé et puis percé de blanc [96].

L'aspect numérique des anagrammes : le comptage et les chiffres

Unica Zürn compte les lettres pour créer de nouveaux mots quand elle décompose la phrase d'origine. Par ce procédé, elle la déstabilise, elle y crée un mouvement circulaire. En d'autres termes, elle fait sauter la phrase

---

[93] Ces couleurs fonctionnent non seulement comme le thème de certaines anagrammes (*Eises Purpur*, Le pourpre de la glace), mais apparaissent aussi comme telles, et dans les anagrammes et dans les dessins. Par exemple, l'anagramme *Die neunundneunzig ist unsere Schicksalzahl* (Le quatre-vingt-dix-neuf est le chiffre de notre destin) est écrite à l'encre rouge dans un dessin. En dessous de toutes les anagrammes dans le cahier *Eisenbahnheft*, il y a un point rouge. Dans les dessins appelés *Begegnung* (Rencontre) et *Berührung* (Contact, Effleurement), la femme et le génie sont liés ensemble par une petite ligne rouge. Dans *Berührung*, à l'endroit où il y avait avant la femme, on trouve le chiffre quatre-vingt-dix-neuf.

[94] Hans Arp, *Vers le blanc infini,* Paris, Lausanne : La Rose des Vents, 1960.

[95] Henri Michaux, *L'infini turbulent*, Paris : Mercure de France, 1964.

[96] *Ibid.*, p. 52-68.

comme modèle. C'est donc en comptant, qu'elle interroge la langue devenue oracle. Sa recherche de l'origine (des origines) se caractérise par le comptage, par les chiffres [97].

Les chiffres sont d'une grande importance non seulement pour son processus de création, mais aussi pour le thème d'un grand nombre de ses anagrammes et de ses écrits. Certains chiffres sont porteurs de significations personnelles. Ils fonctionnent en tant qu'emblèmes d'une personne ou d'une chose et ils la dirigent dans son quotidien.

Comme elle le note dans *L'Homme-Jasmin*, elle est née sous le signe astrologique du cancer (dessiné comme un « 6 » et un « 9 » couché). Pour Zürn, le « 6 » (sechs) égale la mort, le « 9 » c'est le signe de la vie. Ces deux chiffres sont contenus en « image cachée » dans le « 8 », qui est le symbole de l'éternité [98]. Le « 6 » et le « 9 » apparaissent dans le symbole chinois du yin et du yang, « TAI GI (principe originel du tout) [99] ». Le chiffre « 9 » peut être renversé en « 6 » à tout moment, l'origine devient ainsi éternité: « Son beau 99 s'est mis sens dessus dessous au cours des temps et lui-même sait mieux que personne ce que cela signifie. Le 66 est prêt à se jeter avec lui, la tête la première, dans l'éternité [100]. » Parfois, les deux « 9 » se rencontrent : « elle les fait tourner l'un vers l'autre jusqu'à ce que – sous le coup d'un mutuel saisissement – leurs fronts s'appuient l'un sur l'autre tandis qu'en bas leurs pieds déjà se soudent. Ensemble ils forment un cœur [101]. » L'idée de la rencontre de deux « 9 » apparaît aussi dans l'anagramme *Die Neunundneunzig ist unsere Schicksalszahl* (Quatre-vingt-dix-neuf est le chiffre de notre destin).

Par ailleurs, il existe aussi neuf versions de l'anagramme *Der Geist aus der Flasche* (Le génie de la lampe, titre inspiré par les contes des *Mille et Une Nuits*). Dans un de ses cahiers (*Eisenbahnheft*), elle écrit: « Es kann

---

[97] Il est aussi possible de réfléchir sur le verbe « compter » dans le sens de « figurer ». Il s'agit alors du comptage au sens de l'inscription, c'est-à-dire une forme imaginaire de l'inscription. Son suicide pourrait-il signifier l'ultime recours pour compter ?

[98] *L'Homme-Jasmin*, p.19. *Achtundachtzig rue Mouffetard* (Quatre-vingt-huit rue Mouffetard), le titre d'une anagramme de 1955, rappelle le chiffre « 88 », « le double chiffre de l'éternité », comme Unica le note par ailleurs dans *Notes concernant la dernière (?) crise*, p. 179.

[99] *Ibid.*, p.19.

[100] *Ibid.*, p.19.

[101] *Ibid.*, p. 20.

bis ins Unendliche weitergeführt werden, aus diesem Satz Anagrammgedichte zu finden, aber die 9 hat Einhalt geboten [102]. » Retrouver les chiffres « 9 » et « 6 » dans son quotidien et dans son passé devient une manie. Elle mentionne par exemple que GRUNEWALD, le quartier de son enfance, est composé de neuf chiffres, ainsi que le nom de son fils CHRISTIAN et le sien – UNICA ZÜRN. « Ces chiffres commencent soudain à la rencontrer sur tous ses chemins [103]. » « 9 », « 6 » et « 8 » organisent son quotidien. Ils appartiennent à une haute puissance, à laquelle elle se livre et signent sa présence ; des signes énigmatiques mais évocateurs d'une « intention » dont elle serait l'objet, sans pouvoir en discerner l'origine ni le contenu [104].

Les jeux à deux. Erdachte Briefe (*Lettres imaginaires*)

Unica Zürn mentionne que le texte des *Jeux à deux* (1957-1959) a été écrit à l'origine dans une partition musicale de *La Norma* de Vicenzo Bellini [105]. Malheureusement, le manuscrit d'origine n'existe plus (il existe uniquement quelques photos, cf. fig. 81). Il contenait apparemment des

[102] *GA*, vol. 1, p. 88. « On pourrait composer jusqu'à l'infini les anagrammes à partir de cette phrase, mais le chiffre 9 a servi d'arrêt. » Le mot « Einhaltung » a plusieurs significations en allemand, qui paraissent contradictoires : « arrêt » mais également « appui », « maintien (d'une activité) ». Ici, les deux significations coexistent simultanément.

[103] *L'Homme-Jasmin*, p. 20.

[104] Les chiffres apparaissent comme des signaux d'un système auquel l'écrivaine n'aurait pas accès. Le « 99 » signale un oracle mais on ne sait pas quel destin il produit : « Le 99 est comme une inspiration, mieux, comme une aspiration retenue. On ignore ce qui va suivre. La porte va-t-elle enfin s'ouvrir, le rideau va-t-il se lever ? Le Beau-Terrible va-t-il faire son entrée ? » . Unica Zürn, *Notes d'une anémique*, dans *Vacances à Maison Blanche. Derniers écrits et autres inédits*, présentés et traduits de l'allemand par Ruth Henry, Paris : Joëlle Losfeld, 2000, p. 16.

[105] « Ich habe mir für 10 frs. In der Mouffe beim Trödler die Partitur von "Norma" (Bellini) gekauft […] Auf die Notenblätter mit dem idiotischen französ. Operntext bedruckt, mache ich Zeichnungen mit Chinatusche, farbig und mit Tempera. Das sieht seltsam und manchesmal sehr schön aus, der Rhythmus des Notengraphismus mit meinen Zeichnungen geht manchesmal "zufällig" glücklich zusammen. » (« Je me suis achetée à la Mouffe chez un brocanteur pour 10 francs la partition de "Norma" (Bellini) […] Je fais des dessins à l'encre de Chine, crayon de couleur, et à la détrempe sur les feuilles couvertes avec le texte débile de cet opéra, écrit en français. Ça peut paraître bizarre, mais parfois c'est très joli, le graphisme des notes se marie « accidentellement » très bien avec mes dessins. ») Lettre à Ulla et R.W. Schnell, Paris, le 29 mars 1957, *GA*, vol. 4.3, p. 89-90.

dessins sur le papier de musique, « les portraits imaginaires des personnages de cet opéra », et le texte a été écrit et collé sur des papiers de couleur dans le même album [106]. On ne sait pas si le texte a été créé en même temps que les dessins.

Dans l'opéra d'origine, Norma, grande prêtresse du temple druidique, est secrètement amoureuse de Pollione, proconsul romain, avec qui elle a eu deux enfants. Cependant, elle découvre que Pollione est amoureux d'une autre jeune prêtresse, Adalgisa. Norma tente de le convaincre de renoncer à la jeune femme mais il refuse. Norma avoue alors publiquement sa faute et est condamnée à mort. Pollione est condamné pour avoir poursuivi Adalgisa dans le temple et - touché par le courage de l'aveu final de Norma - monte au bûcher avec elle. Flavius est ici uniquement une figure secondaire, l'ami de Pollione.

Dans son texte, Unica attribue à Flavius un rôle beaucoup plus important, car les jeux des deux amants se déroulent entre Norma et Flavius. Unica ajoute une note biographique à la fin de son récit, précisant que « Die *Jeux à deux* stehen doch in engem Zusammenhang mit mir und dem "weissen Mann". Die besagte Norma ist SIE, die Irre und Flavius ist der weisse Mann oder Michaux [107]. » Cette remarque a été apparemment ajoutée uniquement en 1967. Quoi qu'il arrive, elle situe le manuscrit explicitement dans la série de la « communication téléphathique » et la relation fantasmée avec Henri Michaux. Michaux, le « mauvais ange », qu'elle choisit de vénérer entre tous les autres.

Le récit se divise en deux parties : un prologue, dans lequel la narratrice décrit trois rencontres entre Norma et Flavius, et la partie « jeux » dont le nombre correspond au chiffre magique, le « 9 ». Entre les deux amants, pas un mot n'est prononcé. Ils n'échangent même pas un regard : « Norma reste comme une pierre aveugle, les yeux baissés sous le regard de Flavius, regard qui est, comme elle le sait, la chambre interdite pour les jeux à deux, où elle ne doit jamais entrer sous peine de détruire le

[106] *L'Homme-Jasmin*, p. 209.
[107] *GA*, vol. 6, p. 10. « Les Jeux à deux sont étroitement liés à moi et l 'Homme Blanc. La Norma en question est ELLE, la folle, et Flavius est l'Homme Blanc ou Michaux. »

cercle qu'ils forment tous deux [108]. » Déjà ici, on retrouve le thème principal de la série des récits écrits autour de la rencontre avec Michaux : le regard qui ne doit jamais se croiser (d'ailleurs le mot « jeux » joue sur l'homographie de « yeux »). La chambre interdite, les rencontres qui ont lieu dans des cabinets différents, tout cela rappelle étrangement le conte de Barbe-Bleue et sera le leitmotiv de *La Maison des maladies*. Norma et Flavius communiquent ensemble dans une langue secrète, le langage des druides. À la fin du prologue, « la musique interdite des druides trépassés [...] éveille chez les amants le désir de la mort [109] ».

Commencent les jeux, dont le but est de posséder Norma qui perd progressivement son identité et son corps. Pendant le premier jeu, « Le jeu de l'incorporation », Flavius, l'homme blanc brûlant « sous le signe rouge de la séduction par une femme », commence à vider le corps de Norma de ses émotions et « jus ». « 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 [110]. » Norma se sent possédée, elle devient malade et se sait « vouée à la mort ». La mort et le néant apparaissent sous le signe de la couleur blanche : « Blancs et légers comme deux nuages, ils planaient l'un vers l'autre [111]. »

Après les jeux de la concorde, pendant lesquels Norma sent Flavius couché dans son corps, s'ensuit « Le jeu de la réalité sans danger ». Ici, on retrouve le triangle amoureux, car Pollione fait partie du jeu. L'amour terrestre entre Norma et Pollione (« le secret de Norma et de Pollione est leur panique commune et leur mépris du bonheur [112] ») est interrompu par Flavius qui, grâce à ses facultés surhumaines de dilatation, peut se jeter sur eux comme un « jet de lumière ». Une flèche de lumière, un « feu glacial » provoquant le sentiment d'une « nuit sans nuit », la fusion de la femme avec son amoureux divin ou le « néant blanc ». On pourrait certainement s'interroger sur les analogies de cette description avec les expériences

[108] *L'Homme-Jasmin*, p. 212.
[109] *Ibid.*, p. 214.
[110] *Ibid.*, p. 215.
[111] *Ibid.*, p. 217.
[112] *Ibid.*, p. 219.

transcendentales des mystiques (par exemple Thérèse d'Avila qui se sent transpercée par une flèche de lumière) [113].

Le quatrième jeu est celui « de la dangereuse irréalité ». Ici, on évoque le danger de cet « état de béatitude ». Il faut garder ses distances et Flavius, lui, le sait : « Flavius oppose un refus à Norma. Il connaît le danger des jeux irréels quand ils sont joués dans le climat de pourpre de la glace [114]. » Par contre, Norma ne semble pas vouloir abandonner le rêve de sa communication télépathique avec l'amant divin. Ainsi, dans « Le jeu du bavardage apparent », elle lui adresse son désir à distance : « Par "apparent" il faut entendre que les entretiens ne doivent pas se tenir en tête à tête, mais bien à distance du partenaire dont les regards venant de loin, à travers l'espace vide, se portent sur l'autre [115]. » Le sixième jeu, « Le jeu des actes apparents » est un prolongement de l'envie suicidaire de Norma de s'abandonner entièrement à son partenaire divin, de se perdre dans l'Autre. Ce jeu consiste à enlever le regard (« 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 [116] »), un leitmotiv qui sera repris dans un autre récit surréel, *La Maison des maladies*.

Le septième (« Le jeu de la consomption ») et le huitième jeu (« Le jeu du dernier vœu ») laissent entrevoir les amants décidés de mourir. Dans le neuvième, « L'ultime jeu », le « couple » échappe aux conséquences de leur amour : morts par leur désir, ils ont « succombé au pouvoir de leurs yeux [117] ». Le récit se finit avec une phrase dont le décalage témoigne de l'humour noir de l'auteur : « Flavius et Norma furent jetés en pâture aux chiens [118]. » Les paragraphes de la fin, dont fait partie un post-scriptum qui semble être

[113] « C'est l'entreprise mystique de partir chercher l'Un en s'exilant de la solidité des choses », écrit Michel de Certeau dans *La fable mystique, 1. XVIe – XVIIe siècle*, p. 145. Cependant, pour ces « séduites de l'Autre », l'assomption – se faire l'objet qui assurerait la jouissance d'une altérité énigmatique, comporte le risque de s'y perdre, le risque du morcellement. Il n'empêche que ce meurtre de l'amour propre (dissolution de l'image spéculaire) - n'être rien parce que l'Autre est tout – souvent signifié par la lumière et finalement la transparence, est vécu comme jouissance et grâce ultime : « Ainsi Thérèse, semblable à "quelqu'un qui, le cierge à la main, va mourir de la mort qu'il désire, jouissant de cette agonie avec plus de délectation qu'il ne peut se dire" [...] "l'agonie" qu'elle vit, "glorieuse déraison", "céleste folie". » *Ibid.*, p. 271.
[114] *Ibid.*, p. 223.
[115] *Ibid.*, p. 224.
[116] *Ibid.*, p. 225.
[117] *Ibid.*, p. 226.
[118] *Ibid.*, p. 226.

ajouté quelques années plus tard [119], introduisent ses nouveaux projets, également inspirés par la présence de L'homme blanc. Entre autres, il s'agit d'une correspondance imaginaire, mais l'auteur remarque que « ces lettres sont trop sentimentales pour être reproduites ici [120] ». Peut-être parce qu'il s'agit d'un aveu plus explicite de son admiration pour Henri Michaux, ce saint au regard méchant?

Lettres Imaginaires, premier texte prosaïque après les feuilletons, date de juillet 1957 – 16 octobre 1957. Le récit se compose de sept lettres : quatre sont écrites par un « Monsieur » - c'est lui qui initie et clôt cette correspondance –, trois par une Dame. Bien qu'Unica ait vécu à cette époque une vie de couple avec Bellmer, les lettres semblent adressées à un autre. Un Monsieur avec qui la Dame entretient une communication télépathique à distance. Dans la première lettre, Monsieur propose à la Dame une cohabitation à deux – « attachés à nos chaises, il serait interdit de fermer les yeux [121] » - qui aboutira à son meurtre : « Moi, cependant, je veux regarder, les yeux ouverts, au moment de vous tuer, moi, qui vous suis si infiniment attaché [122]. »

Le regard – se regarder ou pas – joue ici un rôle similaire comme dans *Les jeux à deux* ou dans *La Maison des maladies*. Dans sa première lettre, Monsieur mentionne, que leur « communication télépathique » s'est déclenchée par un regard : « Autant que je me souvienne, vous n'avez reçu de moi, qu'un seul regard. Je vous jure d'avoir bien observé que ce regard furtif ne vous manquait pas [123]. » La dame semble confirmer ceci dans sa réponse : « Nous avions, par moments, un vif échange spirituel à travers l'espace vide [124]. »

Par ailleurs, les échanges entre amoureux dans ce texte ressemblent à ceux qu'on retrouve dans *Les jeux à deux* : la Dame possède la capacité de planer au-dessus du Monsieur, le Monsieur dort à l'ntérieur du corps de la Dame. Comme dans *Les jeux à deux*, le Monsieur entreprend l'effort

---

[119] Unica signe ce post-scriptum avec la date du 22 février 1967.
[120] *L'Homme-Jasmin*, p. 227.
[121] Unica Zürn, *Lettres imaginaires*, traduit par *GA*brielle Noss, dans *Le Nouveau Commerce*, Cahier 49, Paris : André Dalmas et Marcelle Fonfreide, 1981, p. 80.
[122] *Ibid.*, p. 79.
[123] *Ibid.*, p. 79.
[124] *Ibid.*, p. 81.

d'anéantir la Dame en lui (« ce qui m'a consolé, c'est que vous ayez eu besoin de sept jours pour m'anéantir en vous [125] »). La Dame se résout à ne rien entreprendre qui pourrait blesser son époux, le Monsieur confirme que la communication à distance doit suffire à faire vivre cet amour surnaturel : « Une chose nous restera : nous ne cesserons pas de nous regarder, que nous puissions nous voir ou non. [...] Rien ne peut s'opposer à nous puisque nous ne pouvons pas nous opposer à nous-mêmes. Saisissez-vous ce bonheur [126] ? »

À travers la Dame, Unica formule ici sa vision du temps, que l'on retrouvera également dans ses écrits plus tardifs (*Le Blanc avec le point rouge*, etc.) : « Le Toujours et le Jamais semblent vraiment s'unir et se former en un cercle. Moi, je me suis toujours sentie dans un cercle, autant que je me souvienne [127]. » Comme dans ses anagrammes (cf. *Meine Jugend ist das Unglueck meines Lebens*, Ma jeunesse est le malheur de ma vie), *Les Notes d'une anémique* ou encore dans *Le Blanc avec le point rouge*, elle regarde sa jeunesse comme une période douloureuse, en contraste avec l'enfance et la vieillesse : « Faisant suite à l'enfance, la jeunesse est la chose la plus laide qu'on ait imaginée. L'enfance et la vieillesse, elles, sont peut-être vivables [128]. »

C'est par la bouche du Monsieur qu'elle se tend un miroir : « Vous êtes l'une de ces quelques femmes que j'ai vues, timide, repliée sur elle-même et qui ne s'ouvre à un homme qu'en cas de danger [129]. » La rencontre amoureuse ne se réalisera pas ; elle doit rester à distance, repoussée, éternellement en suspens, comme en témoigne le conseil interrompu du Monsieur à la Dame : « Vigoureux et méchant je le serai de nouveau, un moment ; je vous conseille seulement, si vous entendez mes pas, de… Excusez cette interruption [130]. » Le lecteur n'apprendra pas la suite. La Dame se précipite pour répondre et préconise, elle aussi, de ne pas agir : « Lequel voudrait croire que lui, seul, pourrait vous rendre heureux ?

[125] *Ibid.*, p. 81.
[126] *Ibid.*, p. 83-85.
[127] *Ibid.*, p. 85.
[128] *Ibid.*, p. 91.
[129] *Ibid.*, p. 88.
[130] *Ibid.*, p. 89.

Laissons tout aller comme il se peut [131]. » La communication / communion à distance devront faire l'affaire et au contraire, faire grandir cet amour imaginaire, dans lequel l'autre n'a pas de place : « Apparemment vous n'avez pas cessé d'envoyer vos pensées à travers l'espace vide. [...] Les causeries et les rencontres que je poursuis avec vous à travers l'espace vide, me suffisent [132]. »

Et puis, dans un nouveau jeu avec la « réalité », arrive la chute de la narration, à travers la dernière lettre du Monsieur, affirmant que toutes les lettres précédentes ont été imaginées par la Dame [133]. Unica profite de cette dernière « lettre » pour glisser également quelques remarques biographiques, dans lesquelles le lecteur potentiel (ou H. Michaux ?) pourrait reconnaître l'écrivain : « Depuis longtemps, je me méfie des lettres, des photographies et surtout des conversations. [...] Votre proposition de se raconter des histoires : je n'ai pas l'intention de parler de moi [134]. » Est-ce que ce petit « échange » épistolaire vise à « fournir une énigme à la postérité [135] », comme le suggère la figure du Monsieur dans les derniers paragraphes ? Et puis, une auto-critique envers sa propre création littéraire, de nouveau mise dans la bouche du Monsieur, avec qui la Dame semble être en compétition : « On verra que la valeur littéraire en sera insignifiante. Même si telle ou telle ligne avait quelque chose de sincère et de désespéré. [...] Je pense que celui-ci (mon testament) serait plus célèbre que toutes vos lettres imaginaires [136]. » Non seulement Unica semble dire que Monsieur est meilleur écrivain, mais surtout qu'il possède un accès supérieur à la réalité à travers la méditation. Le récit se finit par ces phrases, en apparence contradictoires (c'est le Monsieur qui écrit) : « Je saisis quand même combien vous sentez ma constante présence. Vous aurez sûrement compris que je ne tiens plus à vous déranger [137]. »

---

[131] *Ibid.*, p. 91.
[132] *Ibid.*, p. 92.
[133] « Elles vous ont peut-être aidé à nourrir votre fantaisie, mais je déclare avec solennité et quelque peu contrarié, ne pas en être l'auteur. » *Ibid.*, p. 92.
[134] *Ibid.*, p. 93.
[135] *Ibid.*, p. 93.
[136] *Ibid.*, p. 93-94.
[137] *Ibid.*, p. 94.

Notizen einer Blutarmen. Das Haus der Krankheiten

Notes d'une anémique (1957-1958) se présentent comme une continuation plus abstraite et plus énigmatique du thème de la « rencontre » merveilleuse, élaboré dans les deux textes précédents. Bien que le thème comporte certaines ressemblances, cette fois-ci il ne s'agit ni de fiction – comme dans le cas des *Jeux à deux* – ni de lettres imaginaires. Unica a choisi une forme en apparence plus personnelle, celle d'un journal intime, couvrant la période de la fin de l'année 1957 [138].

Dans la préface, elle introduit l'idée que sa vie a été la longue attente d'un miracle qui ne s'est pas produit : « le Miracle que je ne saurais décrire, oui, le miracle auquel sont dédiées ces pages [139]. » Elle le compare avec le chiffre « 99 », le chiffre qui dans son univers symbolise la rencontre miraculeuse (cf. les précédents paragraphes) : « Le 99 est comme une inspiration, mieux, comme une aspiration retenue. On ignore ce qui va suivre. La porte va-t-elle enfin s'ouvrir, le rideau va-t-il se lever ? Le Beau-Terrible va-t-il faire son entrée [140] ? » Comme elle l'écrit, la rencontre aura un aspect terrible ; le désir du dépassement et de la fusion étant également celui de la mort.

L'inquiétude qu'elle ressent est liée aux événements du passé : « Depuis 1949 il se passe des choses angoissantes et funestes dans mes rêves. Une montagne d'événements m'écrase, nuit après nuit [141]. » Par contre, ses blessures des amours précédents ont pu être transformées,

---

[138] Le journal commence le 27 décembre 1957 et se termine le 31 décembre. La dernière de trois postfaces est datée le 5 juillet 1958.

[139] Unica Zürn, *Notes d'une anémique*, dans *Vacances à Maison Blanche. Derniers écrits et autres inédits*, présentés et traduits de l'allemand par Ruth Henry, Paris : Joëlle Losfeld, 2000, p. 15.

[140] *Ibid.*, p. 16. Unica revient au chiffre « 9 » sur la p. 23, où elle mentionne que le mot GRUNEWALD, le nom du quartier de son enfance, est composé de neuf lettres. Ermenonville, où elle écrit *Notes d'une anémique*, se compose de douze lettres, pour elle trois fois trois, donc neuf de nouveau.

[141] *Ibid.*, p. 17. La « montagne des événements » est liée à son divorce ; Unica abandonne ses enfants.

grâce aux rencontres merveilleuses de l'année 1957 ; parmi les grands artistes figurent par exemple Hans Arp, Victor Brauner, André Breton, Marcel Duchamp, Max Ernst, Leonor Fini, Matta, Man Ray et surtout Henri Michaux. Ces rencontres réveillent en elle de nouveau le rêve de jeunesse qu'elle a pu vivre pendant la courte période de *Badewanne* et qui est décrit déjà dans *Katrin*, celui d'une communauté fraternelle composée d'artistes. Mais c'est surtout le rêve d'une Image et d'un Visage qui dépassent toutes les vicissitudes de l'amour et de la vie adulte terrestre. La recherche de l'inaccessible, de l'introuvable (« l'histoire de la merveille trouvée et disparue ») [142], le thème du livre que la narratrice lit au moment de l'écriture de son journal, *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier). Le désir de s'approcher de l'Autre incarné en double artistique idéalisé, de l'osmose sublimée avec l'objet d'amour, l'Aimé manquant, qui se formule et déploie dans l'écriture ? « L'amour dans la distance », miracle, « la somme des visages », ce sont des noms qu'Unica a choisis de donner comme but ultime à son attente.

Le merveilleux se solde toujours par le terrible, l'attente passive et l'abandon de soi face aux événements tragiques de sa vie se transforment en rage resurgissant dans ses rêves. Unica rêve

> d'un être [...] mi-femme, mi-serpent et assoiffé de sang. C'est pourquoi on lui extirpait tous les or*GA*nes qui pouvaient lui permettre de faire le mal. On lui enlevait les yeux, la langue, le cœur [...] Cela fait, on s'apercevait avec épouvante qu'il parlait sans langue, voyait sans yeux et vivait sans cœur, vidé de son sang, il était d'une grande force [...] obsédé par la haine et le désir de vengeance, habité d'une force et d'une rage inhumaines [143].

La vie en couple est décrite comme l'histoire d'une grande amitié [144] et mise en opposition avec un inquiétant sentiment de menace, l'attente d'un basculement : « Qui donc ? Quoi ? Qu'est-ce qui me prend ? [...] Lui ou

---

[142] *Ibid.*, p. 24.

[143] *Ibid.*, p. 21-22. C'est comme si l'auteur, faisant l'état d'une dévoration interne dépersonnalisante et déshumanisante, s'était identifiée à cette force malveillante et était devenue porteuse du mal. Peut-être peut-on alors comprendre l'hybridité décrite ici comme la représentation de l'ambivalence (ou plus simplement, de la division du sujet) ?

[144] « Être ensemble, s'appartenir. Craintifs comme nous le sommes tous les deux, nous attendons chacun que l'autre le soutienne et le protège, car la solitude est terrible ! » *Ibid.*, p. 25.

plutôt « ça ». Le « ça » qui m'a observée, ces derniers jours, sous toutes les coutures, qui rôde autour de moi et dont je suis le centre [...] Ce « ça » qui me veut [...] Pour l'anéantir, pour ne pas lui donner d'existence, un jour je le nommerai [145]. » Lui donner un nom, trouver la cause serait donc la fin de l'attente merveilleuse, la chute de l'histoire, le retour dans la réalité.

Mais peut-être y a-t-il encore l'espoir : « La merveille, elle, ne se produit pas quand on l'attend [146]. » Unica intègre ensuite une version de l'anagramme inspirée par une phrase d'Henri Michaux, *Le petit peu que je veux, jamais tu ne l'apportes*. Les deux versions de l'anagramme ont du être écrites quasiment en même temps (1957), cependant ici, l'anagramme est « racontée » à l'envers [147]. Cette transformation donne un accent particulier à la phrase « Jamais tu ne me donnes le peu que je désire » au lieu de « Je suis toi ». La merveille est passée à côté, ce qui reste est le désir de mourir.

Et puis arrive la chute de l'histoire – le retour à la réalité. L'état mélancolique et l'inquiétude se trouvent « expliqués », induits par une maladie, cette fois-ci l'anémie, qui sera soignée par des ampoules d'extrait de foie. Quoi qu'il arrive, Unica décide qu'il faut « passer à autre chose » : « Je me suis tournée et retournée en moi-même, je me suis écoutée et regardée. Et j'en ai eu assez de moi. Si j'étais un homme, peut-être aurais-je dans cet état créé une œuvre. Mais, telle que je suis – et je ne voudrais être rien d'autre -, je n'ai fait que divaguer [148]. » Cette phrase a été souvent interpretée comme l'aveu de son incapacité de créer une œuvre, en opposition à ses collègues masculins, figures paternelles qu'elle admire. À mon avis, il s'agit de tout autre chose. Il semblerait que pour elle l'œuvre, en tant que totalité harmonieuse et finie s'apparente à une réalisation masculine, tandis que ses écrits flottent et s'inscrivent en tant qu'organisme,

---

[145] *Ibid.*, p. 26. Le « ça » évoque bien cette intention sans visage qui la cerne, qui la veut, intention dévorante qui anéantit le sujet. La nomination serait une tentative défensive de la mettre à distance, passer du réel au symbolique.
[146] *Ibid.*, p. 27.
[147] L'anagramme d'origine : *Das kleine bischen das ich will, du bringst es niemals*. / Sink en in Asche, ans Bild der Stille, bald muss ich weg. / Ins blasse Wasser mach' klingend die Stille – ich bin Du. L'anagramme telle qu'elle est reproduite dans *Notes d'une anémique* : Ins blasse Wasser mach klingend die Stille - / ich bin Du. / Sin ein in Asche, ans Bild der Stille - / bald muss ich weg. / Niemals bringst Du das kleine bisschen, das ich will…. La traduction française de l'anagramme dans les *Notes d'une anémique* : Dans l'eau pâle, fais sonner le silence / Moi je suis toi / A l'image du silence, enfonce-toi dans la cendre / Bientôt je partirai. / Jamais tu ne me donnes le peu que je désire.
[148] *Ibid.*, p. 28.

lequel ingère les hétérogénéités, les transforme et se transforme en permanence. Sa production relève de la relation réactive aux êtres et aux choses, d'une position féminine qui absorbe les éléments et les recrache. Finir une œuvre serait alors équivalent à mourir au monde : « 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… [...] Je ne voulais pas faire un roman [149]. » Ces remarques relèvent d'une absence de distance avec le monde et ses objets contre lesquels, du coup, elle livre bataille pour sa propre survie [150].

Ce « passer à autre chose » se présente comme un prochain récit intitulé *La Maison des maladies*. Le premier manuscrit est daté 30 avril 1958 - 9 mai 1958. Il s'agit d'un cahier fabriqué par Unica à partir de papiers gris cousus ensemble [151]. Le texte a été écrit (en tout cas c'est ce qu'elle en dit dans *L'Homme-Jasmin* [152]) dans un état fiévreux, causé par la jaunisse, auquel elle s'abandonne pour le sublimer en écriture. Il s'agit d'un état entre-deux, d'une mise en condition utilisée par d'autres surréalistes, qui lui donne accès à son inconscient, avec la menace cependant d'un nouveau basculement..

Unica insiste pour que le texte soit publié avec les dix-sept images qui l'illustrent (fig. 82a-82r), texte et images formant un tout indissociable. La narration se présente sous la forme du journal intime d'une « narratrice » qui a été amenée pour une période limitée dans la Maison des maladies. Suite à une maladie, elle ne peut plus regarder l'autre dans les yeux parce que quelqu'un - son ennemi mortel - a arraché les cœurs de ses yeux, par un « coup de maître » (fig. 82c) : « Je n'avais même pas su que les yeux avaient des cœurs. Les miens paraissaient n'en avoir pas besoin tant ils

---

[149] *Ibid.*, p. 28-29.

[150] Pour Unica, « divaguer » c'est errer sans fin sur le réseau associatif des significations. « Faire œuvre » ce serait arrêter la course de la signification, soit un arrêt de mort. On pourrait soit penser à la position psychotique d'incapacité à se résoudre à la métaphore paternelle (plus qu'une position féminine) soit, également avec Lacan, à la « jouissance au-delà du phallus » : « Il y a une jouissance à elle dont peut-être elle-même ne sait rien, sinon qu'elle l'éprouve – ça, elle le sait. » (*Le séminaire de Jacques Lacan. Texte établi par Jacques-Alan Miller. Livre XX. Encore. 1972-1973,* Paris : Éditions du Seuil, 1975, p. 69.)

[151] *GA*, vol. 4.3, p. 76.

[152] « Elle assiste à une grande manifestation contre la bombe atomique et attrape la jaunisse. Au lit, avec la fièvre, elle écrit le texte : « A la maison des maladies ». *L'Homme-Jasmin*, p. 20.

s'acharnaient à trouver leur chemin dans la lumière, là-bas au fond, loin au fond, à gauche, comme si cette lumière était le plus beau berceau qui leur fût préparé [153]. » La narratrice ne parvient plus à se regarder dans le miroir, elle ne peut pas regarder les autres et les autres ne la reconnaissent plus. Le Dr Mortimer, qui la soigne, lui apprend que son ennemi possède maintenant les cœurs de ses yeux « intacts et vivants », et qu'il peut ainsi exercer son pouvoir sur le regard de la narratrice : selon lui, elle se trouve en danger de la mort.

« Elle » a besoin de se reposer. Le seul qui puisse la sauver de sa « fatigue mortelle » est l'homme aux cheveux blancs : « L'homme aux cheveux blancs qui, à nouveau, cuiller après cuiller, me fit ingurgiter les soupes des contes de fées de mon enfance [154]. » La narratrice ne partage pas avec le lecteur le nom de son « ennemi mortel » ; elle nous fait uniquement savoir qu'elle est la victime de « magie noire », « soumise aux puissantes et effroyables pensées d'un magicien [155] ». Elle se sent traversée et dévorée par « lui » qui - comme un scorpion rouge - finira par la tuer pour mourir ensuite. La phrase suivante ne dissipe d'aucune manière l'ambivalence autour de l'identité de cet ennemi : « Je me plains amèrement que la haine et l'amour soient si proches l'une de l'autre ; je déplore que l'on ne sache jamais si l'on est haïe ou aimée [156]. » Est-ce que l'ennemi mortel est un autre aspect de l'homme blanc ? Car c'est l'homme blanc, vers lequel la narratrice émet les pensées amoureuses. Seules les qualités paternelles de cet être ne représentent aucun danger pour elle, tous les autres aspects de l'amour masculin étant proscrits car potentiellement dangereux. Quoi qu'il arrive, la « réponse » à cette question sera donnée au lecteur dans la phrase ultime du texte.

Nous sommes en fait confrontés ici aux premiers signes de fragmentation identitaire. Dans le chapitre suivant, intitulé « Les piégeurs », le lecteur réalise que la « narratrice » ne représente pas un « Je » uni. Bien

[153] *Ibid.*, p. 231.
[154] *Ibid.*, p. 237.
[155] *Ibid.*, p. 240.
[156] *Ibid.*, p. 240.

que son esprit se trouve « dans ce nouvel et salutaire état d'absence [157] », quelque chose ou quelqu'un lui « dresse les pièges » pour réveiller son corps, qui se sent subitement assez fort pour s'engager dans ce nouveau jeu. Cependant, la narratrice refuse de se prendre « au piège de cette duperie » : « On veut donc me tromper grossièrement, me pousser de force dans un nouveau malheur. […] Ah, je ne ferai pas plaisir à ce personnage [158] ! »

Mais qui est cet « on », ce personnage ou ces personnages nommés « piégeurs » ? Est-ce le corps de la narratrice, qui a aquis une existence indépendante pour venir la hanter? L'image reproduite dans l'édition allemande [159] (fig. 82o) ne nous aide guère plus : nous y voyons un squelette monstrueux dont les mains et les pieds se trouvent transformés en piques. Le texte qui entoure cette image ne lève pas davantage l'ambiguïté : « Soi-disant, ceci représente "le piégeur", mais cela ne correspond peut-être pas à la vérité, car personne ne l'a vu. » L'auteur ajoute, cette fois-ci dans le coin en bas à droite : « Non, maintenant je sais qui c'est. C'est – Dr Mortimer [160]. » En lisant le texte, nous nous n'avons pas d'autre possibilité que de parcourir avec la narratrice le labyrinthe de son corps dans lequel tout se divise et se transforme en permanence, sans aucune certitude ultérieure de pouvoir en sortir.

Dans le chapitre suivant, « Le couteau dans le cœur », la narratrice explique les raisons de son absence et de son inertie tant psychique que corporelle. « L'éternelle victime », elle se compare à Uncas, le dernier Mohican, poignardé par son ennemi. Son cœur choisit mal ses amours, il est mort plusieurs fois sous les coups, notamment du père de ses enfants[161]. Elle revient donc ici sur l'événement décisif de sa vie – la trahison

---

[157] *Ibid.*, p.242. Et aussi: « Une paix de mort s'ouvre au milieu de mon être – dans mon plexus solaire.»
[158] *Ibid.*, p. 244.
[159] *GA*, vol. 4.1, p. 73.
[160] « Das ist das Portrait einer Zuflüsterung, angeblich soll es den «Fallensteller » darstellen, aber das braucht nicht wahr zu sein, weil niemand ihn kommen und sehen sah. Nein, jetzt weiss ich, wer das ist. Es ist – Dr. Mortimer. »
[161] Unica mentionne dans plusieurs de ses textes, qu'elle a appelé son ex-mari Uncas, Il s'agit donc non seulement d'un dédoublement du « je » narratif dans le texte : « En secret je fus Uncas […] Quand je fus plus vieille je donnais à l'homme que j'aimais et qui fut le père de mes enfants le nom de Uncas. Aussitôt il me plongea le couteau dans le cœur et ce fut comme un fratricide car je suis restée Uncas et le suis encore aujourd'hui. » *L'Homme-Jasmin*, p. 245.

d' « Uncas » et l'abandon de ses enfants. Événement qui structure aussi, comme nous l'avons vu, les *Notes d'une anémique.* Dans *La Maison des maladies*, les deux organes qui échappent à son contrôle sont le cœur et les yeux, ou plus exactement, leur fusion : « cœurs de ses yeux ».

La Maison des maladies est donc un lieu imaginaire, le corps de la narratrice. Elle peut y voyager, à la recherche d'un refuge dans ses recoins. Elle préfère séjourner dans le « cabinet des plexus solaires » - « le juste milieu du corps où tout est en repos, sauf quand on est en état amoureux ou maléfique [162] » - et les « chambres des mains ». Elle rapporte avoir également passé quelque temps dans la voûte de la tête : « un jour j'ai dormi dans les quatre lits qui la meublent : dans le lit des odeurs, le lit des sons, celui des insinuations chuchotées, dans le lit des images… [163] » Il est intéressant de remarquer la distinction entre « le lit des sons » et celui « des insinuations chuchotées », avec une connotation hallucinatoire.

La maison est ainsi décrite comme un labyrinthe, qui n'est pas uniquement un lieu de refuge, mais aussi le Château de Barbe-Bleue, avec les chambres interdites (la chambre des yeux, la chambre des cœurs, la chambre des seins) [164]. La narratrice préfère abandonner temporairement sa position de sujet, pour voyager au gré de sa fantaisie à l'intérieur de son corps. Bien que son ennemi mortel ait pris possession « des cœurs de ses yeux » - le récit est structuré par cette métaphore prise au pied de la lettre, c'est-à-dire destituée de son statut de métaphore [165] – la narratrice se prépare à assumer de nouveau sa subjectivité : « Quelque chose de ces cœurs paraît lentement revenu dans mes yeux [166]. »

C'est dans le chapitre qui suit, « Observations diverses », qu'Unica développe de nouveau sa mythologie personnelle autour de la signification

---

[162] *Ibid.*, p. 235.
[163] *Ibid.*, p. 247.
[164] « La chambre des yeux dans la maison des maladies deviendra un jour pour moi, j'en ai le pressentiment, le cabinet de Barbe-Bleue. On verra ce que cela donnera. Je crains le pire. » *Ibid.*, p. 248. La chambre des seins fait également partie des « chambres interdites », car elle est liée à l'accouchement : « Ce silence moelleux et profond, je le connais bien par le souvenir des temps passés. […] Mais aujourd'hui tout a changé affreusement et c'est pourquoi la chambre des seins ne m'inspire que désespoir. » *Ibid.*, p. 250.
[165] Certains proverbes disent que l'âme de quelqu'un se trouve dans ses yeux, dans son regard. Ici, on pourrait donc penser que la narratrice a perdu son âme, qu'on a enlevé l'essence de son être.
[166] *Ibid.*, p. 247.

du chiffre « 99 ». Le chiffre, comparé ici au bruit d'un coquillage que l'on colle à l'oreille ou encore à celui du sang qui pulse dans le corps, est appelé le « chiffre de son destin ». Pendant ce voyage à l'intérieur de son corps, la narratrice voit un ensemble de casiers portant des chiffres. Au milieu, trône un casier avec « 99 » écrit dessus, significativement, en blanc. Quand elle l'ouvre, elle s'efforce d'entendre « ce bruit isolé, le plus profondément silencieux qui soit, ce bruit fait d'éternité et qui a dû être celui d'avant le commencement du monde [167] ». Cette description d'un sentiment océanique de la fusion avec l'Autre n'a rien à envier à certains textes mystiques avec leur description d'expériences transcendentales. Cependant, elle va à l'encontre du retour à la réalité, où la narratrice sera de nouveau forcée d'assumer le poids de sa subjectivité [168].

Le tiraillement entre la vie quotidienne « blafarde », sans miracle, et l'enchantement des rêves hallucinatoires, source de créativité et « images d'un infini bonheur [169] », dont elle nous fait part dans *L'Homme-Jasmin*, apparaît déjà ici [170]. S'ensuit le même questionnement ; perplexe, la narratrice cherche une explication à ses visions qu'on lui impose : « Qui donc voulait me prouver que le bonheur, cela existe, que les rêves deviennent réalité ? […] Comment un être peut-il, ici, revenir à la vie quand les rêves ne cessent de l'inviter à entrer dans leur ronde [171] ? » Effectivement, la Maison des maladies n'est pas « maison de la guérison », le prix du voyage dans le pays des métamorphoses perpétuelles est la « mort personnelle ». La recherche de la « porte de sortie » devient inévitable ; elle est le thème du chapitre suivant, qui porte le titre « Secret ».

La narratrice s'aperçoit alors que « la sortie était toujours là [172] », bien qu'elle ne l'ait pas vue avant. Mais elle n'est pas encore prête à revenir définitivement dans le monde de la « routine aux mains figées ». Il faut que

---

[167] *Ibid.*, p. 251.
[168] « Je remarquai trop tard que je perdais là le peu de force que j'avais retrouvé depuis ma guérison. » *Ibid.*, p. 251.
[169] *Ibid.*, p. 252.
[170] Cf. chapitre intitulé « Notes de travail concernant ce livre » : « Ma meilleure moitié veut, comme elle est sage et intelligente, que je reste malade pendant un bon moment encore parce qu'elle sait qu'on peut gagner quelque chose d'une maladie comme la mienne. » *Ibid.*, p. 256.
[171] *Ibid.*, p. 252.
[172] *Ibid.*, p. 253.

l'injonction vienne de « l'extérieur » ; pendant sa visite, Dr Mortimer l'exhorte à se décider.

Tel qu'il a été dessiné par Unica [173] (fig. 82p), il se présente comme un général avec une seule jambe et une seringue à la main : « Si seulement j'avais de ma mort personnelle une image autre que précisement celle de ce Mortimer. […] De toutes les personnifications de la mort je possédais la plus répugnante : un militariste [174]. » Caricature d'un dignitaire nazi, d'un passé militaire déjà rejeté par son père, ou d'un médecin-psychiatre ? Ou (aussi) l'mage d'usurpateur de la position paternelle (la seringue comme ersatz de remplacement à la castration-amputation) ? Quoi qu'il en soit, le Dr Mortimer refuse d'exaucer son dernier vœu, condition de la narratrice pour qu'elle reste. Ce vœu demeure une énigme pour le lecteur-spectateur, car le personnage dessiné piétine sur un bout de papier, sur lequel Unica a écrit : « Letzter Wunsch : Ich möchte bitte noch einmal… [175] »

Après ce court échange, la narratrice « récupère » une partie de son regard et annonce sa sortie. Pour achever sa libération, « elle » entre dans la chambre des yeux où elle retrouve les « cœurs de ses yeux ». Dans un geste rituel magique, elle broie le scorpion rouge à l'aide d'une statue de Bouddha et le jette ensuite au feu. En guise de consolation, elle croit apercevoir à l'horizon « un sourire que j'avais vu une fois, me promenant en rêve et comme suspendue, par un jour de soleil qui ne finissait jamais [176]. » Sur les dernières pages du texte, la voix narrative, contemplant les expériences hallucinatoires révélées auparavant, conclut, dans une phrase qui fait retour à la narratrice : « Il est des actes que nous avons négligé d'accomplir et qui ne cessent de nous adresser un appel [177]. »

Nostalgie de l'innocence perdue, l'attente du Miracle annoncée dans les *Notes d'une anémique* (ce dernier étant à son tour une suite logique, une gradation progressive, du jeu amoureux imaginaire traité dans les *Jeux à deux* et *Lettres imaginaires*) arrive ici à son terme et se tranforme en « mort personnelle ». L'Homme Blanc, cette vision qui génère tout un entrelacement

[173] *GA*, vol. 4.1, p. 74.
[174] *L'Homme-Jasmin*, p. 258.
[175] « Le dernier vœu : J'aimerais encore une fois, stp, … »
[176] *L'Homme-Jasmin*, p. 262.
[177] *Ibid.*, p. 261.

entre la vie parisienne présente et l'enfance berlinoise à jamais perdue - devient dans *La Maison des maladies* l'ennemi mortel. L'abandon de la subjectivité – bien qu'il libère des forces créatrices inattendues – ne conduit au paradis fusionnel imaginé que pour un court instant. Un séjour plus long dans le royaume derrière le miroir se solderait par un « prix fort » que la narratrice n'est pas prête à payer.

Le texte qui se présente tout d'abord comme une narration linéaire, racontée par une narratrice, devient vite, par les images qui l'accompagnent, une toile d'araignée qui s'ouvre sur de multiples directions. La narratrice, ce « je » auquel on avait affaire au début du texte, se fragmente et se décompose au fur et à mesure du récit. « Elle » existe seulement par sa confrontation avec des parties de ce château-corps qui refuse de se donner dans sa totalité imaginaire. Pour le lecteur, *La Maison des maladies* fonctionne comme une véritable « machine littéraire » - réflexion sur l'amour, la souffrance, la topologie du corps féminin...

Das Weisse mit dem roten Punkt. Im Hinterhalt

Comme une mosaïque qui se serait disloquée en des temps anciens
les années déposent
leurs esquilles sur mes rives. Rarement un morceau plus gros.
Il fallait donc rassembler tout cela. Soigneusement ajuster
les éclats les uns aux autres.
Ainsi naquit,
infiniment lentement, l'intuition de « l'Image ».
…
Je n'aurais vraiment pas dû commencer cette collecte.
Et c'est là ma faiblesse, ma défaillance,
l'illusion qui parcourt ma vie entière [178].
Unica Zürn, *Das Weisse mit dem roten Punkt*

[178] Traduction Dr Béatrice Steiner.

Les deux textes suivants, *Das Weisse mit dem roten Punkt* (Le Blanc avec le point rouge) et *Im Hinterhalt* (En cachette), bien que très différents dans la forme, se tournent tous les deux vers le passé de l'artiste. Dans les deux cas, il s'agit de la contemplation de sa propre histoire, écrite après le retour du pays des merveilles, qui - dans le cas d'*Im Hinterhalt* - coïncide avec sa première crise de folie.

Le Blanc avec le point rouge est daté du 24 février 1959 et dédié à son fils Christian, né le même mois (11 février) en 1945, et au chiffre « 9 » [179]. Le sous-titre de cette « autobiographie » étrange est « Dem Zufall ausgesetzt oder die Quersummme der Gesichter will ihr Ergebnis » - « en proie au hasard ou la somme des figures/visages exige son résultat ». Cette phrase pourrait aussi bien caractériser le processus créatif derrière les anagrammes comme la recherche zürnienne du Visage/Image Ultime, thématisée dans les écrits précédents (notamment dans les *Notes d'une anémique*).

Le récit est divisé en deux parties, structurées à chaque fois autour de phrases clé. Ces phrases caractérisent le « Je », thème du texte. D'ailleurs, c'est la première fois qu'Unica utilise dans ses écrits ce pronom personnel. Un choix plus osé, plus affranchi, nourri peut-être également pour partie d'un désespoir silencieux préfigurant la catastrophe qui s'approche. Du reste, elle ajoute à la fin de son texte : « Ecrit dans une grande angoisse le 24 février 1959 [180] ».

La première partie se tourne vers son passé ; elle y lie les rêves de son enfance à sa vie présente. Tout d'abord, ce « Je » adore créer des anagrammes. De la même manière, construire un cerf-volant avec un enfant lui apporte une joie aussi grande. Elle ajoute qu'il n'est pas important que le cerf-volant vole ou pas ; seul compte le jeu lui-même. Y a-t-il une connection entre ces deux activités ? On pourrait penser que le processus de la création des anagrammes et les jeux enfantins se caractérisent tous les deux par

[179] Voir chapitre biographique. Le texte est dédié « Meinem Sohn Christian und dem Einmaleins mit der 9 gewidmet » (à mon fils Christian et au b.a.-ba avec le nombre 9). S'agit-il d'un jeu avec le nombre « 9 » ? Quoi qu'il en soit, on peut retrouver deux « 9 » dans les deux dates, 1945 (4+5=9), date de naissance de Christian, et 1959, date de la création de ce récit. Veut-elle s'approcher de son fils éloigné ? Ou bien serait-ce une projection sur lui de son désir de fusion avec le Visage « à distance », à travers la présence des « 9 » dans les deux dates? Ou plus simplement lui expliquer le « projet de sa vie » ?

[180] *GA*, vol. 4.1, p. 92. « In grosser Angst geschrieben am 24. Februar 1959. »

l'engouement pour le son (la sonorité des signes), sans se soucier de la signification, qui viendrait – ou ne viendrait pas – s'ajouter.

Cependant, la création des anagrammes, la quête d'une réponse que la langue devrait fournir n'apportent que du malheur. Dans le paragraphe suivant, elle s'adresse à un Toi : « Quand notre malheur est devenu rigide et inéluctable, tes yeux se sont transformés [181]. » Pourquoi en est-elle arrivée là ? Il semblerait qu'il faille chercher les réponses dans son enfance, thème des prochains paragraphes. La vie n'a jamais apporté ce qu'elle en attendait. Nous retrouvons ici le dégoût et l'angoisse liés à la présence de la mère (un thème répété dans *Sombre Printemps*) : « Les premiers yeux féminins que j'ai vus au début de ma vie, m'ont inspiré une peur insurmontable devant l'araignée [182]. » Pour cette raison, elle n'arrive pas à choisir, devenir femme ou la femme qu'on aurait voulu qu'elle soit. Le rejet de sa « mère » est, comme il a été déjà dit, aussi le rejet de son pays maternel, de l'Allemagne nazie et de la vie bourgeoise. Elle préfère donc vivre divisée, avec un pied dans le monde des adultes et un autre dans celui de l'enfance, des jeux avec la langue : « Et cette division est jusqu'à aujourd'hui mon supplice [183]. »

Sa vie l'a déçue, des gens l'ont déçue : « L'escroquerie humaine avec des yeux! On aurait penser, ils ne possèdent rien de plus sincère que leurs yeux. Parfois je ne sais plus comment les regarder [184]. » Par contre, son attente folle d'un miracle se solde par l'arrivée d'un Double : « J'ai rencontré mon Double! [...] Et ceci est ma fierté, une bravade qui me donne raison en dépit des circonstances présentes [185]. » Sa recherche anagrammatique a donc rempli sa promesse, l'oracle a fourni sa réponse. C'est une confirmation de sa « Vorliebe für die Distance » (préférence pour la distance), préférée à ce monde, à la vie Symbolique. D'une certaine façon, cet abandon de la subjectivité lui offre un retour dans son enfance, même si

[181] *GA*, vol. 4.1, p. 82. « Als Unser Unheil die starre, unausweichbare Form erhielt, hattest du andere Augen bekommen. »
[182] *GA*, vol. 4.1, p. 83. « [...] haben mir schon die ersten weiblichen Augen, die ich zu Beginn meines Lebens sah, die unüberwindliche Angst vor der Spinne gemacht. »
[183] *GA*, vol. 4.1, p. 83.« Und diese Zweiteilung ist bis zum heutigen Tage meine Qual. »
[184] *GA*, vol. 4.1, p. 83. « Menschliche Gaunerei mit den Augen ! Dabei sollte man meinen, sie besässen nichts Aufrichtigeres als ihre Augen. Aber ich weiss manchesmal nicht, wohin ich blicken soll. »
[185] *GA*, vol. 4.1, p. 84. « Ich habe ein Gegenüber bekommen ! [...] Und das ist mein Stolz, der rechthaberisch gebärdende Trotz gegen die bisherigen Umstände. »

c'est uniquement « comme si » (« also ob »). La découverte de son double l'a reconciliée avec la vie : « Maintenant je ne regrette plus de n'avoir pas sauté par la fenêtre, comme je voulais le faire à l'âge de douze ans [186]. » Cette phrase préfigure déjà la fin de *Sombre Printemps*, où la petite fille va rencontrer la Mort. Mais est-ce véritablement l'espoir ? Sur cette phrase se finit la première partie de ce récit.

Il est intéressant de comparer la reproduction du texte dans les *Œuvres complètes* et dans la publication établie par Inge Morgenroth [187]. Pourquoi deux divisions différentes du texte ? Ainsi, Morgenroth a choisi de reproduire l'image intitulée *Begegnung* (Rencontre, datée de 19.9. 60, fig. 83a), placée tout de suite après la fin de la première partie alors que dans les *Œuvres complètes,* elle apparaît uniquement à la fin du récit. Une figure féminine s'y trouve enveloppée par ce « Double » annoncé dans le texte. La figure de la femme est coupée en deux par une ligne rouge qui passe au milieu de son corps et qui la lie au corps d'un être qui s'érige devant elle. Le corps de cette figure surhumaine est traversé par la même ligne rouge verticalement et horizontalement ; la ligne relie également ses bras et forme ainsi une croix. Il s'agit d'une ligne de partage qui est en même temps une ligne de continuité entre les personnages. Cette impression est renforcée par les formes en écho entre les mains de l'emprise et les enveloppements du bas autour du corps féminin qui porte ainsi la « marque » de l'Autre.

La ligne rouge dans les bras et les mains de la figure surnaturelle nous conduit à l'image portant le chiffre 2, la suite de la *Begegnung*, cette fois-ci il s'agit de *Berührung* (Contact, dessin en date du 19.9. 60, fig. 83b) [188]. Ici, c'est l'acte de la fusion lui même, la femme est devenue un avec l'être et les deux nagent dans une mer de « 9 » écrits en rouge. L'union « amoureuse » de deux « 9 » est confirmée par leur écrit en bas de l'image. Ceci dit, l'image préserve une qualité d'irrésolution, car il se pourrait que l'être (cette fois-ci à deux têtes) tienne dans ses bras soit une femme, soit un petit embryon à tête féminine (sorti de cette union ?). Aussi, dans cette

[186] *GA*, vol. 4.1, p. 84. « Ich bereue es jetzt nicht mehr, dass ich mich nicht schon zwölfjährig, wie ich es vorhatte, aus dem Fenster stürzte. »
[187] Unica Zürn, *Das Weisse mit dem roten Punkt.* Texte und Zeichnungen herausgegeben von Inge Morgenroth, Frankfurt/M, Berlin : Ullstein, 1988, p. 81.
[188] Unica Zürn, *Bilder 1953-1970*, p. 53.

seconde image la mer de 9 prend la place de la mer d'écailles dont semble issu le personnage surhumain. Mais curieusement c'est le corps féminin qui garde la trace des écailles. Effet de transfert?

La deuxième partie du texte, même si elle se présente comme une variation mélodique sur les leitmotive de la première partie, semble répondre à la question qui clôt la première partie : Y a-t-il un espoir ? Tout d'abord, Unica revient sur le choix qu'elle refuse de faire : devenir femme ou homme. Elle aurait préféré se retirer dans un entre-deux. Dans un saut abolissant la différence générationnelle, elle voit son fils Christian au bord de la mort, ses yeux se confondent avec ceux de « l'émetteur des regards dans l'espace vide [189] ». Mais les yeux de l'ange [190] disparaissent et la rencontre n'a pas lieu.

De nouveau, apparaît le motif de la déception qui caractérise ses relations avec les autres, avec l'homme : « L'homme m'est aussi incompréhensible que la femme. Pas de chemin vers lui, aucune possibilité pour moi [191]. » Le seul espoir – l'attente de la rencontre. Entre temps, elle vieillit. La vie ne semble pas apporter de réponse à son désir enfantin, le mariage imaginaire avec l'Homme blanc : « Dès mon enfance, intuitivement, [...] je rêvais du mariage avec un homme blanc, paralysé. [...] Derrière nous, le jasmin était en fleurs, immuable. [...] Et ceci est la signification de ma légende de la vie à deux [192]. » Anticipation du destin, dans lequel l'Homme blanc qu'elle a choisi, Hans Bellmer, finit partiellement paralysé, avec les conséquences pour le couple que nous connaissons ?

Unica sait l'impossibilité de la réalisation de ce désir. Cependant, elle doit garder cet unique espoir vivace, d'où sa préférence pour la distance. Elle sait que la rencontre merveilleuse ne peut se résoudre que dans la mort. Sa

---

[189] *GA*, vol. 4.1, p. 85. « Als wäre mein Sohn schon im reifen Alter und nahe dem Tod, überschneiden sich seine Augen [...] mit den Augen des Senders der Blicke durch den leeren Raum. » (« Comme si mon fils avait déjà l'atteint l'âge mûr et était déjà proche de la mort, ses yeux se chevauchent [...] avec ceux de l'émetteur des regards dans l'espace vide. »)

[190] *GA*, vol. 4.1, p. 85. « Ich frage mich, ob Engel solche Augen haben können ? » (« Je me demande si les anges ont ces yeux ? »)

[191] *GA* , vol. 4.1, p. 86. « Das männliche Wesen ist mir so unbegreiflich wie das weibliche Wesen. Kein Weg dorthin, keine Möglichkeit für mich. »

[192] *GA*, vol. 4.1, p. 86 – 87. « Aus einem frühen Instinkt [...] träumte ich als Kind von der Ehe mit einem weissen, gelähmten Mann. [...] Hinter uns, unwandelbar, blühte der Jasmin. [...] Und das ist der Sinn von meiner Legende vom Leben zu zweit. »

« légende de la vie à deux » n'est pas un conte d'enfance, comme celui d'Hans Christian Andersen, « La Princesse au Petit Pois ». Ici, le prince choisit la vraie princesse et se marie avec elle. Dans sa vraie vie, la recherche du Visage de l'Autre se paye cher. Arrive la maladie, la dépression, où tout devient noir et provoque une perte d'équilibre : « Le ciel bleu d'un midi printanier, combien de fois es-tu devenu brusquement noir, comme quand tout commence à tourner et me donne des vertiges, dans la dissolution soudaine de tout ce qu'on appelle sa sécurité [193]. »

Une seule solution : fuir. Fuir la vie, se délester de son passé et de son présent et se jeter dans la fusion imaginaire avec l'Autre. Et quand la réalité affirme de nouveau ses droits, après les périodes noires, Unica continue à rassembler les petits morceaux, avec une patience infinie dans l'attente … mais l'attente de quoi ? Ce qui a changé dans sa vie avec l'âge (et ce qui préfigure les crises hallucinatoires) c'est qu'elle ne cherche plus de nouvelles rencontres, mais attend de voir l'Image s'approcher d'elle : « Aujourd'hui, [...] l'Image se dirige vers moi, tandis qu'en apparence, je suis assise dans un fauteuil du grand-père, sans la moindre impatience. Et ça, ça c'est un art perfide, ma vengeance [194] ! » Mais cette vengeance sur la vie et sur les autres est aussi sa propre tromperie. C'est dans ce genre de remarque que l'on retrouve la lucidité et l'humour, avec lesquels Unica contemple même les pires moments de son existence. Ce qu'elle écrit, d'ailleurs, dans la première partie de ce texte quand elle parle de sa division en deux moitiés, dont une qui observe et critique les actes, parfois naïfs ou balbutiants, de l'autre.

Est-ce que c'était une erreur d' « avoir commencé cette collecte » ? Est-ce à cause de cela qu'Unica est passée « à côté de sa vie [195] » ? De nouvelles rencontres avec des artistes connus l'incitent à de nouvelles créations. Elle y répond, se laisse prendre à nouveau au jeu. Parfois, son

---

[193] *GA*, vol. 4.1, p. 88. « Blauer Mittagshimmel des Frühlings, wie oft bist Du schwarz geworden, schlagartig, so wie das schwindlige Drehen beginnt, das sich plötzliche Auflösen dessen, was man seine Sicherheit nennt. »

[194] *GA*, vol. 4.1, p. 89. « Heute [...] bewegt sich das Bild auf mich zu, während ich mir den Anschein gebe, erwartungslos im Grossvaterstuhl zu sitzen. Und das ist meine tückische Art, meine Rache ! »

[195] *GA*, vol. 4.1, p. 90. « Und das ist meine Schwäche, mein Versagen, meine Täuschung über mein ganzes Leben hin. » (« Et c'est là ma faiblesse, ma défaillance, l'illusion qui parcourt ma vie entière. »)

autre moitié intervient et l'arrête en route pour la ramener à elle-même. Parfois, « le corps doit payer seul les pots cassés, car cette situation demande une résistance inhumaine [...] l'expédition se finit à l'hôpital [196] ». On la retrouve assise dans un fauteuil, regardant par la fenêtre. La maladie intervient et par la souffrance qu'elle cause provoque sa renaissance. Unica décrit ce cycle répétitif dans ce texte, qui lui aussi, par les répétitions des leitmotivs dans les première et deuxième parties, dessine un parcours circulaire. Sans réponse, la question demeure : est-ce que sa vie pourrait être autre? Elle sait qu'elle n'aurait pas pu faire autrement ; il n'y a pas de regret, malgré de grandes souffrances, excepté pour son fils : « Ce que j'ai perdu, n'était bon à rien d'autre que d'être perdu. A l'exception d'une chose ! De toi, Christian [197]. » « Nager dans le Blanc, se réunir pour toujours avec l'Image Blanche [198] » - il n'y a que la mort qui peut donner au cercle une figure d'éternité.

Tandis que *Le Blanc avec le point rouge* représente son dernier texte avant l'éclosion de la maladie, *Im Hinterhalt* est le premier qui s'ensuit après la première crise (1960 – 1963). Il s'agit d'un récit complexe, dans lequel Unica expérimente différentes formes de narration, et qui jette un regard sur son passé avec Hans Bellmer [199]. Ici, la femme victime devient assassin. L'attente passive, revendiquée auparavant, se transforme en rage violente et en désir de vengeance. S'agit-il d'une véritable solution de position passive ? Unica semble plutôt nous dire que l'on ne peut échapper ni à la souffrance ni à la destruction.

La narration s'inspire de deux textes de l'écrivain japonais Ryûnosuke Akutagawa, *Rashômon* (1915) et *Dans le fourré* (1922). *Rashômon* raconte l'histoire d'un homme désespéré, qui hésite entre mourir de faim ou voler

---

[196] *GA*, vol. 4.1, p. 91. « Der Körper hat es dann auszubaden, denn die beschriebene Situation erfordert unmenschlichen Widerstand. [...] Die Expedition endet im Hospital. »
[197] *GA*, vol. 4.1, p. 92. « Was ich verlor, war zu nichts anderem gut als zum Verlust. Bis auf eines ! Bis auf Dich, Christian. »
[198] *GA*, vol. 4.1, p. 92. « Ins Weisse schwimmen, um sich mit dem weissen Bilde untrennbar zu vereinigen. »
[199] *GA*, vol. 4.3, p. 93. « Es fehlte ein Text, der das Leben mit Hans Bellmer beschrieb […] *Im Hinterhalt* schliesst die Lücke in der Verarbeitung ihrer Biographie ; der Abgesang auf das ideale Paar. » (« Il manquait un texte décrivant la vie avec Hans Bellmer […] *Im Hinterhalt* comble un vide dans la transformation de sa biographie ; un adieu au couple idéal. »)

une vieille femme, arrachant les cheveux aux cadavres à la porte Rashô. *Dans le fourré* présente une succession de témoignages sur l'assassinat d'un samouraï. Le lecteur est confronté à plusieurs dépositions - celles d'un bûcheron, d'un moine itinérant, d'un mouchard, d'une vieille femme, d'un brigand et de l'épouse de la victime, les deux derniers revendiquant l'assassinat. Il y a également le témoignage du mort lui-même, parlant par le truchement d'un chaman; il prétend s'être suicidé. Le récit se contente d'enchaîner toutes ces versions contradictoires, plongeant le lecteur dans la perplexité face à cette énigme. À son tour, c'est le réalisateur Akira Kurosawa, qui a imbriqué ces deux histoires dans son film *Rashômon* (1950, Lion d'or au festival de Venise en 1951). C'est ce travail cinématographique, dans lequel les deux histoires sont liées, qui semble être la principale source d'inspiration d'Unica.

Dans le film, le spectateur est uniquement mis en présence de la réalité subjective des protagonistes dont les témoignages divergent. Pas une seule et même version des événements, pas de réalité objective. Comme dit un des personnages, « les hommes ne peuvent pas dire la vérité ». Le spectateur ne voit jamais ce que voient les personnages, mais n'est confronté qu'à l'expression de leurs visages ; à chacun de créer sa propre version.

Le pivot principal du film est le « regard ». Le regard qui peut tuer. La décision du bandit Tajomaru de s'emparer de la femme du samouraï est prise, selon lui, après qu'il l'a aperçue brièvement entre les arbres, cachée sous un chapeau de voile : « Je l'ai à peine aperçue qu'elle avait déjà disparu. C'est peut-être une de mes raisons : j'avais cru aperçevoir un ange ! » À son tour, la femme du samouraï décide de se débarrasser de son mari dont elle ne peut supporter le regard, rempli d'une « lueur d'acier ». Dans le film, le spectateur voit d'abord le regard de la femme, suppliant son mari « de ne pas la regarder ainsi », avant que la caméra dévoile le visage de l'homme, impénétrable. On voit la mort uniquement par le regard de celui qui tue, qu'il s'agisse de la femme ou de Tajomaru. Mais qui a tué le samouraï ? La vérité, si vérité il y a, demeure une énigme, le spectateur bute sur la question sans réponse possible.

Unica qui interprète toute sa vie en fonction d'un seul regard, celui des yeux bleus de l'Homme Blanc, son « ange » à elle, a dû être particulièrement sensible à ce film, dans lequel le désir ne mène qu'à la destruction et à l'anéantissement. S'ajoute à cela le trio formé par les deux hommes et la femme. La femme objectivée, qui ne peut assumer ses désirs (« j'appartiendrai à celui qui survivra »), et qui ne survit que dans la folie (cf. le fou rire de la femme du samouraï qui exhorte les deux hommes de s'entretuer).

Dans le texte d'Unica, la légende du Rashomon se superpose avec d'autres références à des personnages littéraires ou des œuvres connues : ceux de William Shakespeare (Roméo et Juliette, Ophélie), Bertold Brecht (le Baron noir), Hermann Melville (Moby Dick, capitaine Achab) et à Orla Holm, la première femme de son père [200]. Dans cette accumulation d'images et de personnages hétérogènes, il est tout d'abord difficile pour le lecteur de repérer la voix de l'auteur qui se tient « dans le fourré », en cachette. Contrairement, à Achilles G. Rizzoli, dont le nouvel arbre généalogique des personnages illustres l'autorise à trouver sa propre voie et à partir dans la création ultime (la réécriture du Nouveau Testament), Unica n'est jamais allée aussi loin dans son délire. Ici, à l'aide de tous ces personnages connus, elle réussit au contraire à restituer le travail lent et patient de la décomposition, auquel nous avons déjà assisté dans ses anagrammes.

On retrouve la pluridimensionnalité non seulement dans les citations, mais aussi dans les transformations du point de vue du narrateur : il y a multiplicité des voix qui racontent. Le narrateur omniprésent introduit et commente des événements: « Ich, der alles mitangesehen hat, finde nun keine Ruhe mehr [201]. » Il se déclare observateur, voyageant dans l'espace et dans les temps différents (sorte d'Ishmael exilé?). Cependant, ce narrateur n'est pas le fil central tenant la narration, il est uniquement une voix parmi d'autres. À leur tour, les voix sont reliées à certains objets et couleurs dont

[200] Unica n'a jamais connu la première femme de Ralph Zürn, qui s'est suicidée avant sa naissance (le 22 avril 1916). Il se peut qu'Unica se soit mise en compétition avec cette défunte. Un combat perdu d'avance, car la mort rend Orla Holm ainsi que son père désormais inatteignables. Par ailleurs, elle pourrait aussi s'identifier à cette femme, voire au désir supposé de son père pour le sacrifice d'une femme.

[201] *GA*, vol. 4.1, p. 113. « Moi, qui ai tout vu, je ne trouve plus de repos. »

elles sont l'attribut. Les deux couleurs les plus présentes sont le noir et le blanc. Tandis que le noir est associé à la réalité, le blanc se présente comme la couleur du vide, de l'incommensurabilité de la mort et de la destruction [202].

L'ensemble du texte peut difficilement être décrit autrement que par les personnages présents. Et ces personnages mêmes s'avèrent fonctionner comme les variations d'une seule et même constante, celle de la décomposition. Tout d'abord, il y a Rashomon lui-même. Il est lié à la forêt, la pluie (Rashomon – Regen) et à certains animaux (Rashomon – Pferd, Tiger, Rabe [203]). Il présente un paradoxe: bien qu'il soit un assassin, assassiné à son tour (pendu suite à la décision des juges), il est immortel, comme la baleine blanche de Moby Dick. Dans ce récit, les désirs de Rashomon portent une connotation positive, malgré le fait qu'ils mènent à la mort.

Le deuxième personnage important est le Baron noir (der schwarze Baron), une appellation qu'Unica prête à Hans Bellmer. A l'opposé de Rashomon, symbolisant la sauvagerie de la nature, le Baron noir est associé à la ville, la saleté et la maladie [204]. En tant que peintre, il représente la culture. Il est caractérisé non seulement par la couleur noire, mais aussi par le jaune. Ses dents et ses doigts sont jaunes à cause de la fumée de ses cigarettes; jaune est aussi la fumée des cheminées de sa ville. Le Baron noir est plutôt une figure statique: il dort, mange et vend. Dans ses descriptions, la connotation sexuelle est omniprésente : il a des doigts longs, il fume des cigarettes étroites, son pantalon est ouvert, il pique avec sa fourchette dans la viande grasse, etc. Il partage avec Rashomon le « courage du désespoir » et l'amour des jeunes filles [205]. Les deux voudraient coucher avec leur fille, ils

[202] Cependant, il ne s'agit pas non plus d'une opposition binaire simple qui nous permettrait de contraster ces deux couleurs. Le noir est par ailleurs associé aussi à la terre et à la nature (le ventre noir du cheval de Rashomon, etc.). Dans ses derniers textes (cahier *Crécy*), Unica lie le blanc à la couleur des os ou à la fumée des camps, dans un enchaînement métonymique autour de la mort.

[203] La traduction en français : cheval, tigre, corbeau. Ces attributs sont liés entre eux par l'association sonore autour de la lettre « r ».

[204] Le Baron noir est caractérisé par ce genre d'attributs: « schmutziger Finger » (le doigt sale), « das schmutzige Bett » (le lit sale), « verfaulte Zähne » (des dents pourries), « schmutziger Hof » (la cour sale), etc.

[205] *GA*, vol. 4.1, p. 120. « Sie [der schwarze Baron und Rashomon] leben mit dem Mut der Verzweiflung. Beide verlieben sich leicht in ganz junge Mädchen, die noch halbe Kinder sind, und bewahren ihre Überlegenheit. Beide würden gerne mit ihren Töchtern schlafen. Die Mütter taugen nicht viel, und man hat sie schnell vergessen. » (« Ils [le Baron noir et Rashomon] vivent avec le courage du désespoir. Tous les deux tombent facilement

ont déjà oublié leur mère, « devenues grosses et lentes, comme les femmes dans l'asile [206] ». Cependant, tandis que les désirs de Rashomon sont connotés positivement, chez le Baron noir, l'accent mis sur le côté voyeur et pervers de ses envies sexuelles traduit une signification négative.

L'héroine féminine du récit est la « Gaunerliebchen » (la maîtresse du filou, du gangster). Elle n'est plus la « mariée blanche », ne l'a jamais été et ne sait pas l'être [207]. Dans sa vie personnelle, elle est liée au Baron noir, avec qui elle entretient une relation amoureuse. Elle est moins associée à une couleur – excepté le gris [208] - qu'à l'eau: « J'aimerais être morte et nager comme Ophélie, belle et folle, dans la mer. Les roses dans la mer s'entrelacent avec mes cheveux longs et mouillés et le Baron noir peint vite une violente esquisse [209]. » Elle ne se sent pas à sa place, elle n'a plus le courage d'affronter la vie, elle n'est pas ce qu'elle aurait rêvé d'être [210].

Ses pensées ne passent pas toujours par le point de vue du narrateur omniprésent. Elles se prolongent dans le monologue d'un « Je » qui s'adresse, parfois, à un « Toi ». Ainsi, « elle » et « Je » se confondent en permanence. Le changement de pronom s'opère subtilement, déjà sur la première page du texte : « Personne ne sait toucher mon corps si doucement comme le Baron noir, avec ses longs doigts jaunes. [...] Je l'aime comme moi-même et où tu vas, je te suivrai. Ton pays est mon pays et où tu recontreras ta mort, là je veux être enterrée aussi. Une nouvelle mariée

---

amoureux de très jeunes filles qui sont encore à moitié des enfants. Les deux aimeraient coucher avec leur fille. Les mères ne ressemblent à rien et on les a vite oubliées. »)

[206] *GA*, vol. 4.1, p. 120.

[207] *GA*, vol. 4.1, p. 113. « Gerne wäre sie eine von den weissen Bräuten gewesen [...] Aber ihr fehlt der Mut, um Feste zu feiern, wie sie fallen, und sie versteht es auch nicht, den Hochzeitstanz auszuführen. » (« Elle aimerait être une mariée blanche. [...] Mais elle n'a pas le courage de fêter les fêtes et elle ne saurait pas non plus danser avec le marié. »)

[208] *GA*, vol. 4.1, p. 116. « Du liebst die Einsamkeit wie eine Krankheit und die Frauen gehen ins Asyl, um ihren Wahnsinn nach Dir zu vergessen. Sie leben ein Leben grau in grau, und sie werden dick und träge und sitzen wie schwarze Spinnen in ihren staubigen Netzen. » (« Tu aimes ta solitude et tes femmes finissent dans un asile pour oublier leur amour fou pour toi. Elles ont une vie grise, morne, et deviennent grosses et lentes ; elles restent assises comme des araignées noires dans leur toile poussiéreuse. »

[209] *GA*, vol. 4.1, p. 115. « Ich wünschte, ich wäre tot und schwimme wie die schöne, wahnsinnige Ophelia im See. Seerosen schlingen sich durch mein langes, nasses Haar, und der schwarze Baron malt ein schnelles und heftiges Bild. »

[210] *GA*, vol. 4.1, p. 115-119. « Wie trübe ist ein solcher Tag, und die Sonne ist fern [...] Dieser Regen lähmt das Leben und die Lenden. Was soll aus uns werden, denkt das Gaunerliebchen. [...] Dieses Leben ist furchtbar schwer. [...] Keine Lebensfreude weit und breit. Was soll daraus werden ? Wir haben unseren ganzen Mut verloren. » (« Comme il est maussade ce jour et le soleil est loin [...] Cette pluie paralyse la vie. Qu'est-ce que nous allons devenir, pense Gaunerliebchen. [...] Nous avons perdu tout notre courage. »)

blanche sort de l'église [211]. » Le monologue, qui se présente comme une déclataration d'amour au début, se transforme progressivement, comme nous le verrons plus tard, en haine à la fin du texte.

La figure de « Gaunerliebchen » n'est que rarement décrite dans le texte. Elle est composée – ou plutôt décomposée – surtout au niveau sonore, par exemple à travers des allitérations associées à elle. Le texte témoigne surtout de sa difficulté à distinguer son corps du monde extérieur. Ici, nous pensons par exemple à l'introduction des allitérations avec les lettres « w » et« r » : « Sie hört all die öden Wasser in der Wand rinnen und rauschen. [...] Leise Wind, das Wal-Ei rinnt, Wolkenseide winkt. Eine Kiste will ans Land, und all die öden Wasser in der Wand kommen zur Ruhe. Das Gaunerliebchen in ihrem Winkel wartet darauf, dass es Abend wird [212]. » Pourtant, nous assistons aussi à ses tentatives de délimitation d'un « soi », à travers quelques verbes réflexifs [213].

Nous pourrions aussi dire que « Gaunerliebchen » est décrite par certains objets, qui fonctionnent comme un pendant de son corps : « Das Gaunerliebchen sammelt die Wachsköpfe in einen Sack, und blutige Füsse fallen rechts und links auf die Strasse. [...] Die feinen Nasen sind zerschunden. Die Nüstern blähen sich schmerzlich auf. Die gläsernen Puppenaugen rollen aus ihren Höhlen, und die seidigen Wimpern schliessen sich müde zu [214]. » Encore une fois, « Gaunerliebchen » se confond avec un objet tiers, démultiplié : les « têtes de cire ». De plus, il s'agit d'un objet qui est lié dès le début du texte au Baron noir : « Er handelt mit

---

[211] *GA*, vol. 4.1, p. 113. « Niemand versteht meinen Leib so sanft zu streicheln, wie der schwarze Baron mit seinen gelben, langen Fingern. [...] Ich liebe ihn wie mich selbst, und wo Du hingehst, da will ich auch hingehen. Dein Land ist mein Land, und wo du stirbst, da will ich auch begraben sein. »

[212] *GA*, vol. 4.1, p. 124. « Elle écoute comment coulent et grondent toutes les eaux désertes dans le mur [...] Le vent silencieux, l'œuf de la baleine coule, la soie des nuages fait signe. Une caisse veut débarquer et toutes les eaux désertes dans le mur se calment. Gaunerliebchen attend dans son coin l'arrivée du soir. »

[213] *GA*, vol. 4.1, p. 125-127. « Das Gaunerliebchen hat sich einen Weg durch die Tür mit Pech und Schwefel gebahnt und legt sich still an die Seite des schwarzen Barons. [...] Sie kochte sich frischen Kaffee [...] Sie wäscht sich den Samen des schwarzen Barons von ihren langen Beinen. » (« Gaunerliebchen s'est glissée avec habileté par la porte et elle s'est allongée à côté du Baron noir. [...] Elle s'est achetée du café frais [...] Elle a lavé le sperme du Baron noir de ses longues jambes. »)

[214] *GA*, vol. 4.1, p. 122. « Gaunerliebchen met les têtes de cire dans un sac, et des pieds ensanglantés tombent partout dans la rue [...] Des nez fins sont écorchés, des naseaux se gonflent péniblement. Les yeux vitreux des poupées sortent de leurs orbites et les cils soyeux se ferment avec la fatigue. »

Damenwachsköpfen, die geschminkt sind wie Schlangen und deren Locken sich der schwarze Baron um seine langen, schmutzigen Finger wickelt [215]. » Ainsi, Gaunerliebchen se conçoit uniquement comme une multitude d'objets – des têtes sans corps - fabriqués, traficotés par le Baron noir. À la fin du récit, les deux personnages – « Gaunerliebchen » et le Baron noir - sont décrits uniquement comme des objets corporels, inséparables : « Heute morgen rauchte der Gegenstand des schwarzen Barons in dem kalten Zimmer. So warm war es in dem Bauch des Gaunerliebchens gewesen [216]. »

D'autres héros littéraires - une variante du couple « Baron noir – "Gaunerliebchen" » - peuplent cette toile d'araignée: la baleine mythique, Moby Dick, et son ennemi le Capitaine Achab. Moby Dick est associé à l'océan, à la couleur blanche: c'est un fantôme immortel qu'on ne peut capturer. Le capitaine Achab essaie de vaincre l'animal et en devient complètement dépendant. Ses attaques se limitent aux coups du harpon ou à la dent de la baleine. Il est finalement obligé d'habiter le même espace que l'animal haï [217]. Encore une fois, on assiste à une espèce d'entrelacement entre les deux personnages, de plus en plus inséparables l'un de l'autre. La vengeance d'Achab ne peut pas se satisfaire, ses victimes se multiplient indéfiniment. Sa femme - une phoque – produit sans cesse de nouvelles petites baleines blanches. La décomposition du capitaine Achab s'achève dans cette multiplication, qu'exprime également la langue, à l'aide des homophonies (cf. Vermehrung – Meer, multiplication - mer) [218].

Le troisième couple est formé par la femme du samouraï et le samouraï. Ces deux personnages sont également voués à la mort. La femme, victime initiale, ne peut trouver sa libération que dans la mort de son mari. Le récit décrit tout simplement sa transformation de victime en bourreau. Après la mort de l'époux, elle s'installe à Tokyo et ouvre un bordel,

---

[215] *GA*, vol. 4.1, p. 113. « Il fait le commerce des têtes de cire des dames, qui sont maquillées comme des serpents et le Baron noir s'enroule les boucles de leurs cheveux autour de ses doigts longs et sales. »

[216] *GA*, vol. 4.1, p. 129. « Ce matin, la chose du Baron noir a fumé dans la chambre froide. Il faisait si chaud dans le ventre de Gaunerliebchen. »

[217] *GA*, vol. 4.1, p. 123. « Dort lebt Achab auf einem morschen Schiffswrack. Er hat sich eine Robbe zur Frau genommen. Die Robbe schenkt ihm eine Menge weisser Wale, klein und fein. Achab hasst seine Kinder abgründig. » (« Achab y vit dans une épave pourrie. Il s'est marié avec une phoque. La phoque lui a donné beaucoup de baleines blanches, toutes petites et délicates. Achab déteste ses enfants profondément. »)

[218] En image, on pense par exemple à la mer d'écailles et des « 9 » (cf. fig. 83a et 83b).

perpétuant ainsi la destruction : « Sie lässt sich als Witwe feiern und eröffnet ein Bordell. Sie raucht Opium, und das Geschäft geht gut. [...] Sie ist dick und sadistisch geworden [219]. »

Puis, il y a les témoins, une espèce de chœur du théâtre grec, présents à la destruction. Leurs récits concernant l'assasinat du samouraï divergent. Tandis que le premier témoin décrit sa mort, le deuxième mentionne la violence exercée sur la femme. Le troisième a « vu » l'anéantissement du couple, que Rashomon aurait crucifié. Encore une fois - comme le signale déjà le titre de la narration - tout n'est pas dit, chacun a gardé une partie de la vérité pour soi. Les versions partagent seulement la description de la destruction ; nous n'en saurons pas plus sur le déroulement des faits.

Ici, nous souscrivons à l'opinion de Sabine Scholl [220], pour qui tous ces personnages hétérogènes fonctionnent comme éléments substitutifs de quelques constantes et qui considère que la véritable force tournante du texte est le « Je » monologuant, le prolongement de la figure d' « elle ». Le « Je » s'adresse à un « Toi », d'abord introduit par un « il » : « Ich liebe ihn wie mich selbst und wo Du hingehst, da will ich auch hingehen. Dein Land ist mein Land und wo Du stirbst, da will auch ich begraben sein [221]. » Mais le « Toi » est absent, il n'a pas tenu ses promesses : « Ich habe Dich lange vergeblich geliebt, und Du bist nicht gekommen. Ich habe Dich gerufen bei Tag und bei Nacht. Wie konntest du mich so verlassen [222]. » La souffrance se transforme progressivement en destruction et en haine: « Wo Du hingehst, da gehe ich nicht. [...] Wenn Du stirbst, werde ich mich freuen [223]. » Le « Je » essaie de se dégager du « Toi », mais ne peut pas se définir autrement qu'en créant des cercles autour de ce « Toi ». On pourrait aussi penser – bien que cela suppose une hiérarchisation des personnages

---

[219] *GA*, vol. 4.1, p. 122-123. « Elle fête son état de veuve et ouvre un bordel. Elle fume de l'opium et les affaires marchent bien. […] Elle est devenue grosse et sadique. »

[220] Sabine Scholl, *Unica Zürn : Fehler Fallen Kunst, Zur Wahrnnehmung und Re/Produktion bei Unica Zürn,* Frankfurt am Main : Anton Hain, 1990, p. 228.

[221] *GA*, vol. 4.1, p. 113. « Je l'aime comme moi-même et où tu iras, j'irai aussi. Ton pays est le mien et où tu mourras, je serai enterrée. » Les transformations fluides signalées par les changements de pronoms jouent en permanence avec l'identité des personnages.

[222] *GA*, vol. 4.1, p. 116. « Je t'ai aimé longtemps en vain et tu n'es pas venu. Je t'appelais le jour et la nuit. Comment tu as pu m'abandonner. »

[223] *GA*, vol. 4.1, p. 125-126. « Où tu iras, je n'irai pas. […] Quand tu mourras, je serai heureuse. »

hétérogènes, à laquelle le texte échappe – que le « Je »/« elle »/ « Gaunerliebchen » se sert du discours sur l'assassinat – la légende de Rashomon – comme d'une arme de destruction par rapport à ce « Toi »/Baron noir. Il est aussi possible d'émettre une autre hypothèse concernant cette introduction des personnages d'origine et des temps différents, pour la plupart créés par des écrivains connus. Ne s'agit-il pas, en quelque sorte, aussi d'une tentative de reconstruction imaginaire, d'une création d'un nom propre pour Unica Zürn, l'écrivaine et l'artiste, comme ces morceaux d'elle-même qu'elle arrache à l'œuvre de ceux (cf. vers de Michaux) auxquels elle s'identifie (là, où elle extrait de l'œuvre un insigne identitaire, par un effet de transfert, ne prélévant que des fragments d'un énoncé paternel) ? Car, la perte amoureuse qui semble avoir déclenché cette apocalypse se situe dans un passé plus lointain que celui lié aux aventures avec le Baron noir : « Du bist auf eine grosse Reise gegangen und schwimmst in einem Schiff auf dem Meer. Der Klang deiner heiseren Stimme ist noch in meinem Ohr. Ich bin traurig ohne Dich, aber das ist nicht zu ändern [224]. » Ceci pourrait être suggéré en tout cas par l'introduction d'un nouvel élément, vers la fin du texte, celui du personnage d'un « Kavallerie-Major » (le commandant de la cavalerie), combattant des Hereros dans la province africaine d'Okahandja. Le texte se termine sur l'anticipation de la fin du couple (par ailleurs, dans la même phrase, on voit bien la bascule du sujet en objet) : « Ich umarme Dich zu letzten Mal und bald werden wir alles vergessen haben, so, wie man uns vergessen wird [225] ».

L'action de détruire traverse constamment le texte, et se joue au niveau du contenu, des personnages, de la forme elle-même. Les personnages ne sont finalement identifiés que par une partie de leur corps : Rashomon est décrit comme un doigt, le Capitaine Achab est uniquement caractérisé par sa jambe en bois, « Gaunerliebchen » est une poupée sans corps et le baron noir de la viande. Le système social (représenté par la saleté, la police, les juges) n'offre aucune possibilité de

[224] *GA* , vol. 4.1, p. 127. « Tu es parti en voyage et tu flottes dans un bateau sur la mer. Le son de ta voix enrouée est resté dans mon oreille. Je suis triste sans toi, mais on ne peut rien y changer. »
[225] *GA* , vol. 4.1, p. 127. « Je t'embrasse pour la dernière fois et bientôt nous allons tout oublier, et nous-mêmes serons tombés dans l'oubli. »

vie, mais illustre uniquement différentes formes de mort. Finalement, tout est réversible, que ce soit la relation entre la victime et l'assassin ou celle entre la naissance et la mort . Ici, la « naissance » signifie uniquement la reduplication et non pas la véritable introduction d'un troisième élément. Moby Dick est le seul qui semble présenter une limite absolue, il est le lieu vide du discours. Dans ce texte, Unica paraît avoir forgé une véritable grammaire de la destruction [226].

[226] En même temps, l'artiste recompose incésamment soi-même par l'écriture métamorphique. Paradoxalement, cette refondation incéssante par l'élaboration imaginaire est en même temps aussi la description de la dissolution de son identité intellectuelle et physique. En d'autres termes, l'appel de l'(Être) Autre, auquel elle s'abandonne, cause une ouverture radicale (à sa propre altérité), impossible à combler ; le « je » se fonds dans « lui » pour devenir une « elle » absente. Mais, encore une fois, sa description semble rémedier et vaincre (au moins temporairement) la dépression, la « mélancolie de la séparation » et puis, aboutir à la création d'une œuvre d'une grande force poétique.

On est fou. Mistake. L'Homme-Jasmin. Notes concernant la dernière (?) crise

On est fou est un court manifeste écrit entièrement en français qui prend comme phrase de départ la déclaration : « La libération de l'espérance c'est la libération totale. » Peut-on penser que l'auteur renonce ici à la magie des rêves et à ses attentes (du Visage, de l'Homme Blanc) qui caractérisent toute la période de son écriture avant le début de la crise ? Quoi qu'il en soit, l'apocalypse annoncée dans *Im Hinterhalt*, le texte précédent, fait ici place à la célébration de la fraternité des fous : « Personne peut le comprendre - / Personne, sauf nous [1]. » L'hôpital sert temporairement de protection, il permet d'échapper à la vie « dehors », où « le monde est méchant [2] ». Unica prépare ici le chemin pour *L'Homme-Jasmin*, une nouvelle phase, celle de l'écriture sur et par la folie.

Pourquoi Unica aurait-elle choisi d'écrire en français, malgré la difficulté que cela représente ? Peut-être est-ce tout simplement parce que, pour la première fois, elle se retrouve entourée par des gens qui parlent uniquement le français, les patients et les médecins. Le manifeste déclare son appartenance à cette communauté, la nouvelle langue appartient donc à cette nouvelle existence, qui l'éloigne de son passé allemand et de sa vie avec Bellmer. Elle aurait abandonné tout espoir d'une union transcendentale, à moins qu'il s'agisse d'un texte véritablement mystique, dans lequel l'Amour et le bonheur, comme on nous l'enseigne, passent par le renoncement à tout ?

MistAKE, écrit pendant l'automne 1964, est un deuxième texte écrit également en français [3], qui nous rapproche encore plus de *L'Homme-Jasmin*, un premier synopsis de ce qui suivra bientôt dans ce travail magistral. Unica Zürn, officiellement déclarée folle, décide d'écrire sur la

---

[1] *GA*, vol. 4.1, p. 133.
[2] *GA*, vol. 4.1, p. 133.
[3] Unica a dû réaliser rapidement que sa connaissance limitée du français l'empêchait de s'exprimer librement. Tous ses textes plus tardifs seront écrits de nouveau en allemand, à l'exception de quelques fragments (*L'Homme-Poubelle*, *Remarques d'un observateur*, *Extraits des pages d'enfants*).

folie. Ses hallucinations lui donnent l'impression de pouvoir monter au ciel par des escaliers magiques et de pouvoir voler. Il est donc logique de la retrouver ici dans un avion. La description de ce voyage correspond probablement à son départ de Paris, qui marquera le début de sa première crise (le 28 septembre, 1960) et se terminera par son internement à Berlin. Ce voyage sera de nouveau raconté dans *L'Homme-Jasmin*.

La première phrase du texte nous annonce qu' « elle fait la naissance d'une ville [4] ». La sienne, Berlin d'avant-guerre, a été détruite. Peut-être ce voyage devrait marquer également le début d'une nouvelle indépendance, après avoir pris le départ de sa vie parisienne. La naissance de la ville ne passe pas par « le ventre [5] » ; tout ce qui est important est dorénavant lié à l'oreille. C'est par l'oreille que les voix lui révèlent les vérités fondamentales : « Tout, qui passe par l'oreille devient plus vrai, que les expériences par les yeux [6]. » Cependant, il est aussi important d'en témoigner. Il faut écrire pour quelqu'un et il faut que son œuvre puisse circuler : « Je veux le témoin, pense l'homme maigre, dans son pays, dans son fauteuil. S'il n y a pas de témoins, personne ne le croira [7]. »

Maintenant, elle vole vers sa ville natale, dans un avion « sans nationalité », comme elle. La perplexité face à sa nouvelle situation s'exprime par des questions. Crise de folie ou hypnose à distance ? Mais l'autorité médicale semble avoir la réponse toute prête : « "Bien sûr qu'elle est devenue folle" dit le medecin [8]. » « Elle », en proie aux doutes, souhaite ici entendre la « parole » qui confirmera soit une crise de folie, soit de nouveaux dons extraordinaires [9]. Cependant, « donnez-moi la parole » est une phrase ambivalente, car on pourrait aussi penser qu'elle revendique ici le droit à **sa** parole à elle. Mais, le problème est qu'elle ne la trouve pas « sa » parole à elle. Peut-être faut-il entendre la phrase à la lettre et non pas comme une métaphore (ce que nous venons de suggérer dans la deuxième hypothèse) : elle est dans la situation paradoxale d'avoir à « demander que l'autre lui

[4] *GA*, vol. 4.1, p. 411.
[5] Ici, on retrouve encore le déni du besoin d'un ventre pour naître.
[6] *GA*, vol. 4.2, p. 411.
[7] *GA*, vol. 4.2, p. 411. Unica s'identifie souvent à « l'homme maigre » aux yeux noirs, parfois c'est un acteur célèbre, dont elle est tombée amoureuse : Jean-Louis Barrault.
[8] *GA*, vol. 4.2, p. 412.
[9] « Donnez moi la parole ! – (Il comprend rien.) – Donnez moi la parole ! Une lettre – un chiffre …. Et lentement il dit : U-L-M-3 – [...] » *GA*, vol. 4.2, p. 412.

donne sa parole », mais si l'autre la lui donne, ce ne sera jamais la sienne. La réponse de l'homme interrogé sur la « parole sécrète » inclut la lettre « M ». La lettre lui fait signe car « elle » se dirige vers l'avion : « Pleine de confiance elle le suit à cause de la lettre M [10]. » On assiste à une bribe de conversation entre un médecin et un marchand d'art. Tandis que le médecin parle du danger de sa [de l'héroïne] situation présente, le marchand lui enjoint de se taire. Est-ce qu'Unica nous fait ici part de la duplicité de ses marchands ?

Et puis, nous assistons au déclenchement d'une hallucination: « Un ballet commence avec un son [...] PING [11] ! » En quelques phrases, Unica résume le cycle de ses crises. Au début, un envol vers les nuages, révélant des visions d'une beauté inespérée. Après le vol, arrive inévitablement une chute, des périodes noires de dépression : « Le malheur pour elle commence avec les calmants. Finie toute la poesie [12]. » La vie « normale » est devenue insupportable, il n'y a pas d'autre solution que de choisir « l'autre côté », d'échapper dans la folie. Elle a d'ailleurs toujours préféré se contenter de « questions sans réponse. C'est ça qu'il lui faut [13]. » Brusquement, ce nouvel état la terrifie, mais il n'y a plus de chemin de retour, plus de fil auquel elle pourrait s'accrocher pour revenir dans la réalité : « Elle veut retourner là-bas, dans ses habitudes, dans la "sécurité sociale [14]". »

Dans la dernière partie du texte, Unica semble chercher une réponse sur les origines de sa « maladie », comme si elle répondait à une question posée par un psychiatre ou par un psychanalyste. Elle l'indique d'ailleurs dans sa dédicace presque moqueuse qui clôt le texte, « à Monsieur le prof LACAN ». Cependant, elle détourne son « explication » de manière poétique : « Ca a commencé ou ? / [...] AMOUR ! C'était un homme inconnu. / [...] L'homme, qui s'appelle AMOUR. / [...] L'homme qui est présent – partout – depuis toujours [15]. » Ainsi, elle dénonce non seulement le discours médical, pseudo-énoncé paternel, usurpateur d'un discours du maître, mais

[10] *GA*, vol. 4.2, p. 412.
[11] *GA*, vol. 4.2, p. 413.
[12] *GA*, vol. 4.2, p. 413.
[13] *GA*, vol. 4.2, p. 414.
[14] *GA*, vol. 4.2, p. 414.
[15] *GA* , vol. 4.2, p. 414-415.

elle reformule surtout le projet de sa vie, l'attente de l'Amour d'un Homme dont elle ne peut pas cesser de chercher l'Image.

L'Homme-Jasmin

> Ah ! s'il n'était jamais venu, si même l'Homme-Jasmin […] n'était resté qu'une image de rêve très douce et très belle ! Mais avec l'apparition de l'Homme Blanc en *chair et en os* (comment pourrait-elle l'appeler autrement, lui qui émet les insoutenables rayons de l'inquiétante blancheur), avec son apparition la folie a commencé [16].

Le préambule de *L'Homme-Jasmin* est l'histoire d'Alice de l'autre côté du miroir, un conte annonciateur de ce qui s'ensuivra : l'histoire d'une traversée de la folie, un pays rempli de merveilles effrayantes pour son auteur. L'histoire est décrite dans le premier paragraphe du livre : la narratrice se trouve transportée derrière le miroir où elle voit une table sur laquelle est posée une carte blanche. « Quand elle la prend pour y lire son nom, elle s'éveille [17]. » La recherche du nom n'aboutit pas, il reste en suspens. Le lecteur est prêt à se plonger dans *L'Homme-Jasmin*, pour suivre l'auteur dans la quête d'une réponse à cette énigme.

Mais qui est cet Homme-Jasmin ? Avant de comprendre qu'il s'agit d'un rêve d'enfance, d'un monstre hétérogène, composé d'hommes poètes célèbres, nous apprenons que cette figure paternelle est immobile : « Il est paralysé ! Quel bonheur ! Jamais il ne quittera le fauteuil qu'il occupe dans son jardin où, même en hiver, le jasmin fleurit [18]. » L'Homme-Jasmin ne peut pas quitter son fauteuil et ne peut donc pas la quitter non plus.

Le récit continue avec une excursion dans le passé de la narratrice, où elle se définit à travers de nombreux textes qu'elle aurait écrits avant. L'écriture semble être pour elle une réponse à la maladie, la transformation d'un état fébrile en une œuvre. *Les Notes d'une anémique* sont nées « lorsqu'un million de globules rouges l'abandonnent, lorsque son corps se

---

[16] *L'Homme-Jasmin*, p. 143.
[17] *Ibid.*, p. 15.
[18] *Ibid.*, p. 16.

couvre des innombrables taches rouges d'une allergie [19]. » Puis, c'est la jaunisse qui est à l'origine de *La Maison des maladies* : « Elle assiste à une grande manifestation contre la bombe atomique et attrape la jaunisse. Au lit, fiévreuse, elle écrit le texte ; « À la maison des maladies [20] ». S'agit-il d'une recherche consciente d'états entre-deux, d'un « no man's land » qui favoriserait la création ? Ou est-ce un effort imaginaire pour se fabriquer un nom, malgré tout ?

Les premières pages de *L'Homme-Jasmin* mettent déjà en place le schéma qui va se répéter sur les pages suivantes, un mouvement circulaire d'exploration des dédales de la folie. Il s'agit d'un véritable labyrinthe sans issue, qui mène à l'épuisement et de la narratrice et du lecteur. Chaque apparition fantasmée de L'Homme-Jasmin - qu'Unica stigmatise comme étant le point de départ de sa folie au début du livre - déclenche un enchaînement d'hallucinations. Après leur description, l'auteur s'interroge de façon récurrente sur leur signification.

Par exemple, sur les premières pages, Unica – « elle » - décrit la sensation de se sentir traquée, suivie, traversée, « ça » s'approche : « Quelqu'un qui voyage en moi le traverse. Je suis devenue sa maison. Dehors, dans le paysage noir à la vache mugissante, quelqu'un prétend exister. Vu sous cet angle, le cercle se rétrécit autour de moi [21]. » Dans le paragraphe suivant, nous retrouvons le fantasme du corps sans organes, l'instinct de mort [22] et de destruction : « Alors, au cours d'une opération […] 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 [23]. » Puis, cette éviscération est subitement arrêtée par la question, adressée non seulement au lecteur, mais surtout à une puissance inconnue, cet Autre, le maître des cérémonies : « Que peut bien signifier tout cela [24] ? »

---

[19] *Ibid.*, p. 17.
[20] *Ibid.*, p. 20.
[21] *Ibid.*, p. 17.
[22] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe,* Paris : Les Éditions de Minuit, 1972, p. 14 : « Pas de bouche. Pas de langue. Pas de dents. Pas de larynx. Pas d'œsophage. Pas d'estomac. Pas de ventre. Pas d'anus. (…) Antonin Artaud l'a découvert, là où il était, sans forme et sans figure. Instinct de mort, tel est son nom. »
[23] *L'Homme-Jasmin*, p. 17.
[24] *Ibid.*, p. 17.

Le jeu hallucinatoire peut se répéter indéfiniment – comme elle l'écrit par ailleurs, ravivé par les hallucinations – il suffit de fermer les yeux. Cependant, il faut que tout reste en suspens car le danger est double - soit un retour à la réalité, accompagné par une dépression des mois durant, soit la mort qui marquerait la fin du jeu : « Alors le scorpion rouge se précipita du plafond sur le sol de la chambre, et dans une horrible contorsion se transperça le cœur de son propre aiguillon [25]. »

Quel est le mécanisme qui sous-tend le fantasme de l'Homme-Jasmin ? Essentiellement, elle, un « petit poulet masochiste », aimerait se faire enlever, devenir l'objet, auquel on pourrait « donner une autre destination [26] », un autre destin. Elle rêve de s'abandonner (« Quel ravissement [27] ! »), à distance, en silence, à l'Homme-Jasmin, qui désormais – après la rencontre avec Henri Michaux - semble avoir acquis un nouveau visage : « La vision est devenue réalité [28]. »

Le Visage a déjà connu plusieurs formes et métamorphoses avant l'apparition de Michaux dans la vie d'Unica. À l'époque de sa vie d'artiste à Berlin, c'est le visage androgyne aux yeux noirs de l'acteur et mime Jean-Louis Barrault auquel elle s'identifie avec une telle intensité qu'elle finit par « lui ressembler ». Ce disciple d'Antonin Artaud l'a séduite dans le film *Les Enfants du Paradis*, où il incarne le rôle du mime Baptiste Debureau. Mais les rencontres merveilleuses caractérisent déjà son enfance ; en dehors de Herman Melville, il y a trois autres rois mages qu'elle imagine veiller sur elle : Big Chief White Horse Eagle, le Pygmée et l'Hindou. Admiration, identification, adoration, fusion : il est difficile de choisir le mot qui décrit le plus justement son attitude envers ces pères spirituels.

Que fait-elle exactement pour « provoquer » la vision qui la propulsera dans un autre espace ? « Elle attend. Elle *sait.* Maintenant il va arriver quelque chose [29]. » Pareil à une cérémonie d'initiation mystique ou chamanique, « "On" lui demande de se libérer, si possible, du poids des

[25] *Ibid.*, p. 21.
[26] *Ibid.*, p. 23.
[27] *Ibid.*, p. 22.
[28] *Ibid.*, p. 22.
[29] *Ibid.*, p. 26.

années accumulées en elle [30]. » Elle se voit brusquement spectatrice d'un film projeté sur le ciel nocturne, enlevée, portée dans les bras d'un homme qui embarque avec elle dans un avion. Mais cette nouvelle invitation au voyage finit, comme d'habitude, par des images d'horreur : elle voit la tête de son fils pendu. Malgré cela, elle n'est pas encore prête à revenir : « Elle ne se rend pas compte qu'elle a des hallucinations [31] ». Les visions s'enchaînent, systématiquement déclenchées par une brève cérémonie rituelle : elle brûle six mouchoirs de papier blanc et dans la fumée montante, elle croit percevoir la « haute silhouette de l'homme qui ne cesse de grandir [32]. »

Paniquée par le destin de son fils (il semble souffrir de troubles psychiques), elle envoie une lettre à son internat en Allemagne. Il s'agit d'une anagramme, *Ihr haettet eure Augen ausgerissen* (Vous étiez prêts à vous arracher les yeux), « premier message de folie », « une inscription funéraire [33] ». L'anagramme invite vraisemblablement à accepter le destin (« Votre conseil : Résigne-toi »), on ne peut trouver la paix (« Vos victoires approchent ») que dans un dépassement de soi, possible uniquement dans la mort : « une calme maison unie au cercueil ».

Analogiquement à l'enchaînement des hallucinations, l'écriture procède par des ricochets entre le texte prosaïque et les anagrammes qui y sont insérées. L'anagramme se prolonge dans le texte qui l'entoure, désarticulant ainsi le récit qui se présentait comme une narration autobiographique et vice-versa ; la folie qui s'est emparée de la narratrice bouscule ainsi la structure du texte. Paradoxalement, malgré un travail incessant de destruction, le texte et l'anagramme se « tiennent » ou se soutiennent mutuellement.

Une nouvelle anagramme s'introduit quelques pages plus loin. Cette fois-ci, c'est la voix d'un autre « poète qu'elle vénère » qui récite l'anagramme des profondeurs de son ventre (*Und scheert ihr Rosenbaertlein ab*, Et elle coupe sa barbiche de roses). Il est intéressant de noter la façon dont l'anagramme s'étend et se déverse dans le texte qui la suit. « Qui erre

[30] *Ibid.*, p. 26.
[31] *Ibid.*, p. 28.
[32] *Ibid.*, p. 29.
[33] *Ibid.*, p. 30.

au-dessus de la vie dure » (l'anagramme) se poursuit dans la phrase « une ravissante petite machine à coudre plane dans l'air ». On retrouve des correspondances entre « les alouettes d'une main de rouge étoilée / bâtissent leur nid » (l'anagramme) et une page plus tard, les phrases « les petites roues tournent sans bruit, l'aiguille picore de-ci de-là comme le bec d'un oiseau » ou encore « elle a collé une petite étoile rouge entortillée dans du fil blanc ». Le verbe « schneien » (neiger) résonne en écho dans « la bobine de fil blanc tourne » et plus loin dans « étoile rouge entortillée dans du fil blanc [34] ». L'image de la petite machine à coudre, qui tourne sur elle-même, nous rappelle la mécanique de la langue, mis en lumière par l'anagramme : elle aussi est une machine qui tourne à vide. C'est comme si à travers cette image, artiste nous faisait part de son expérience momentanée d' « être parlée » par la logique interne de fonctionnement de la langue.

Le titre de l'anagramme, la phrase de départ empruntée au poème *Schnurrmilch* de Hans Arp, vient interroger la langue, tel un devin consultant les cailloux jetés au sol, l'anagramme chez Unica Zürn tient lieu d'oracle. Le questionnement continue dans le texte sur la page qui suit : « Quelqu'un coud ! Est-ce toi [35] ? » Qui manipule la langue pour fournir des réponses si surprenantes ? Où faut-il chercher l'explication ? Unica prend ici une citation d'un poème d'Henri Michaux, qu'elle décortique et transforme. Sa conversation imaginaire avec le poète se poursuit ; elle lui envoie un cahier avec ses dessins, lui, en retour, une « très jolie hallucination [36] ». Cet échange s'inscrit dans le thème de la communication à distance, déjà développé dans *Lettres imaginaires*.

La folie lui donne des ailes ; son voyage ne fait que commencer. Sa fuite est également une tentative de retour à ses racines, car elle s'envole pour Berlin (un voyage déjà décrit dans son texte précédent, *MistAKE*). Mais l'aventure se soldera de manière catastrophique (mort spirituelle, internement en hôpital psychiatrique), comme le préfigure le titre de

[34] *Ibid.*, p. 35-36.
[35] Ici, il s'agit d'une citation prise d'un poème d'Henri Michaux : « Quelqu'un roule, dort, coud, est-ce toi, Lorellou ? », *La ralentie,* dans *L'Espace du dedans*.
[36] *Ibid.*, p. 36.

l'anagramme en préambule : *Wenn die neun zur sechs geworden ist* (Quand le neuf s'est changé en six).

Cette fois-ci, certaines phrases de l'anagramme se trouvent introduites dans le texte qui la précède. Les fragments seront répétés et prolongés ensuite dans l'anagramme et le texte qui la suivent, elles vont se déployer dans de nouveaux contextes et de nouvelles configurations. Ce glissement infini de fragments de signification, portés comme des éclats par le fleuve du texte, continue ainsi en l'amplifiant le travail de décomposition qui est à l'œuvre dans l'anagramme. Elle questionne non seulement l'unité de l'anagramme, mais phagocyte également le récit prosaïque, qui perd en cohérence et ébranle nos certitudes concernant le « Je » narratif autour duquel il se structure.

La narratrice doit s'enfuir, mais – paradoxalement – il faut qu'elle laisse des traces, pour retrouver son chemin de retour ou pour que les autres la retrouvent : « Dans un [...] geste de désespoir elle jette par la portière son étui à lunettes rouge (comme dans ce conte de fées où les enfants jettent du pain derrière eux afin de retrouver, grâce à cette trace, leur chemin pour sortir du labyrinthe [37]. » Cette phrase se trouve modifiée dans l'anagramme (« Quand les chemins sont rouges »). Le verbe « rougir » de l'anagramme trouve son écho dans « le 6 saigne ». « En courant vers nous », un autre fragment de l'anagramme, apparaît à nouveau plus loin dans le texte à travers la phrase « Tu avais l'air d'une folle quand tu t'es précipitée vers nous à travers l'aérodrome [38]. » La dernière phrase, qui aurait dû livrer une réponse au lecteur, demeure absconse : « Muets, maintenant nous savons [39]. » Ou est-ce que l'auteur nous dit ici que « la vérité » met en faillite toute parole [40] ? Ce fragment se voit reflété plus loin dans le texte, à travers un code chiffré : « Pour être tout à fait sûre qu'il sait *tout* ce qu'il doit savoir [...] elle lui demande de lui donner une lettre et un chiffre. Sans hésiter il

[37] *Ibid.*, p. 38.
[38] *Ibid.*, p. 42.
[39] *Ibid.*, p. 39.
[40] La connaissance dit la réalité mais pas la vérité, qui elle d'une certaine façon ne peut se dire ou ne peut que se « mi-dire » : « […] le symbolique […] non pas la vérité qui se prétend être toute, mais celle du mi-dire, celle qui s'avère de se mettre en *GA*rde d'aller jusqu'à l'aveu, qui serait le pire, la vérité qui se met en garde dès la cause du désir ». Jacques Lacan, *Le séminaire de Jacques Lacan. Texte établi par Jacques-Alan Miller. Livre XX. Encore. 1972-1973,* Paris : Éditions du Seuil, 1975, p. 86.

répond : L-H-M-6-9. » Mais de quel savoir s'agit-il ? Du savoir qui régit la fabrication des néologismes (du reste, l'anagramme peut servir de modèle à cet usage néologique de la langue) ? Et aussi, à qui s'adresse-t-elle dans cette l'anagramme ou encore quand elle envoie les messages en les jetant par la fenêtre, ces « oiseaux blancs de sa transfiguration [41] » ?

En arrivant dans sa ville natale, elle est bouleversée de la savoir divisée en deux ; elle aimerait lui redonner son unité, « mettre au monde un nouveau Berlin [42] ». Comme le Berlin d'avant-guerre, ni sa maison ni sa famille ne sont là pour accueillir son retour. Les morts qu'elle n'a pas pu enterrer apparaissent dans ses hallucinations : elle voit dans un visiteur inconnu son frère disparu pendant la guerre en Russie. Elle attend aussi l'arrivée de son père : « Bien qu'elle ait reçu la nouvelle de sa mort certaine, elle n'a pas renoncé à l'espoir de le revoir [43]. » Son frère, son père, son fils, l'Homme Blanc – tous ces hommes représentent de grands déchirements, des séparations insupportables. Maintenant ils constituent, tel un puzzle, le Visage ultime, celui de L'Homme-Jasmin : « Elle *sait* que cet homme lui a conservé, par un amour surhumain, la maison et tous les objets qu'elle contenait – Lui – qui sait tout – qui peut tout [44] ! » D'ailleurs, la dernière anagramme, qui apparaît dans cette partie, semble lui être dédiée : *Wenn ueber's Jahr der Jasmin blüht* (Quand passé l'an fleurit le jasmin). L'anagramme se finit sur une injonction : « Reste H. » Fantasme composite, formé de L'Homme-Jasmin ou référence à son compagnon réel, Hans, qu'elle vient de quitter ?

Quelle est la source de son travail, « le moteur le plus puissant » derrière son œuvre ? Elle y répond elle-même : c'est la nostalgie – *Sehnsucht*, mal du pays, et la souffrance car elle sait que le retour est impossible. Elle essaie cependant de conjurer « l'esprit de la bouteille [45] » ; en brûlant du papier, elle espère pouvoir matérialiser « la figure de l'Homme Blanc ». Mais, « aucun des invités attendus pour la grande fête n'est

[41] *Ibid.* p. 44.
[42] *Ibid.*, p. 59.
[43] *Ibid.*, p. 49-50.
[44] *Ibid.*, p. 51.
[45] *Ibid.*, p. 55.

venu [46]. » La fumée conjuratoire change de visage, elle devient brusquement menaçante : de belles hallucinations se transforment en pires cauchemars, il faut s'enfuir de nouveau.

La course recommence. De nouveau, elle se débarrasse de tout ce qui est lié à sa vie antérieure : cette fois-ci, elle jette son passeport dans une boîte aux lettres, un geste d'abandon total à l'Autre. Comme Achilles G. Rizzoli, recevant par la poste confirmation du déni de la mort de sa mère, elle jette son passeport au réseau de la poste censé contenir le savoir de la répartition géographique de tous les citoyens. Là où le réseau la retrouverait, là serait son adresse à elle. Elle s'adresse au réseau du savoir en raison même de sa perte identitaire : « Dites moi qui je suis et où je suis ».

Cependant, encore une fois, il faut laisser des traces, un signe aux autres, pour témoigner de son passage, comme les gens du voyage qui n'ont plus de maison : sur une place de la ville, elle éparpille six mouchoirs blancs. Un autre signe du désir d'abandon et/ou de fusion : elle jette un autre mouchoir de papier blanc dans une chaudière, un « brasier rouge » ; ainsi les deux couleurs se trouvent de nouveau réunies. S'agit-il ici d'une rencontre magique entre le terrestre, la couleur du sang, et l'éternel, sa manière de fabriquer la pierre philosophale, une tentative de donner du sens à la course folle dont elle est devenue l'objet ? Dans sa recherche de l'issue de secours, dans son attente d'une porte qui s'ouvrira devant elle, elle décroche le téléphone pour appeler le « 999 ». Mais ce chiffre aux significations grandioses ne lui répond que par un ailleurs océanique, « le [...] bruissement du vide, ce bruit qu'on entend quand on porte un coquillage à son oreille [47]. »

Arrive la chute. Elle entend un homme commenter sa « folie » et, amenée par les policiers, réalise qu'elle est de nouveau seule. « Quelle vie [48] ! » Elle s'entend crier ces mots qui lui reviennent en écho, comme s'ils étaient prononcés par quelqu'un d'autre, mais cette fois-ci, elle réalise que cette « autre femme », c'est elle. À cet endroit, c'est encore le papier blanc qui lui sert de support de communication avec l'Autre. Ici, elle en fait « des

[46] *Ibid.*, p. 55.
[47] *Ibid.*, p. 64.
[48] *Ibid.*, p. 67.

boulettes blanches » et en « forme les lettres du mot libération [49] ». À d'autres moments, quand elle ne le brûle pas pour fabriquer la fumée, elle trace des lignes avec son stylo plume. L'aspect sonore de ce mouvement, le stylo glissant sur le papier, « le bruissement du vide », convoque le sentiment d'être guidée par une force extérieure, de devenir médium.

Pour la première fois dans sa vie, la porte se referme derrière elle : elle se trouve internée à l'hôpital psychiatrique de Wittenau à Berlin. C'est le début d'un long et pénible retour dans la réalité : « Elle tombe brutalement et définitivement du magnifique sommet où elle s'était sentie si bien [50]. » Dorénavant, elle se trouve dans un état intermédiaire. Des questions s'imposent : était-elle l'objet de l'hypnose à distance ? Progressivement, force est de reconnaître que son imagination a joué un rôle actif dans ses visions et que, « à sa grande déception [...] partout les chimères des fous se ressemblent [...] fini le grand enchantement [51]. »

Unica cherche les causes de sa « folie ». Elle désigne un homme à Paris, dont elle ne dévoile pas le nom, mais enchaîne, paradoxalement, que cet homme « n'a jamais fait quoi que ce soit pour la rendre malade [52]. » Elle s'interroge également, et nous avec elle, sur la proximité de ses visions avec la mystique. « Tomber en extase avec un Saint [53] », pourrait-on décrire son « projet » de mariage avec l'Homme-Blanc, son sentiment d'être habitée par lui, par ces mots ? Elle y répond aussitôt : selon elle, il s'agit moins d'amour que d'une « frayeur profonde et inguérissable [54] ». Mais finalement, ce ne sont que des « rêves éveillés [55] », il est temps de les transformer dans l'œuvre. Malheureusement, les médicaments qui ont permis son retour à la réalité exercent des effets néfastes sur son psychisme et la rendent dépressive. « Personne qui pourrait ranimer ses facultés englouties [56]. » La dépression s'aggrave avec l'arrivée de Noël, une période noire pour elle. Ici,

[49] *Ibid.*, p. 67.
[50] *Ibid.*, p. 70.
[51] *Ibid.*, p. 78, 85.
[52] *Ibid.*, p. 87.
[53] *Ibid.*, p. 87.
[54] *Ibid.*, p. 88.
[55] *Ibid.*, p. 89.
[56] *Ibid.*, p. 98.

elle décrit sa tentative de suicide, tout en la banalisant : elle essaie de s'ouvrir les veines, mais « elle doit forcément échouer [57]. »

Elle est réveillée de son état d'apathie par une chanson sur l'histoire d'une orpheline, chantée par une jeune fille. Significativement, il s'agit d'une chanson que « presque personne ne connaît », mais qui est emblématique pour le couple formé par elle et « son seul ami à Paris [58] ». Unica semble ainsi prête à affronter à nouveau la vie avec Bellmer ; elle quitte l'hôpital. Les mois suivants, il s'avère que sa vie a profondément changé : les effets secondaires des médicaments l'empêchent de marcher et de lire.

Avec l'été vient l'envie d'écrire sur sa maladie, mais elle sait que c'est une activité « dangereuse », annonciatrice d'une nouvelle crise. La nouvelle rupture ne tarde pas à arriver et elle s'enfuit de nouveau. Unica aurait passé une nuit à l'hôtel Minerve au début de sa première crise (septembre 1960), avant son départ pour Berlin, dans *L'Homme-Jasmin* elle la situe uniquement l'été 1961. Confusion temporaire ou décision consciente qui procède d'un choix structurel du récit ? Peut-être s'agit-il d'un moyen qui permet d'inscrire cette nouvelle fuite sous le signe du code énigmatique HM, aux significations multiples (hôtel Minerve, Henri Michaux, Herman Melville), on pourrait presque dire aux attributions transférentielles multiples, comme si les rencontres avec des signifiants identiques dans des situations différentes lui « signalaient » le chemin de sa propre existence. Quoi qu'il en soit, elle se trouve de nouveau sous l'emprise des pouvoirs surnaturels de son « régisseur ». Sa fête, attendue depuis si longtemps, peut commencer. Elle aurait lieu dans une nouvelle maison, « une belle architecture de rayons [59] » qu'elle découvre en regardant par la fenêtre de l'hôtel, dans le ciel. Est-ce que dans cette « nuit d'adoration », la porte va finalement s'ouvrir ?

Cependant, Unica introduit ici une distinction entre l'hallucination et quelque chose qu'elle identifie comme venant de son imagination, « une

---

[57] *Ibid.*, p. 100.

[58] Catherine Binet, réalisatrice du film *Sur Hans Bellmer* (1973), raconte dans la revue *Obliques* (numéro spécial dédié à Hans Bellmer, Paris, 1975) : « Je suis tout de suite allée voir Hans pour lui demander une bande magnétique qu'il m'avait proposée [...] C'est l'enregistrement d'une vieille complainte allemande chantée par Unica. [...] La chanson commence par les mots « Ich bin allein » et Bellmer m'a traduit la suite : « Je suis seule, toute seule. / Personne ne m'aime car personne n'est là pour m'aimer. »

[59] *Ibid.*, p. 121.

image nette qui se forme au fond de son être [60] ». Maintenant, le même rayon de lumière lui sert de guide et l'invite sur scène. C'est la réalisation de son rêve d'enfance, devenir danseuse ; de plus, elle est dirigée par un « maître ». Elle ne le voit pas, mais elle croit savoir qu'il est là. Elle danse et se voit danser en même temps, du fond de son lit. Peut-on parler encore de dédoublement ? On est plutôt de nouveau confronté, comme à chaque moment où l'écriture devient presque impossible, à une référence explicite à cette « elle », qui s'observe, avec une lucidité froide.

Ici, la narratrice revendique son apport doublement actif dans cette « belle hallucination » : elle est non seulement danseuse, mais aussi la compositrice, « double prodige ». On pourrait aussi penser que dans cette identification au compositeur, elle s'approche de ce que l'on a pu caractériser chez Achilles G. Rizzoli d'identification délirante ultime qui aboutit à l'auto-engendrement (l'auteur d'elle-même dans sa danse).

Maintenant, le lecteur assiste à une série entière de métamorphoses. La colonne de la danseuse est tellement souple qu'elle se transforme en serpent. De nombreuses autres associations s'imposent ici, comme la danse du serpent, dans laquelle les danseuses rajasthanaises semblent communiquer avec un serpent, en le « devenant » partiellement dans la gestuelle de cette danse, comme le caméléon se cache en imitant l'apparence de son environnement, ou encore des images de serpents que l'on retrouve souvent dans les dessins d'Unica [61]. Mais on sent que l'on n'a pas le temps de s'arrêter, car les métamorphoses s'enchaînent à une vitesse grandissante. La danseuse s'envole dans des rayons de lumière, et se déploie en une étoile lumineuse, « une belle fleur monstrueuse [62] », qui perd sa tête et se transforme en oiseau au bec dangereux, un monstre chimérique si souvent présent dans ses dessins (fig. 84). L'œuvre donne l'impression de fixer une image de cette métamorphose en mouvement, une image fixe d'un mouvement décomposé.

On s'approche des ultimes moments de transformations qui rappellent les numéros du cirque. La danseuse imite maintenant le tigre. Cependant,

---

[60] *Ibid.*, p. 122.
[61] Cf. Unica Zürn, *Bilder 1953-1970*, p. 36, 37.
[62] *L'Homme-Jasmin*, p. 123-124.

elle n'est pas uniquement prédatrice, mais à l'instar de ses identifications précédentes (danseuse/passive – compositrice/active), elle est également la proie, « le poursuivant et le poursuivi [63] ». Mais cet exercice s'avère encore plus difficile, car il ne s'agit pas de représenter le tigre ou les animaux mais de mimer son arrivée d'un côté [64] et la peur des animaux de l'autre. Encore une fois, nous ne sommes pas dans la représentation classique, mais plutôt dans les verbes et le « devenir ».

Sa capacité surnaturelle à se conformer entièrement aux ordres de ce « régisseur » et à « métamorphoser » son corps au gré de sa volonté lui font accroire qu'elle est « le mime le plus grandiose de tous les temps [65] ». Dans une étrange cérémonie « mystique », elle tourne sur elle-même et se transforme en scorpion qui s'apprête à obtempérer à l'ordre ultime, celui de s'autodétruire [66]. Avant que sa pointe ne transperce son plexus solaire, elle rapetisse soudainement et se fond dans le paysage merveilleux qui habite son corps : « Le plexus se montre dans toute la beauté de ses fines ramifications [...] qui [...] commencent à briller comme l'argent. Et cela ressemble à un paysage baigné de lumière qui se perd dans un entrelacs de chemins [67]… » Avant d'enfoncer son dard dans la blancheur de son corps devenu transparent, elle se réveille.

Ravie par ses découvertes nocturnes, elle aimerait les communiquer « par la voix des airs » aux autres. C'est ici qu'Unica décrit sa nouvelle sensibilité aux sons, probablement liée par ailleurs au déclenchement de ses hallucinations auditives : « Et c'est vrai que les cloches de tous les campaniles se mettent à carillonner, qu'un seul coup de tonnerre ébranle le ciel et que longtemps son écho roule au loin par-dessus les toits [68]. » Mais une fois encore, il est impossible de dire où s'arrête l'hallucination qui se mélange inévitablement avec son extraordinaire imagination ou encore si l'on

---

[63] *Ibid.*, p. 125. Cet aspect double des rôles mériterait d'être mis en perspective avec la création de Bellmer (la femme poupée / participante active).
[64] « "Le tigre vient", reprend la voix, d'un ton dur et impatient derrière la scène. » *Ibid.*, p. 125.
[65] *Ibid.*, p. 126.
[66] Nous avons déjà vu que la métamorphose procède par des emprunts : « elle » emprunte certains insignes de l'autre, mis en position de maîtrise - en signe d'allegeance en quelque sorte, faisant ainsi le sacrifice de « morceaux » d'elle-même, jusqu'au sacrifice total.
[67] *Ibid.*, p. 126.
[68] *Ibid.*, p. 130.

est en droit d'émettre des hypothèses concernant un « voyage mystique », suggéré par la description de cette dernière chaîne de transformations.

Dans ce nouvel état, Unica croit aux miracles. Pour se libérer du poids du passé (comme à Berlin où elle a jeté son passeport dans une boîte à lettres), elle détruit ses dessins. Le matin suivant, elle poursuit son rituel de destruction et d'appel à l'Homme Blanc : elle jette ses pantoufles rouges par la fenêtre de l'hôtel dans lequel elle vient de passer la nuit.

Brusquement, elle obtient sa réponse. Une nouvelle injonction se présente : « Plante l'arbre à pain [69]. » Une injonction que nous, lecteurs, sommes tentés d'interpréter métaphoriquement, comme une tentative d'ancrage, une recherche d'enracinement ou, dans une terminologie psychanalytique, une recherche du Nom-du-Père. Ou encore « arbre à pain » en tant que l'arbre qui nourrit, multiplication des pains…Est-elle le Christ ? Et aussi, étant donnée l'origine de cette phrase, écrite par Henri Michaux, serait-elle, cette injonction, l'expression d'une tentative pour Unica de trouver son propre nom à travers l'écriture (le sinthome)? Cependant, la narratrice prend cet impératif au pied de la lettre et commence à chercher une petite graine, pour finalement trouver « un minuscule objet d'origine inconnue » qu'elle plante dans une poignée de terre. Elle est amenée à l'hôpital.

Le délire plein d'enthousiasme est désormais passé. Elle ne se jette plus à corps perdu dans ses belles hallucinations qui lui ont permis de devenir la danseuse-mime qu'elle rêvait d'être. L'auto-observation se prolonge par une formulation de questions concernant sa dernière crise : « Incarne-t-elle Ophélie ou Gretchen que son amour pour Faust a rendue folle [70] ? » Quand elle ne s'interroge pas directement sur sa folie, elle choisit de décrire certains malades qui l'entourent. Ces malades font miroir : elle y projette ce qui demeure impossible à exprimer de son propre état, où une distance, un détachement encore plus grand semble nécessaire. Par exemple, il y a cette femme, une « chose » asexuée, « qu'on ne peut plus qualifier d'homme ou de femme. » Unica la décrit comme quelqu'un qui

[69] *Ibid.*, p. 136. La phrase d'origine - « Je plante l'arbre à pain » - qu'Unica transforme ici en injonction, provient d'Henri Michaux, « Premières impressions », in *Passages,* Paris : NRF, « Le Point du Jour », 1950 ; rééd. 1963.
[70] *Ibid.*, p. 138.

concentre toute la souffrance et le désespoir et ne souhaite que mourir, « L'agonie de l'Univers ».

Elle ne peut pas abandonner son espoir d'être sauvée, elle sait qu'« il » viendra. Cet espoir est contrasté par la description de Sainte-Anne. Afin de pouvoir décrire une réalité sordide et sûrement trop douloureuse, elle utilise volontiers des métaphores liées à la pantomime. Elle communique par exemple avec une autre fille « par le langage de la pantomime » ; une camisole de force devient « un costume d'Arlequin sous lequel un acteur de pantomime pourrait jouer une scène déchirante s'il avait l'occasion de faire, **en vue de sa représentation**, des études dans une maison de fous [71] ». Elle se trouve toujours dans les limbes. La plupart des malades autour d'elle sont décrits comme des êtres asexués. Quel est le destin de tous ces gens une fois sortis de l'hôpital ? C'est à ce moment-là qu'Unica introduit la visite d'Henri Michaux à l'hôpital ; il vient lui apporter un cahier à dessin vierge. Les deux sont gênés par cette nouvelle rencontre et « comme toujours quand elle le voit le charme est rompu [72]. »

Cependant, la visite constitue un pas vers la sortie de l'hôpital. Elle se met à dessiner. Ses premiers dessins ne la satisfont pas mais elle continue à travailler. Malheureusement, ce moment de repos ne dure pas ; elle se trouve aspirée « dans l'abîme d'une nouvelle et profonde dépression [73] ». Le seul point d'accroche pour son corps qui se noie est un petit point rouge en face de son lit qu'elle fixe pour ne pas sombrer dans cet « océan de torture où elle se sent nager [74] ».

Les médicaments qui paralysent son corps stabilisent, malgré les effets secondaires, son état et les médecins l'autorisent à sortir de l'hôpital. Unica se remet au travail. Mais la pratique des anagrammes représente un danger pour elle. Car la décomposition des lettres nécessaire à la création des anagrammes entraîne aussi sa propre décomposition et un nouveau glissement dans la folie. Cette fois-ci, elle se trouve internée à la clinique de La Fond. Ici, nous retrouvons de nouveau les descriptions des autres malades, notamment de Madeleine qui « crie un nom que l'on comprend à

[71] *Ibid.*, p. 142.
[72] *Ibid.*, p. 148.
[73] *Ibid.*, p. 149.
[74] *Ibid.*, p. 150.

peine [75] ». Mais quel nom répète cette « autre » malade ? Encore une fois, la description de Madeleine laisse supposer qu'Unica projette sur elle ce qui reste inexprimable. Madeleine essaie de s'échapper et « colle comme un oiseau aux barreaux de sa cage [76] ». Comme le personnage invisible à qui elle semble adresser ses prières ne vient pas, elle exprime sa rage : elle « lui rompt les os, lui arrache les cheveux, le dévore, le mâche et le recrache aussitôt [77] ». Cette rage, nous l'avons déjà lue dans les premières pages de *L'Homme-Jasmin*, où Unica parle de son rêve de créature qui s'apprête à détruire son entourage (cf. p. 17).

Unica nous décrit des « jeunes filles orphelines » dont une, qui la remercie d'avoir écrasé une cigarette brûlante dans son dos pour arrêter ses insupportables cris. « Elle commence à soupçonner ici un affreux masochisme [78]. » Mais de qui parle-t-elle ? Ne s'agit-il pas, d'une certaine façon, d'une extériorisation de ses sentiments envers elle-même ? Une autre malade essaie de s'arracher l'œil, qui devient rouge et enflammé. Ce nouveau point rouge semble porter une connotation sexuelle.

Unica se demande de nouveau s'il est possible de trouver refuge ou le salut dans la folie. Puis suit une dernière et étrange vision qui répond négativement à la question précédente et dans laquelle elle associe des enfants malades aux « Rois grenouilles [...] visages embryonnaires [...] attirés violemment par le soleil, comme si celui-ci pouvait sauver quelque chose de cette évolution humaine interrompue [79]. » Cette description renvoie à ses écrits tardifs, notamment les *Trompeten von Jericho* et la *Rencontre avec Hans Bellmer*, dans lesquels elle décrira un de ses avortements de manière semblable.

Maintenant, « elle a tout vu [80] », elle est prête à quitter l'hôpital. Cependant, elle sait désormais qu'il n'y a pas de sortie de ce cercle de la maladie qui l'enferme : « On redevient capable de travailler – jusqu'au prochain "PING" d'en face – jusqu'au prochain bruit de marteau qui sur un

[75] *Ibid.*, p. 164.
[76] *Ibid.*, p. 164. Cette formulation peut nous faire penser à un des premiers dessins d'Unica, où on voit un animal hétérogène enfermé dans une cage rouge.
[77] *Ibid.*, p. 164.
[78] *Ibid.*, p. 166.
[79] *Ibid.*, p. 170.
[80] *Ibid.*, p. 170.

toit répète de façon inquiétante les 9 ou 6 coups [81]. » Le « 9 » bascule facilement en « 6 ». La vie cède aux hallucinations merveilleuses qui mènent inévitablement vers la mort spirituelle, puis à une nouvelle résurrection… où tout recommence. Ces deux chiffres semblent donner un sens à sa vie prisonnière de la maladie.

Notes concernant la dernière (?) crise

Les Notes concernant la dernière (?) crise s'apparente à un post-scriptum ou un prolongement de *L'Homme-Jasmin*. Dans des moments de répit, Unica a besoin d'écrire sur sa maladie. Occupation thérapeutique ou dangereuse – risque d'une nouvelle crise – mais surtout un moyen de communiquer aux autres sa perplexité et les découvertes faites dans son nouvel état.

La date à laquelle débute le récit est fatidique : 6-6-66. Ce chiffre annonce un nouvel abandon de sa vie « terrestre », le début d'une nouvelle crise : « Cette date d'aujourd'hui où le chiffre 6 se répète si souvent est consacrée à la mort [82]. » Du fond de son lit, elle observe les nuages, en attente.

En guise d'avertissement, elle glisse une petite note dans le deuxième paragraphe censé expliquer l'état dans lequel elle se trouve : « Elle est prise d'un délire d'interprétation en même temps qu'elle a des hallucinations [83]. » S'ensuit la description de visions merveilleuses qu'elle contemple dans les nuages. Toute l'ambiguïté se trouve là : bien qu'Unica introduise quelques termes psychiatriques en guise d'explication pour ses lecteurs, elle nous plonge immédiatement dans un monde d'images visionnaires, le seul qui, à ses yeux, vaut la peine de vivre. Comme si la langue psychiatrique (ou la langue en général) s'avérait largement insuffisante pour restituer ce genre d'expérience.

Nous retrouvons aussitôt les métaphores mélangeant le blanc et le rouge, sorte de potion magique qui caractérise ce paradis : le sang blanc

[81] *Ibid.*, p. 170.
[82] *Ibid.*, p. 171.
[83] *Ibid.*, p. 171.

coule des nuages et se répand dans le ciel pour donner naissance à un nouvel être. Cet accouchement s'accomplit par plusieurs orifices, comme la plupart des accouchements décrits par Unica dans son œuvre (cf. l'histoire de son oncle Falada qui donne la naissance à une fille par son oreille dans les *Trompeten von Jericho*).

Elle n'est pas croyante, mais « elle suppose [...] qu'il y a Dieu [84]. » Cependant, le Dieu qu'elle découvre dans les nuages est un crocodile immobile, avec un seul œil à l'air méchant. Comme rien ne se perd, les nuages sont remplis par des êtres qui ont jadis existé sur cette Terre [85]. Elle y voit brusquement toute une société d'âmes : Chaplin, Hitler, des Indiens, des Juifs et son fils Christian.

La description précédente n'est qu'une mise en condition ; la véritable aventure ne fait que commencer. Un signal sonore déclenche le début de « l'hypnose à distance », un « travail à deux ». Elle s'abandonne complètement à l'Autre, prête à devenir médium, « le seul état digne d'elle ». Cet abandon est, comme déjà dans *L'Homme-Jasmin*, accompagné par un geste rituel détruisant son (ancienne) identité. Ici, elle déchire un dessin. Le rituel se prolonge par une évocation des esprits, en mélangeant le rouge et le blanc, puis elle verse le jus sur son drap blanc.

Comme toujours quand Unica semble vouloir éclaircir un point particulier, l'ambiguïté et l'absence de réponse définitive ne font que s'accentuer. C'est en particulier vrai pour ce qui est de l'identité de l'Homme Blanc et de l'Homme-Jasmin. Nombreux sont ceux qui affirment avec plus ou moins d'assurance que l'un correspond à Hans Bellmer et l'autre à Henri Michaux. Ici, Unica précise que « L'Homme Blanc (H.M.) est comme l'on sait l'image fidèle de la vision de l'Homme-Jasmin qu'elle a eue dans son enfance [86]. » Cette formulation confirme uniquement une chose : il est impossible et futile de distinguer l'un de l'autre (ce qui n'empêche pas de chercher à cerner ce qui caractérise ces deux figures à différents moments de son œuvre). Il est donc probable que son identité évolue et se

[84] *Ibid.*, p. 172.
[85] Une opinion, à laquelle Unica n'est pas la seule à souscrire (cf. le film documentaire sur le créateur de l'art brut tchèque, Zdenek Kosek, réalisé par Bruno Decharme, Paris : abcd, 2005).
[86] *Ibid.*, p. 177.

transforme : il s'agit d'un monstre hétérogène composé de figures paternelles : Herman Melville, Hans Bellmer, Henri Michaux et d'autres artistes ou écrivains célèbres qu'elle a pu côtoyer. Finalement, dans un des derniers fragments qu'elle a écrits, l'Homme-Jasmin – l'Homme Blanc devient l'Homme-Poubelle : celui qui n'a pas tenu ses promesses.

Au cours de ce dernier voyage hallucinatoire, on s'approche d'une version personnelle de la Trinité, comme nous avons pu le voir chez Rizzoli. Chez Unica, son fils Christian devient le Christ et l'Homme Blanc devient Dieu. Elle ne précise pas sa place à elle. De plus, bien qu'elle associe cette Trinité à la religion chrétienne, à l'instar d'Achilles Rizzoli, elle instaure un détachement et note que « cela n'a rien à voir avec une extase religieuse [87] ». La distanciation se prolonge dans la phrase suivante : « Elle distribue ces deux rôles comme à deux acteurs [88]. » Paradoxalement, tout de suite après, elle devient saint François d'Assise [89]. Nous sommes de nouveau confrontés à une énigme, impossible de déterminer où se situe la narratrice. Délire mystique ou pièce de théâtre dans laquelle elle se met en scène avec les autres ? Tout à la fois artiste/écrivaine et objet de son écriture, compositrice et composition, délirante et lucide, Unica navigue dans cet entre-deux, en ce qui concerne son œuvre, avec virtuosité. Dans ce monde de métamorphoses incessantes, tout est permis : l'homme peut devenir la femme et la femme l'homme ; « ils vont s'unir, se sentir rachetés et s'épouser [90] ». Cependant, nous ne sommes pas tout à fait dans le monde de Rizzoli qui, à l'acmé de son œuvre, dévoile une capacité divine d'auto-engendrement.

C'est le temps de la fuite. Elle a besoin de se libérer de son ancienne vie pour se précipiter dans l'abîme d'une nouvelle crise : elle lance un cendrier contre la porte vitrée du balcon et quitte l'appartement. Le temps est venu de se replonger dans les « jeux » de la folie. Unica se balade à Paris et retrouve l'hôtel de l'Espérance au 88, rue Mouffetard, le centre de sa vie avant le début de sa maladie. Ensuite, elle se dirige vers la Mosquée, un

[87] *Ibid.*, p. 177.
[88] *Ibid.*, p. 177.
[89] *Ibid.*, p. 177 : « Elle-même sera saint François d'Assise. » Unica écrit bien « sera » et non pas « elle se compare » ou « elle se donne la rôle de ».
[90] *Ibid.*, p. 178.

autre endroit représentatif de son enfance [91], à la recherche d'une bouée de sauvetage. Le fait qu'elle décide de se débarrasser de son identité tout de suite après – elle laisse son sac à main avec sa carte d'identité dans un café – peut sembler en contradiction avec son action précédente. Dans le cas de cette dernière, il s'agit d'un message clair adressé à l'Autre. À moins que tous ces mouvements, en apparence opposés (tentative de sauvetage / nouvelle destruction), ne soient la manifestation de sa volonté de se débarrasser de tous les signes de son identité acquise pour se fondre avec le lieu de ses origines (au sens métaphorique et littéral, si on pense à son retour à Berlin, sa vie natale) ? Quoi qu'il en soit, cette nouvelle errance répète celle qu'elle a vécue à Berlin, lorsqu'elle a abandonné son passeport dans une boîte aux lettres. Ici aussi, elle se tourne vers l'Autre ; le rouge d'un feu se transforme devant ses yeux en téléphone, l'invitant à composer le numéro 999 : « Elle "entend" dans ce téléphone un bruissement lourd d'attente [92]. » C'est son fils Christian, qu'elle appelle au secours et qui fait désormais partie de son panthéon des sages/saints/maîtres initiateurs.

Comme avant, elle attend : « Elle recommence à attendre l'Homme Blanc, son fils Christian, le libraire Flinker [...] Elle attend le docteur Ferdière et le docteur Rabain [...] Mais personne ne vient [93]. » Elle se retrouve seule et sa belle hallucination se transforme peu à peu en vision d'horreur : les policiers qui la conduisent dans une cellule deviennent brusquement des agents SS. Ses sentiments de culpabilité d'appartenance au peuple allemand sont éveillés par un soignant vêtu de blanc, qui ressemble à « l'âme blanche [...] d'un Juif que les nazis ont fait mourir dans la chambre à z d'un camp de concentration [94] ». De nouveau ressurgit la chanson orpheline qu'elle partage avec Bellmer (Je suis seule, toute seule / Personne ne m'aime car personne n'est là pour m'aimer) ; elle fonctionne comme un refrain ponctuant ses moments de solitude, annonçant le retour de la réalité. Ici, Unica chante pour un public imaginaire, histoire de ne pas se sentir complètement abandonnée. Elle est conduite à l'hôpital.

---

[91] Les objets orientaux sont souvent associés à la maison protectrice de son enfance et aux voyages de son père.
[92] *Ibid.*, p. 181.
[93] *Ibid.*, p. 182.
[94] *Ibid.*, p. 185.

La porte d'une nouvelle cellule se referme sur elle, mais cette fois-ci elle ne se laisse pas dévorer par ses angoisses d'être traquée. Dans la peinture détériorée de la porte, elle croit percevoir la silhouette de l'Homme Blanc et se voit aller vers lui. Mais la rencontre espérée n'a pas lieu ; l'Homme Blanc s'éloigne brusquement. Ses hallucinations lui donnent le sentiment d'appartenir à une grande famille; partout où elle regarde, elle est entourée par des visages en mouvement. Visages, plantes, animaux, oiseaux, poissons, insectes : de cet univers précieux en transformation permanente, elle nous fait part dans ses dessins. Elle perçoit « les *rapports* les plus fantastiques entre bêtes et hommes, qui se fondent en une harmonie parfaite et impossible [95] ». Mais il est aussi impossible de dessiner ce Tout parfaitement. Les liens entre les métamorphoses qu'elle essaie de capturer sont souvent comparés au déroulement cinématographique des images d'un « film fascinant », avec un vieux mur ou des nuages en guise de toile de projection. Elle nous apprend également que pour sa création elle a besoin d'un fond auditif pour lancer ce travail quasi automatique que l'on ressent dans certains de ses dessins. Ici, il est question d'une « musique bruyante ».

« Mais personne ne vient. » Elle ne reçoit pas de réponse à sa litanie, personne ne vient sauver cette « Gretchen que son amour pour le docteur Faust a rendue folle [96] ». La narration de ce séjour à l'hôpital s'oriente maintenant vers la description des autres malades qui suscitent quelques interrogations autour du sexe. Il y a tout d'abord une érotomane qui ne cesse de jouir avec un partenaire imaginaire. Unica la trouve révoltante et la compare aux céphalopodes de Bellmer. Encore une fois, on peut se demander, ayant connaissance de sa participation active à la création de Bellmer, s'il ne s'agit pas d'une projection, où l'aspect difforme et destructeur du sexe doit être à tout prix éloigné, et donc imputé aux autres malades.

Comme dans *L'Homme-Jasmin*, les médecins possèdent le pouvoir de changer le sexe des malades. Par contre, ce n'est pas elle, Unica, qui devient un homme ; mais une amie et Hans Bellmer qui subissent cette

[95] *Ibid.*, p. 191.
[96] Les deux citations *Ibid.*, p. 193.

transformation [97]. Les descriptions qui suivent évoquent indirectement le côté destructeur d'un amour fusionnel. Le visage d'une malade asiatique ravit Unica, car il lui rappelle les objets orientaux tant admirés dans son enfance. Ce visage est brusquement associé au « suicide par le feu [98] ». La narration procède par liens métonymiques : Unica demande à cette femme une ci*GA*rette, le feu est lié à l'activité de fumer et à la fumée. Ensuite elle écrit plus loin, « fumer a aussi pour elle quelque chose à voir avec l'amour [99] ». Être pénétrée et complètement remplie par la fumée, tel est son désir le plus profond. L'élément feu ou fumée s'associe alors à une fusion aquatique : « En ce qui concerne l'amour, elle le trouve aussi dans la mer qui est capable d'étreindre un être, de le porter et de lui donner le sentiment de flotter [100]. »

Mais la jouissance qui pourrait l'engloutir doit être évitée de nouveau. Ce sont les médecins qui sont responsables du sentiment de volupté chez leurs malades, car ils sont capables de concentrer leur pensée sur le bas-ventre de leurs patientes. Elle les soupçonne également d'avoir abusé des folles. Mais le doute s'immisce aussitôt ; un présentateur télé s'adresse à elle et l'accuse : « C'est ta faute [101]. »

Mais de quoi se sent-elle coupable exactement ? Cette phrase se réfère-t-elle à ses sensations de volupté ? Ou bien est-ce une anticipation du paragraphe suivant, dans lequel la femme d'un réalisateur devient une marionnette et dont les enfants « sont morts brûlés dans le four crématoire d'un camp de concentration nazi [102] » ? L'association feu-fumer/fumée-eau-brûler, avec l'abandon de soi-même au grand Autre, représente « certains dangers ». La jouissance dans l'amour fusionnel appelle la mort, où l'angoisse d'anéantissement est omniprésente.

La fin de la narration approche : la crise est passée de nouveau et les hallucinations ont disparu. Cependant, Unica reste consciente que le « 9 » peut basculer à tout instant et devenir le « 6 ». Elle serait alors une fois de

---

[97] *Ibid.*, p.198 : « Elle suppose que Bellmer aussi a été interné à Sainte-Anne pour se changer, après le traitement auquel on le soumet, en femme. »
[98] « Elle s'absorbe dans la vue du visage un peu sauvage de cette Vietnamienne […] ce faisant elle trouve l'explication des suicides par le feu au Viêt-nam. » *Ibid.*, p. 201.
[99] *Ibid.*, p. 202.
[100] *Ibid.*, p.203.
[101] *Ibid.*, p. 206.
[102] *Ibid.*, p.207.

plus prisonnière du cercle de la maladie : « Ainsi s'est-elle clairement rendu compte de ce que, peut-être, un Antonin Artaud a dû endurer [103]. »

[103] *Ibid.*, p.208.

Dunkler Frühling

Sombre Printemps est un de ses textes les plus connus en France, avec l'Homme-Jasmin, grâce à la traduction de Ruth Henry et Robert Valençay [1]. Publié en 1969 par Merlin Verlag (Hamburg), le texte, apparemment d'inspiration autobiographique, nous présente les souvenirs érotiques d'une petite fille qui aborde l'adolescence. Un dernier retour vers son enfance lui permet de retracer une nouvelle fois son projet de fusion avec le grand Amour. Les relations avec ses parents, décrites dans le roman, ont inspiré bon nombre d'interprétations biographiques. Il est cependant nécessaire de faire preuve de prudence quant aux conclusions, car Unica aime brouiller les pistes, transformer ses souvenirs et surtout, épargner sa vie intime.

Tout d'abord, c'est son père qui est le premier grand amour de la fille : « Ihr Vater ist der erste Mann, den sie kennenlernt […] Sie liebt ihn vom ersten Augenblick an [2]. » Les absences réitérées du père apprennent à la fille la patience et l'attente. Quand il arrive, il la sauve de chutes terrifiantes et se transforme ainsi en magicien : « Voller Vertrauen auf alles, was vom Mann kommt, fühlt sie sich in der letzten Minute, vor einem entsetzlichen Absturz, wieder aufgefangen. Der Mann wird in ihren Augen zu einem grossen Zauberer [3]. » Tandis qu'elle attend, la petite fille regarde par la fenêtre de sa chambre et imagine que la croix de la fenêtre représente l'énigme de la connexion entre l'homme et la femme : « Die senkrechte Linie ist der Mann, die waagerechte Linie est die Frau. Der Punkt, in dem sich die beiden Linien treffen, bedeutet ein Geheimnis [4]. » On retrouve la référence à la croix dans d'autres textes (*Im Hinterhalt*). La petite fille dans *Sombre*

---

[1] Toutes les traductions en français du *Sombre printemps* proviennent d'Unica Zürn, *Sombre printemps*, traduit de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valençay, Paris : Ecriture, 1997.
[2] *GA*, vol. 4.2, p. 293. « Son père est le premier homme dont elle fait la connaissance […] Elle l'aime depuis le premier jour. »
[3] *GA*, vol. 4.2, p. 293. « Pleinement confiante dans tout ce qui vient de l'homme, elle se sent rattrapée à la dernière seconde, juste avant la terrible chute. L'homme, à ses yeux, se change en un grand magicien. »
[4] *GA*, vol. 4.2, p. 294. « La ligne verticale est l'homme, l'horizontale la femme. Le point de croisement des deux lignes représente un mystère. »

Printemps, espère-t-elle découvrir, grâce à un saut délibéré par cette fenêtre, le secret de cette union ?

Les pages suivantes décrivent l'échec du mariage de ses parents. Le père passe la plupart de son temps en voyage et la mère entretient des relations avec plusieurs hommes. La fille, abandonnée par son père, décide de se trouver « eine Ergänzung » (son complément) : « Den Blick auf das Fensterkreuz gerichtet, sucht sie nach einer männlichen Ergänzung für sich [5]. » C'est alors qu'elle découvre la « volupté » en s'insérant des objets entre les jambes. De plus, elle se laisse volontiers « torturer » par deux camarades de classe et met à jour ses tendances masochistes : « Das Leiden und die Schmerzen bereiten ihr Vergnügen. Sie […] spürt mit Wollust, wie sich die Stricke tief in ihr Fleisch einschneiden [6]. » Elle s'éloigne davantage de sa mère et de son frère : « Ihr Vater ist fort. Sie hasst ihre Mutter und hat keinen Kontakt zu ihrem Bruder [7]. » Quand elle joue avec sa copine, elles inventent une langue composée uniquement de voyelles grâce à laquelle elles crient le malheur du monde. Mais le monde extérieur se limite à la recherche d'un homme pour combler le manque ressenti : « Und alle, so jung sie sind, ahnen, dass das Heil und die Heilung ihrer frühen Leiden nur vom Mann kommen kann [8]. » Alors qu'elle cherche un substitut au père, la petite fille tombe amoureuse de son professeur. Mais les adultes la déçoivent : son père possède dans sa bibliothèque des livres « indécents », et son professeur a mis sa femme enceinte. Elle choisit donc un camarade de classe, un garçon timide et silencieux, au type chinois. Leur relation se résume à l'attente d'un premier bisou ; s'il arrivait, tout serait fini, au grand désespoir de la petite fille : « Sie möchte immer in der Erwartung leben. Mit einem Kuss wäre alles beendet. […] Ist die Liebe so kurz [9] ? »

---

[5] *GA*, vol. 4.2, p. 296. « Le regard tourné vers la croisée, elle cherche un complément masculin. »

[6] *GA*, vol. 4.2, p. 299. Traduction en français : « La souffrance et les douleurs lui font plaisir. Elle […] sent avec volupté les cordes entamer profondément sa chair. »

[7] *GA*, vol. 4.2, p. 299. « Son père est parti. Elle hait sa mère et n'a pas de contact avec son frère. »

[8] *GA*, vol. 4.2, p. 304. « Et toutes, si jeunes soient-elles, pressentent que le salut et la guérison de leurs jeunes souffrances ne peuvent venir que de l'homme. »

[9] *GA*, vol. 4.2, p. 313. Le jeu serait fini s'il lui donnait un baiser. Elle voudrait toujours vivre dans l'attente. […] L'amour est-il si bref ? »

Avant que cela n'arrive, survient la Rencontre capitale : la petite fille tombe amoureuse d'un homme inconnu. Elle aperçoit un homme dont le visage l'interpelle après son cours de nage à la piscine municipale : « Mit einer heftigen und einmaligen Zuneigung wählt sie diesen Mann zu einer tiefen und heimlichen Liebe aus [10]. » L'homme est dès le début associé à la présence du soleil auquel elle se livre, une fois allongée au bord de la piscine : « Sie liegt mit ausgebreiteten Armen auf dem Rücken und empfängt die Sonne wie eine Gnade. Sie ist so mit der Sonne verbunden, dass sie sich endlich einmal nicht einsam fühlt [11]. » La description de l'amour de la petite fille pour cet homme renvoie à la Rencontre et la recherche du Visage dans ses précédentes œuvres (cf. les anagrammes, *Notes d'une anémique*, etc.). La petite fille est séduite par ce visage sombre et mélancolique. Elle croit n'être née que pour vivre cette Rencontre ; pour la première fois son père semble complètement oublié [12]. Elle ne pense pas pouvoir supporter le regard de l'inconnu, dont elle croit que les yeux noirs pourraient la brûler. Pendant la nuit, l'homme flotte autour de sa maison et lui adresse un regard à travers la fenêtre, celle dans laquelle elle voyait auparavant le secret de l'union entre l'homme et la femme. Ce motif de l'« ange » qui vole pour la fixer du regard apparaît également ailleurs dans son œuvre, mais sous les formes différentes (cf*. L'Homme-Jasmin*, p. 29, *Vacances à Maison Blanche*, p. 150).

La petite fille aimerait bien lui ressembler : « Vor dem Spiegel versucht sie, ihm ähnlich zu sehen […] Ihm zur Liebe möchte sie zu einer schönen, elfengleichen Tänzerin werden [13]. » D'ailleurs, ce désir d'identification à l'homme maigre aux yeux noirs, possible mélange de l'acteur Jean-Louis

[10] *GA*, vol. 4.2, p. 314. « Par un penchant brusque et unique, elle choisit cet homme pour lui vouer un amour profond et secret. »
[11] *GA*, vol. 4.2, p. 313-314. « Elle est couchée sur le dos, bras écartés, et reçoit le soleil comme une bénédiction. Il y a une telle union entre elle et le soleil que, pour une fois, enfin, elle ne se sent pas seule. ».
[12] « Sie betrinkt sich an diesem Gesicht […] Ja, jetzt ist sie sicher : sie ist auf diese Welt gekommen, weil sie ihm begegnen musste. Und mit dieser Begegnung beginnt ein abgrundtiefes Leid. » *GA*, vol. 4.2, p. 315. (« Elle est fascinée par ce visage […] Oui, maintenant elle en est sûre : elle est venue sur cette terre pour le rencontrer. Et avec cette rencontre commence une profonde souffrance. »)
[13] *GA*, vol. 4.2, p. 316. « Devant la glace, elle essaie de lui ressembler […] Par amour pour lui elle voudrait devenir une danseuse belle et pareille à un elfe. »

Barrault et du danseur/peintre Alexander Camaro, surgit à plusieurs moments dans son œuvre (cf. *L'Homme-Jasmin*, p. 23-24).

L'homme inconnu, tout d'abord présenté comme un petit acteur aux moyens réduits et sans nom, devient l'incarnation du Miracle, attendu depuis si longtemps. Elle ne peut le voir que lorsqu'il y a du soleil : « Die Sonne ist jetzt das wichtigste Element. Mit der Sonne wird sie ihn wiedersehen [14]. » Progressivement, l'homme devient le soleil lui-même. Il est décrit comme un oiseau ou un poisson brillant dans la lumière, qui exécute des sauts magnifiques et dont les chutes s'achèvent dans le vert lumineux de la piscine : « Er glänzt in der Sonne, er fliegt wie ein Vogel oder wie ein Fisch in dem blendenden Licht [15]. » La petite fille ne se lasse pas de l'observer, cependant aucun de ses gestes ne trahit son adoration. Elle sait que l'amour qu'elle lui voue est un amour sans espoir [16] ; et elle le préfère ainsi.

Quand elle vainc enfin sa timidité, elle lui demande sa photo. Mais il lui manque un endroit sûr, où elle pourrait la cacher de ses parents. La fille décide de l'avaler ; elle sera ainsi unie à lui pour toujours ! Ce fantasme d'incorporation, d'engloutissement était déjà présent dans *Les jeux à deux* [17]*.* Ici, c'est elle qui « dévore » l'autre pour atteindre la fusion avec lui. Cependant, la vie de tous les jours réclame ses droits : la mère s'aperçoit de l'engouement de sa fille pour l'étranger et lui interdit d'aller à la piscine. Cette nouvelle interdiction provoque colère et tristesse. Pour échapper à une vie insupportable, à de faux parents usurpateurs et abusifs, la petite fille choisit de se laisser mourir. *Sombre Printemps* s'achève sur sa chute ; elle

---

[14] *GA*, vol. 4.2, p. 318. « Le soleil est maintenant l'élément le plus important. Avec le soleil, elle va le revoir. » Il est intéressant de noter que le mot « soleil » est féminin en allemand (die Sonne) et pourrait évoquer une présence féminine (maternelle?) à la scène de la rencontre.

[15] *GA*, vol. 4.2, p. 319. « Il brille dans le soleil, il vole comme un oiseau ou un poisson dans la lumière aveuglante ». On retrouve ce jeu de surdétermination réciproque (homme oiseau poisson) également dans les dessins d'Unica (cf. Unica Zürn, *Bilder 1953-1970*, p. 15, 59, etc.). Il se prolonge dans des associations avec d'autres fragments métonymiques: plume (oiseau) – et elle dessine avec une plume et de l'encre, des formes d'algues dans l'eau (poisson), ou encore des eléments contradictoires (plongeon: envol et chute).

[16] « Von Anfang an war die Hoffnungslosigkeit in ihrer Liebe. » (« Dès le départ, il y avait du désespoir dans son amour. ») *GA*, vol. 4.2, p. 324.

[17] « Flavius lui enlève d'abord tout ce qui est moelleux en elle […]Toutes ces gorgées noires et douces il les avale avec une soif croissante. […] Il déchire morceau par morceau ces apparitions tourbillonnantes, secrètes, les brise, les foule, les mâche, les avale, et des jours et des nuits passent… […] Blancs ! Blancs et légers comme deux nuages, ils planaient l'un vers l'autre. » *Les jeux à deux*, « Le jeu de l'incorporation », p. 214 – 217.

entreprend un saut dans le jardin des voisins, pour mourir « auf fremder Erde ». Réunion avec l'Homme-poisson-oiseau-infini Amour-Tout dans lequel elle se fond et où elle situe la vérité qu'elle attend.

Die Trompeten von Jericho

Les *Trompeten von Jericho* (Trompettes de Jericho) datent de 1968. On peut découper le texte en trois parties. Dans la première, la narratrice nous raconte sur un ton de conte de fées la naissance et le meurtre d'un embryon. La deuxième, la partie principale et la plus intéressante, se compose d'un collage des anagrammes écrites pendant les dix années précédentes (cinquante-neuf précisément). Unica les introduit et les travaille à nouveau; elle les « monte » l'une après l'autre, les paraphrase et les emboîte. À la fin de la deuxième partie, Unica ajoute l'histoire de son oncle Falada qui, à l'âge de 66 [18] ans, donne naissance, par son oreille, à une petite fille qu'il appelle Ambra. Celle-ci à son tour ne cesse de donner naissance à une multitude de petits-enfants. L'oncle l'étrangle accidentellement, la presse alors et la range dans son album de timbres.

Il est difficile de savoir l'importance de ce texte pour Unica. L'année 1968 est une année sans psychiatrie, mais c'est également une période de crise créative. Elle a terminé *L'Homme-Jasmin* et vient de finir *Sombre Printemps* ; elle ne peut pas dessiner. Le titre, qui rappelle l'histoire de Jericho, suggère que le monde est en train de couler. Violence et destruction règnent, la mort est omniprésente.

Dans la première partie du texte, un « Je » précise qu'elle est tombée enceinte à l'âge de seize ans ; son avenir de « jeune chatte dansante » est ainsi compromis : « Darum beschliesse ich jetzt mit kaltem Kopfe, dass dieser Säugling sterben muss [19]. » Ce « Je » féminin habite dans une

[18] On peut toujours supposer des significations cachées derrière les nombres choisis par Unica. Ici, ce sont deux « 6 », a priori le nombre de la mort.
[19] *GA*, vol. 4.2, p. 334. « C'est pour cela que j'ai décidé, la tête froide, que ce nourrisson doit mourir. »

tour [20], ses seuls amis sont des corbeaux noirs. Nous assistons à ses tentatives pour se débarrasser de l'enfant qui refuse de sortir de son corps. L'enfant nage dans son corps comme un poisson et se déplace vers le haut pour lui déchirer le cœur ; la narratrice se demande si elle peut l'évacuer par la bouche, le briser avec les dents. Elle rêve de le découper en sept morceaux et de les envoyer à ses sept derniers amants [21]. Finalement, elle se résout à ingérer une forte dose de quinine afin de provoquer une fausse-couche. Comme nous allons le voir, Unica va revenir sur ce thème dans un écrit tardif intitulé *Vacances à Maison Blanche*. La description de la naissance prématurée de l'enfant se termine avec la célébration du soleil qui la protège dans les « beaux temps de la folie [22] ». La narratrice voudrait enterrer cet enfant monstrueux, mais n'a plus de force. Elle se sent terriblement seule et se met à pleurer, ce qui la réveille de son cauchemar. Elle prend conscience de sa solitude.

Cette prise de conscience démarre le début de la deuxième partie du texte, dans laquelle Unica fabrique un collage d'anagrammes, parfois liées par une ou deux phrases supplémentaires. Ailleurs, elles vont se succéder sans aucune liaison explicite ou s'emboîter l'une dans l'autre, décomposées en fragments flottants, avec une vitesse croissante. Au total, Unica se servira des fragments de cinquante-neuf anagrammes, en les citant et les commentant. La première anagramme convoquée est, significativement, celle intitulée *Meine Kindheit ist das Glueck meines Lebens* (Mon enfance est le bonheur de ma vie). Mais ce bonheur appartient au passé. Elle appelle maintenant à l'aide, et personne ne l'entend. Comment se donner la mort quand la vie devient insupportable et que l'on n'a plus le courage de l'affronter ? Elle se parle, elle aligne « de petites phrases sans

[20] On pense à la tour à Tübingen, dans laquelle Hölderlin, le poète devenu fou, a passé ses derniers trente ans.

[21] Ici, le nombre « 7 » fait probablement écho à l'histoire de la ville de Jericho. Selon le récit biblique, cette ville apparemment imprenable est tombée dans les mains des envahisseurs, car sept prêtres auraient joué pendant sept jours sur des « trompettes », fragilisant ainsi des remparts de la ville.

[22] *GA*, vol. 4.2, p. 338-339 : « Ich weiss, dass die Sonne micht liebt und nicht entbehren kann, so wie ich sie liebe und sie nicht entbehren kann. […] Die Sonne ist mein Gott. Der Gott des Wahnsinns. Warum kann ich nicht immer im Zustand der Halluzination leben ? » (« Je sais que le soleil m'aime et ne peut pas se passer de moi comme moi, je l'aime et ne peux pas se passer de lui. […] Le soleil est mon Dieu. Dieu de la folie. Pourquoi est-ce que je ne peux pas vivre toujours dans cet état hallucinatoire ? »)

signification [23] » pour calmer son angoisse. Comme la carotte de son anagramme *Die Mohrruebe ist eine nahrhafte Wurzel* (La carotte est une racine nourrissante), elle se sent déracinée. Tout flotte, « un palmier arrache ses racines et se dirige lentement vers la mer [24]. » Elle ne pense qu'à une mort violente [25].

Certaines anagrammes, telle que *Es war ein Kind, dass wollte nie*… (Il était un enfant qui ne voulait pas…) appartiennent à de précédents récits, *Im Hinterhalt*. Ici, Unica choisit d'incorporer et « expliquer » une autre partie de la même anagramme, celle qui parle d'une boîte apportée par la mer [26]. Contient-elle des jouets ou est-elle vide ? L'enfant n'attend pas, enveloppé dans des draps, il est transporté dans un pays magique appelé Wiedewo où il meurt de la « maladie du fromage ». Le voyage dans ce pays appartient à un feuilleton écrit pour la radio, *Fremdlinge in unserer Welt* (Étrangers à notre monde). Certaines références à l'enfance se font par l'entremise des contes de fées (surtout ceux des frères Grimm), comme l'incorporation de l'anagramme *Die Roggenmuhme knisterte* (La fée de midi grésille). Mais quand la fée de midi grésille, elle annonce le malheur : « Die Roggenmuhme knisterte schon wieder und das bedeutet ein zweites, grosses Unglück […] das Unglück klebt in Zähigkeit an allem, was lebendig ist [27]. » Seul l'amour écarte le malheur, la violence et la mort : « Selbst das kalte, harte Eisen scheint Leben zu gewinnen, so sehr lieben wir uns […] Ich habe wieder Vertrauen zum Leben. […] Hatte ich mich nicht schon zum Sterben bereitgelegt [28] ? »

Mais l'amour n'est pas suffisant pour arrêter le mouvement de destruction qui s'accélère. Certains fragments des anagrammes sont répétés, d'autres s'entrelacent de plus en plus étroitement. Par exemple, les

---

[23] *GA* , vol. 4.2, p. 344 : « Ich spreche kleine bedeutungslose Sätze vor mich hin, um mich zu beruhigen, um meine Angst vor dem Leben zu betäuben. »
[24] *GA*, vol. 4.2, p.346 : « Eine Waldpalmer reisst sich aus ihren Wurzeln los und wandert langsam in den See. »
[25] *GA*, vol. 4.2, p. 347 : « Wo man geht und steht, denkt man hier an den gewaltsamen Tod. »
[26] L 'anagramme : « O eine Kiste will ans / Land. Laken reist ins Wiedewo … » *GA*, vol. 1, p. 29.
[27] *GA*, vol. 4.2, p.351. « La fée de midi vient de nouveau grésiller et cela veut dire qu'un deuxième grand malheur arrivera. […] Le malheur qui colle avec ténacité à tout le vivant. »
[28] *GA*, vol. 4.2, p.354. « Même le fer, froid et dur, semble plus vivant, c'est pour dire combien on s'aime […] J'ai de nouveau confiance en la vie. […] Ne me suis-je pas déjà préparée à la mort ? »

phrases comme « Ich stammele wilde Worte in der blinden Hoffnung, dass ich Dir einmal begegne, schöne, viel kleinere Dame, als ich. Und wenn sie nicht irgendwo schon gestorben ist, wird sie mir gewiss begegnen [29] » mélangent les références de quatre anagrammes différentes : *Werde ich Dir einmal begegnen ?* (Est-ce que je te rencontrerai un jour ?), *Bitte eine schoene Dame und* … (Une belle Dame, s'il vous plaît et…), *Ich bien mued' sagt der kleine Patron* (Je suis fatigué, dit le petit patron) et *Und wenn sie nicht gestorben sind* (S'ils ne sont pas morts). La deuxième phrase finit avec le verbe « begegnen » (rencontrer), qui se trouvait au centre de la première phrase, et clôt ainsi le cercle. Le paragraphe se prolonge avec la citation de l'anagramme *Und wenn sie nicht gestorben sind*, tandis que la dernière phrase d'origine s'arrête sur « Entschwundenes gibt Sinn – oder / nicht gestorben sind sie und wenn / und wenn gestorben – sind sie nicht », ici Unica fait le choix d'ajouter le verbe « geboren » : « und wenn gestorben sind sie nicht geboren [30]. » Par cet ajout, elle accentue l'ambiguïté de la phrase. Tandis que son anagramme d'origine était dédiée à Hans Bellmer et liée à l'histoire du couple, dans le texte présent, elle réintroduit, avec le verbe « geboren » en négation (ne pas naître), le thème du début de l'histoire : la mort d'un embryon.

Bien qu'il s'agisse d'une certaine façon de l'ouverture de la forme hermétique de l'anagramme, les réponses nous échappent encore. Tentative de reconstruction, assembler à partir de cette « pile de fragments [31] », ou, au contraire, travail de destruction, déchirement et décomposition de sa création précédente ? À moins qu'Unica ne se serve des anagrammes comme de cartes qui composent son destin et qu'elle mélange de nouveau pour en fabriquer un autre, grâce à une sorte de rituel magique de l'écriture ? « Ich

[29] *GA*, vol. 4.2, p. 356. « Je bredouille des mots sauvages, dans l'espoir aveugle, que je te rencontrerai un jour, ma belle petite Dame. Et si elle n'est pas déjà morte quelque part, elle me rencontrera sûrement. »

[30] La phrase dans l'anagramme d'origine traduite littéralement : « Le disparu apporte du sens – ou / ils ne sont pas morts et si / et si morts – ils ne sont pas. » La phrase telle qu'elle est citée ici : « Le disparu apporte du sens ou ils ne sont pas morts et si et s'ils sont morts ils ne sont pas nés. » *GA*, vol. 4.2, p. 356.

[31] Nous pensons à T.S. Eliot et son *The Waste Land*, avec « a pile of broken images ».

sollte meine Schicksalskarten neu mischen und ein zerbrechliches Kartenhaus bauen [32]. »

Il est aussi intéressant de noter que dans *Im Hinterhalt*, Unica se servait souvent des allusions aux textes d'autres grands écrivains ou poètes (W. Shakespeare, B. Brecht, H. Melville, etc.). Ici, c'est uniquement à travers ses anagrammes qu'elle regarde son passé. On perçoit un isolement plus profond, un repli sur soi, un manque d'ouverture vers le monde extérieur tandis que le texte se densifie. Unica semble nous dire que ce sont ses anagrammes qui caractérisent le mieux sa vie personnelle et artistique. Tentatives vaines pour toucher l'intouchable, dire l'inexprimable : « Liebe, Raben, Sehnsucht, Tod, an irrer Leere bricht der Sinn [33]. » Malheureusement, la création littéraire n'a pas fourni de solution alternative, elle n'a pas permis à Unica de se fabriquer son propre nom. Comme dans *Im Hinterhalt*, il n'y a pas la possibilité d'introduire l'altérité (la naissance par l'oreille pourrait s'interpréter comme l'abandon aux voix qui font retour), c'est la naissance du Même et finalement naissance et mort s'identifient l'une à l'autre. Loin d'oblitérer la qualité littéraire de l'œuvre, le symptôme et la folie en imposant leurs règles, sont venues la féconder et déterminer avec force la puissance de l'ensemble.

[32] *GA*, vol. 4.2, p. 357. « Je devrais de nouveau mélanger les cartes de mon destin pour ériger une nouvelle, fragile maison de cartes. » Il s'agit d'une écriture véritablement métamorphique, car elle permet de se refabriquer de la chair, ou plus précisement, de se maintenir à mi-chemin entre la dissolution, la liquéfaction, l'ouverture au monde extérieur d'un côté et un nouveau corps en train de naître de l'autre.

[33] *GA*, vol. 4.2, p. 362. « L'amour, corbeaux, nostalgie, la mort, le sens se brise sur le vide fou. »

Katzengeschite von Ermenonville. Tagebuch, Erinnerungen. Heft Crécy. Kinderlesebuch [34]

Dans les cahiers, on retrouve le même processus de création : Unica joue avec et entrelace ses souvenirs. Cette fois-ci, elle les présente dans une forme autobiographique. Cependant, malgré une narration structurée par la chronologie, avec une description minutieuse de chaque instant, le sentiment d'un mouvement circulaire gagne à nouveau. Certains thèmes surgissent de façon répétitive et obsessionnelle [35]. Dans le cahier « Crécy », c'est la maladie de Hans Bellmer, partiellement paralysé après une hémorragie cérébrale, qui ponctue la narration et provoque un désarroi profond chez la narratrice.

Unica a choisi de nouveau le pronom personnel qui permet de garder une certaine distance par rapport aux événements relatés, source d'une trop grande souffrance : une « elle », la « troisième personne », « l'observatrice » ou encore « l'autre », qui porte un regard et note [36]. La dépression de Bellmer et son immobilité la déstabilisent et provoqueront bientôt une nouvelle crise : « Sie kann hier nur immer wiederholen, dass es zum verzweifeln ist, dass sie sich nicht gegenseitig helfen können […] Ihr kommt

---

[34] Nous avons décidé d'omettre la description et l'analyse de *Katzengeschichte von Ermenonville* (description de la vie de ses chats à la campagne), *Tagebuch, Erinnerungen*, car ce sont des écrits purement autobiographiques et fragmentaires, auxquels Unica a donné une forme plus complexe ailleurs.

[35] Dans ses réflexions sur son œuvre, Unica lie la répétition de certains souvenirs au sentiment de se trouver dans un cercle: « Bei den zwei Texten die sie jetzt zur gleichen Zeit schreibt, wird es ohnehin Wiederholungen geben. Es werden vielleicht 3 Texte mit den gleichen Erlebnissen entstehen, weil sie sich zur Zeit wie in einem Kreis befindet ». (*GA*, vol. 5, p. 71. « Dans le cas de deux textes qu'elle écrit en même temps, il y aura de toute façon des répétitions. Il y aura peut-être même 3 textes qui racontent les mêmes expériences car elle se sent en ce moment comme dans un cercle. ») Et puis: « Ist es möglich, sein Leben genau "der Reihe nach" zu erzählen? Sie glaubt es nicht. Unwillkürlich mischen sich Gegenwart und Vergangenheit beim Nachdenken über die persönliche Existenz. » (*GA*, vol. 5, p.72. « Est-il possible de raconter sa vie "chronologiquement" ? Elle ne le croit pas. Elle mélange involontairement le présent et le passé quand elle réfléchit sur ses expériences personnelles . »)

[36] « Francoise liest ausländische Zeitschriften, über die sie einen Artikel schreiben soll und die 3. Person schreibt. […] Die Andere – die Schreiberin dieser Zeilen hat Mitleid mit ihr und bietet ihr eine Zigarette an. » *GA*, vol.5, p. 16-25. (« Françoise lit des journaux étrangers sur lesquels elle écrit un article et la 3^{e} personne écrit. […] L'autre qui a écrit ces lignes a de la compassion avec elle et lui offre une cigarette. »)

das Leben unheimlich vor, seitdem Hans krank ist. Sie waren schon still, als er gesund war, aber jetzt ist die Stille zwischen ihnen beinahe endgültig [37] ».

Toutes les émotions refoulées ressurgissent dans ses hallucinations, mélange de culpabilité (en tant qu'Allemande et mère) et de rage assassine. La narratrice croit avoir tué tous les médecins et souhaite la mort de sa soignante : « Sie glich den Nazis, die Millionen von Juden getötet haben […] Alle Ärzte der Erde waren von ihr ermordet worden […] Sie will das diese Krankenschwester stirbt [38]. » Figure également un enchaînement d'hallucinations et de portraits des autres malades à caractère érotique. Tout d'abord, la narratrice s'imagine que son corps entier est transpercé par des aiguilles trop épaisses. S'ensuit la description d'une malade qui se frotte à une chaise, « als machte sie die Liebe auf dem Schoss und Sex eines Mannes [39]. » Puis, cette autre malade au nez bleu rouge qui lui évoque le sexe d'un homme :

> Die Beobachtende hat den Eindruck, dass – wenn man diese Nase abschneiden würde, sie sofort zum männlichen Glied würde und seinen Weg unter die Röcke, in die Hosen sämtlicher Kranken und Krankenschwestern finden würde. Diese erotische Halluzinationen quälen sie und beschämen sie auch gleichzeitig [40].

Après la description de visions hallucinatoires, s'annonce le retour à la réalité, marquée par l'invalidité de Bellmer. Cette dernière interroge sa propre mort. Elle ne peut pas concevoir son existence sans lui. Ses activités quotidiennes se déroulent en parallèle - ou en contraste - avec celles de Bellmer qui reste son point de référence. Elle n'arrive plus à dormir, alors que, lui, dort bien. Elle essaie de travailler, mais il ne dessine plus. Ici

---

[37] *GA*, vol. 5, p. 31-39. « Elle ne peut que répéter toujours que c'est à désespérer qu'ils ne puissent s'aider mutuellement. […] Et, en ce qui la concerne, elle ? La vie lui semble inquiétante depuis la maladie de Hans. Déjà, du temps où ils étaient en bonne santé, le silence régnait chez eux, mais à présent le silence entre eux est presque définitif. »

[38] *GA*, vol. 5, p. 19-20. « Elle ressemblait aux nazis qui avaient tué des millions de juifs […] Tous les médecins du monde avaient été assassinés par elle […] Elle veut que cette infirmière meure. »

[39] *GA*, vol. 5, p. 25. « Elle a une drôle de manière d'être assise sur sa chaise, remuant comme si elle faisait l'amour sur le sexe d'un homme. »

[40] *GA*, vol. 5, p. 25. « L'observatrice a l'impression que, si l'on coupait ce nez, il se transformerait aussitôt en sexe mâle et trouverait son chemin sous les jupes et dans les pantalons de toutes les malades et infirmières. Ces hallucinations érotiques la tourmentent et lui font honte en même temps. »

apparaît de nouveau, comme dans *Die Trompeten von Jericho,* l'idée effrayante de donner naissance à un monstre qu'il faut tuer. Cette gestation est immédiatement confrontée à une autre : être « enceinte » d'une idée pour naître au monde, dessiner, revivre le bonheur de la création que la dépression lui a ravi.

Le texte se finit de façon abrupte, Unica relate la séparation définitive du couple, comme s'il s'agissait d'un ajout dans son journal, d'une nouvelle entrée sans signification : « Hans Bellmer und Unica Zürn haben sich für immer voneinander getrennt und werden sich nicht wiedersehen. U.Z. ist wie erlöst – H.B. auch [41]. » Pas d'autre commentaire, aucune explication. Bien qu'elle note « fin », comme pour la fin d'un film, la narration continue dans un long post-scriptum, une deuxième fin enchaînant quelques événements de la nouvelle semaine. Elle jette également un nouveau regard sur son passé, la folie de sa famille, l'Allemagne nazie et surtout des interro*GA*tions résumant l'essentiel de sa vie : « Wäre sie bei ihm geblieben, hätte sie nie Anagramme gemacht und gezeichnet – denn das war nur möglich durch die Begegnung mit Bellmer. Sie wäre nie nach Paris gekommen und hätte nicht "den Mann im Jasmin" kennengelernt, um durch diese Begegnung geisteskrank zu werden [42]. »

Kinderlesebuch est un autre texte fragmentaire, auquel Unica travaille à la même époque, durant le mois de mars 1970. Il existe en deux versions légèrement différentes, l'une écrite en allemand et l'autre en français. Il s'agit d'un nouveau regard vers le passé. Cette fois-ci Unica se focalise sur la période de la guerre et la naissance de ses enfants. Elle se prépare à achever son dernier texte, *La Rencontre avec Hans Bellmer*, dans lequel le cercle se refermera définitivement.

Le texte commence avec un souvenir de bord de mer, et du soleil qui brûle, régulièrement associé à la folie, les deux apportant un sentiment de fusion, dans lequel on s'oublie. Puis, Unica lie cet état merveilleux de la folie

[41] *GA*, vol. 5, p. 49. « Unica Zürn et Hans Bellmer se sont séparés pour toujours et ils ne se reverront plus jamais. U.Z. est comme délivrée – H.B. aussi. » Il est intéressant de remarquer que dans l'édition française de ce texte, l'éditeur a fait le choix d'omettre cette phrase qui s'est glissée dans la description du quotidien du couple.

[42] *GA*, vol.5, p. 54. « Si elle était restée avec lui, jamais elle n'aurait fait des anagrammes, jamais elle n'aurait dessiné – car seule la rencontre avec Bellmer lui en a donné la possibilité. Jamais elle n'aurait fait la connaissance de L'Homme-Jasmin, cause de sa maladie mentale. »

à l'art, avec des références à Hölderlin et Van Gogh. Hölderlin est, à son tour, lié à l'eau [43], Van Gogh au soleil et aux oiseaux noirs, auxquels elle voue par ailleurs une affection particulière dans ses dessins [44]. Ici apparaît clairement le procédé d'écriture d'Unica. À l'instar de ses dessins, elle creuse des cercles à partir de quelques leitmotive [45] qui caractérisent, et unissent à jamais, et sa vie et sa création.

S'ensuit, comme toujours, le retour à la réalité. Cette fois-ci, la lumière du soleil contraste avec la couleur grise des visages des morts sortis après les bombardements des caves. Le sentiment de culpabilité d'appartenance au peuple allemand, de son absence de combativité pendant la guerre, à l'opposé de son compagnon Hans, ressurgit de nouveau. Cependant, comme elle l'écrit, « nicht vielen ist es gelungen, Deutschland – diesen Polizei- und Gestapo und SS-Staat – zu verlassen [46]. » Puis, prise dans le tourbillon de la naissance de sa fille Katrin, bien qu'épuisée, elle est remplie d'amour pour ce premier bébé et son mari.

Cependant, la période de bonheur sera de courte durée, comme le signale la petite phrase ajoutée après la description des premiers jours passés avec Katrin : « Sie fand es wunderbar, ein kleines Kind zu haben, das jeden Tag mehr seine Umwelt entdeckte. Er war schon zwei mal verheiratet gewesen und sie war seine 3. Frau [47]. » Son mari, Unkas, la trompe. Son frère Horst, disparu sur le front Russe, est déclaré mort, sans que l'on ait retrouvé son corps. La guerre continue ses ravages, et son mariage touche à sa fin. Après avoir découvert une lettre amoureuse adressée à Unkas par sa secrétaire, Unica tombe malade et quitte son mari et ses enfants. Elle rencontre Hans Bellmer et crée une belle œuvre qu'elle détruit pendant une

---

[43] *GA*, vol. 5, p. 61 : « Ein kleiner Satz aus einem Gedicht von Hölderlin – "Am Wasser halte sich auf…" Hölderlin ! Vierzig Jahre lang wahnsinnig. Zu seiner Zeit *GA*b es das schreckliche kalte Wasser, in das man die Verrückten tauchte. » (« Une phrase courte d'un poème de Hölderlin – "Près de l'eau demeure…" Hölderlin ! Quarante ans de folie. À son époque, il y avait le terrible traitement par l'eau froide, dans laquelle on plongeait des malades. »)

[44] Cf. Unica Zürn, *Bilder 1953-1970*, Berlin : Verlag Brinkmann und Bose & Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1998, p. 13.

[45] Au fond, il s'agit d'un seul thème (leitmotif) qui ne cesse pas d'apparaître sous formes diverses : l'expérience d'engendrement et de la conception (d'un enfant, d'une œuvre), l'exploration de l'auto-engendrement à travers une œuvre ainsi que de son anéantissement.

[46] *GA*, vol. 5, p. 64. « Il n'y en a pas beaucoup qui ont réussi à quitter l'Allemagne – cet état policier de la gestapo et de la SS. »

[47] *GA*, vol. 5, p. 67. « Elle trouvait génial d'avoir un petit enfant qui découvrait tous les jours un peu plus le monde. Il s'était déjà marié deux fois et elle était sa troisième femme. »

nuit de folie. Quel est le sens de cette vie ? Elle y répond : « Spuren zu hinterlassen. Das kann geschehen, indem man Kinder zeugt und gebiert […] Und Spuren hinterlässt man auch mit einem Werk [48]. » Encore une fois, sa vie semble coincée dans un cercle : « amour – déception – fuite – destruction ». La version allemande de son manuscrit se finit ici.

L'extrait écrit en français se présente déjà comme un préambule à *Vacances à Maison Blanche*. Chronologiquement, il prolonge le cahier *Crécy*. La cohabitation silencieuse du couple, paralysé par la maladie devient insupportable. Le 4 avril 1970 Unica jette un cendrier contre la vitre du balcon et se retrouve internée de force à Maison-Blanche. Le texte décrit son arrivée à l'hôpital, marquée par la présence hallucinée de l'Homme-Jasmin. Pendant cette nouvelle crise, Unica acquiert un sentiment d'omnipotence. Pour la première fois, son délire s'achève en transformation divine : « Zum letzten Mal ist der Mann im Jasmin in einem stillen Dialog mit ihr anwesend. Aber nicht er sagt ihr, dass sie gegenwärtig Gott ist, vielmehr sagt sie es [49]. » Elle se trouve ainsi conviée à participer à la Trinité divine avec L'Homme-Jasmin : « und die Stimme des Mann im Jasmin sagt: Ich bin Gott […] Du bist Gott und ich bin dein Sohn, Jesus [50]. » Curieusement, sa métamorphose ne va pas jusqu'à l'auto engendrement, tel qu'il apparaît dans l'œuvre d'Achilles G. Rizzoli ; ici, c'est son amie Herta qui annonce cet exploit ultime : « Herta ist in der Luft und sagt, ich bin Hermaphrodit. Ich habe zwei Geschlechter und ich kann mich mit mir selbst vereinen um ein Kind zu erzeugen [51]. »

---

[48] *GA*, vol. 5, p. 72. « Laisser des traces. On peut y arriver si on engendre et donne naissance aux enfants […] Et on peut également laisser des traces avec une œuvre. »

[49] *GA*, vol. 5, p. 254. « Pour la dernière fois, l'Homme-Jasmin apparaît dans un dialogue silencieux avec elle. Ce n'est pas lui qui dit qu'elle est maintenant devenue Dieu, c'est plutôt elle qui le dit. »

[50] *GA*, vol. 5, p. 255. « Et la voix de l'Homme-Jasmin dit : Je suis Dieu […] Tu es Dieu et je suis ton fils, Jésus. »

[51] *GA*, vol. 5, p. 255. « Herta flotte dans l'air et dit, je suis hermaphrodite. Je possède deux sexes et je peux unir avec moi-même pour faire naître un enfant. »

Les derniers textes (*Ferienzeit im Maison Blanche. Die Begegnung mit Hans Bellmer. L'Homme-Poubelle*)

Ferienzeit im Maison Blanche (*Vacances à Maison Blanche*)

Unica a commencé à travailler sur ce texte resté fragmentaire en avril 1970. Il décrit son deuxième séjour à Maison Blanche, qui a duré quatre mois et auquel elle repense avec horreur (pendant une semaine elle a suivi un traitement avec de très hautes doses de médicaments dont les effets secondaires la paralysaient). Le texte démarre avec la question qui structure déjà *L'Homme-Jasmin* : quelle est l'origine de ces hallucinations ? Cependant, Unica utilise ici directement le mot « hallucination », elle relate un état de panique lié à l'enfermement. Elle compare l'enfermement hospitalier à la situation d'un enfant puni par ses parents et forcé de rester dans sa chambre aux volets clos. Cette comparaison renvoie à la narration de *Sombre Printemps*, dans laquelle la petite fille, punie par sa mère, se retrouve enfermée dans sa chambre et décide de se jeter par la fenêtre.

La description des autres malades est cette fois-ci teintée d'un fort sentiment de pitié et d'empathie pour leur souffrance. Elle s'identifie à eux, comme à l'âge de six ans à Jésus. À l'époque, pour le soulager, elle a simulé sa crucifixion. Mais il est difficile de garder des sentiments humains dans ce milieu où le désespoir se marie à la monotonie : « On devient abruti ici, vu la vie abrutie et monotone que l'on y mène [52] ». Une question revient fréquemment ; celle de la croyance : peut-on croire en Dieu ? On la retrouve sous une autre forme, cette fois ironique, voire cynique, dans la *Rencontre avec Hans Bellmer* (Dieu est-il un porc [53] ?). L'atmosphère de terreur renvoie Unica aux horreurs de la guerre ; deux chambres au carrelage blanc lui

[52] Unica Zürn, *Vacances à Maison Blanche. Derniers écrits et autres inédits,* p.147.
[53] George Bataille pose cette question dans son livre *Madame Edwarda*. Unica raconte dans la *Rencontre* que pour fabriquer des gravures sur cuivre afin d'illustrer ce texte, Bellmer achète une tête de porc : « Ils décident de cuire la tête et d'inviter des amis à dîner. Mais la tête ne rentre pas dans la casserole. Hans attrape une petite scie et, pris d'un fou rire homérique mêlé d'horreur, il scie le museau. Ils rient aux larmes pendant l'opération et frissonnent d'épouvante quand la scie transperce la chair morte. » *Ibid.*, p. 70.

rappellent les chambres à gaz d'un camp de concentration, « une ancienne maison de mort ».

Ses hallucinations se prolongent pendant la nuit et elle se trouve de nouveau sous les ordres de « l'Homme blanc au jasmin, devenu Dieu » qui l'invite à monter au ciel pour le rejoindre. Son lit se soulève et sa belle hallucination se transforme en cauchemar. Ici, sa culpabilité d'appartenance au peuple allemand s'ajoute à une autre, celle d'avoir subi des avortements car pour elle, l'avortement est un meurtre : « Elle est assise tout en haut de cette tour-martyre tremblante dans laquelle se trouvent aussi les morceaux des embryons brisés que l'on a sortis, os par os, de l'utérus [54]. » Elle se trouve de nouveau sous une source de lumière, entourée de spectateurs, une situation décrite déjà dans les *Notes sur la dernière (?) crise*. Cependant, cette fois-ci elle ne représente plus une belle danseuse ; elle aimerait descendre de sa tour, sans y parvenir.

C'est à cet endroit précis qu'Unica relate, de manière autobiographique, pour la première fois, ses trois avortements. Comme il s'agit d'une opération illégale, une des tentatives se solde par un échec : « Elle s'imagine un être sans crâne, avec des doigts palmés et des yeux globuleux de poisson [55]. » On est tenté de penser qu'on retrouve ce petit être embryonnaire, correspondant à la description, dans un de ses dessins à l'encre de Chine et à la plume de 1955 (fig. 85) [56]. Mais l'histoire se poursuit : la narratrice ingère de la quinine pour provoquer une fausse-couche. Nous avons déjà été les témoins de cette histoire auparavant, puisqu'Unica nous l'a racontée dans *Die Trompeten von Jericho*. Cependant, dans le récit précédent, il s'agissait plutôt de la mise en scène d'un scénario surréel, où le ton adopté était celui d'un conte de fées, en contraste avec le fantasme monstrueux de la mère contemplant la mort de son embryon.

Ici, après l'ingestion d'une forte dose de quinine, elle met finalement au monde un nouvel être, « qui ressemble à un objet archaïque, presque aztèque [57] ». Cette histoire terrifiante est suivie par la « perte » d'un autre

[54] *Ibid.*, p. 151.
[55] *Ibid.*, p. 153.
[56] Unica Zürn, *Bilder 1953-1970*, Berlin : Verlag Brinkmann und Bose & Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1998, p. 24.
[57] Unica Zürn, *Vacances à Maison Blanche. Derniers écrits et autres inédits*, p. 155.

être cher, Hans Bellmer. Son hémiplégie provoque chez elle un état d'angoisse qu'elle n'arrive pas à surmonter. Elle a besoin de s'éloigner de sa « maison de malheur », mais elle n'a nulle part où aller. « N'y a-t-il pas de chemin de retour [58] ? » Après s'être évanouie, elle demande l'internement aux médecins, ce qui justifie son premier séjour à Maison-Blanche. Ce départ augmente sa culpabilité. Maintenant, elle a quitté Hans Bellmer, ce qui lui fait dire : « Je suis une femme criminelle [59]. »

Le texte se poursuit avec les métaphores qui mettent d'une certaine façon en scène cette vie embryonnaire brutalement interrompue. Unica compare d'autres malades aux embryons déformés, des êtres-grenouilles restés à mi-chemin entre l'humain et le poisson : « Arrivés trop tôt sur terre et qui n'ont pas encore rompu leurs liens avec la vie sombre et mystérieuse de l'étang aux grenouilles [...] ils ont de grandes bouches de poisson tristement courbées vers le bas, des yeux exorbités, éteints et sont incapables de parler une langue humaine [60]. » Le récit s'achève avec la description de la vie d'un ami épileptique, qui finit par se pendre pour ne pas présenter un poids pour sa famille. Ses dernières phrases témoignent de son désespoir face à la maladie : « Elle sera conduite [...] dans une autre clinique [61]. » Mais l'écriture demeure, elle demeure une bouée de sauvetage devant la mort psychique.

***Die Begegnung mit Hans Bellmer* (*Rencontre avec Hans Bellmer*)**

Rencontre avec Hans Bellmer est un des derniers textes d'Unica. Ecrit pendant l'été 1970, il tient lieu de testament. Unica choisit une forme plus simplement narrative et chronologique pour évoquer l'événement qui a déterminé son destin personnel et artistique : la rencontre avec Hans Bellmer. Bien qu'il s'agisse d'un récit qui se présente comme autobiographique, il nous semble important de ne jamais perdre de vue qu'il s'agit d'un travail tardif de remémoration, d'un compte rendu destiné à être diffusé et lu, notamment par ses enfants.

---

[58] *Ibid.*, p. 163.
[59] *Ibid.*, p. 165.
[60] *Ibid.*, p. 173.
[61] *Ibid.*, p. 176.

Cette rencontre est tout d'abord associée à ses premiers essais de peinture. Une de ses premières productions, l'aquarelle fantaisiste, semble être son autoportrait: « un animal gracieux au long cou, aux longs cheveux et aux longues oreilles [62] ». La rencontre est caractérisée comme l'apparition soudaine d'un visage qui l'obsède depuis toujours : « Et brusquement, la voilà face à un visage qui présente une grande ressemblance avec cette obsession, pourtant imaginaire : le visage de Bellmer [63] ». C'est donc le visage de Bellmer qui devient la réponse temporaire à sa recherche de la solution de l'énigme. Il remplace ainsi le visage de Jean-Louis Barrault, à qui Unica rêvait de ressembler auparavant. Elle aimerait s'identifier à ce visage, devenir un être androgyne qui se trouve entre les deux sexes (cf. *Sombre Printemps*) : elle se coupe donc les cheveux.

Unica continue à écrire ses feuilletons pour les journaux allemands. Ici, leur création est cependant décrite comme le résultat des métamorphoses inattendues d'objets autour d'elle. Quand sa serviette prend la forme d'un poisson, « une histoire entière lui tombe du ciel qu'elle se met aussitôt à taper à la machine [64]. » S'agit-il d'un rêve ou d'un état hallucinatoire où l'inconscient s'exprime à ciel ouvert ?

La narration, qui se présente comme essentiellement chronologique, s'égare souvent vers le futur. Parfois, elle est remplie d'allusions ironiques. Par exemple, Unica se sert souvent de fragments de contes de fée, pour exprimer la différence entre sa vie et celle du rêve de la petite fille [65]. Les références vers ses futures crises de folie réveillent chez le lecteur une vague inquiétude, le sentiment d'un destin menaçant, qui ne tardera pas à se déchaîner. Avec lucidité, Unica décrit son processus de création, qui jouera sans doute un grand rôle dans le déclenchement de sa maladie : « Elle fait tellement corps avec son travail qu'en le faisant, elle se donne à elle-même une mort psychique » [66]. Paradoxalement, la recherche de sa propre écriture ne fait que détruire son identité. Non seulement elle ne fait qu'un avec son œuvre, mais elle se perd de plus en plus dans l'être de son compagnon. Ceci

---

[62] Unica Zürn, *Vacances à Maison Blanche. Derniers écrits et autres inédits,* p. 36.
[63] *Ibid.*, p. 36.
[64] *Ibid.*, p. 43.
[65] « Et Hans vécut heureux avec Unica pendant trois jours… Pour un peu elle lui aurait acheté une cravate de soie rouge qu'il n'aurait jamais portée, év*Ibid.*ment. » *Ibid.*, p. 44.
[66] *Ibid.*, p. 46.

est suggéré aussi par un court poème, d'apparence joyeuse, composé par le médecin de Bellmer, Gerhard Pagel (qui par ailleurs va mourir quelques pages plus loin). Le poème joue sur la confusion du nom Unica avec l'unicité de Bellmer : « Hochverehrtes Publikum, hier Bellmer – unser Unikum. Und in der schwarzen Tunika – es ist Unika [67] ».

D'autres propos confirment indirectement l'identification d'Unica à Bellmer. Dans les pages qui suivent, en décrivant l'enfance de Hans, elle parle de son amour pour le toit de leur maison, où les enfants ont même installé une petite barque pour jouer aux Indiens. Mais nous savons que c'est surtout elle qui a adoré le monde des Indiens, et dont les écrivains préférés étaient James Fenimore Cooper et Ernst Kreuder [68].

Un autre thème ressurgit souvent, que l'on pourrait voir comme une identification fantasmée d'Unica avec les « premières femmes », qu'il s'agisse de la première épouse de son père (l'écrivaine Orla Holm), ou les femmes qui ont joué un rôle important pour Bellmer (sa première femme Margarethe, la poétesse Nora Mitrani et sa mère). Quand Unica parle de la première femme de Bellmer, elle décrit Hans « pensant au rayonnement étrange des yeux bleus de sa femme Margarethe [69] ». Or ces « yeux bleus », Unica les attribue souvent à l'Homme Blanc ou à L'Homme-Jasmin.

Même avant leur déménagement à Paris, la rencontre d'Unica avec Hans signifie surtout un changement créatif. À l'incitation de Bellmer, Unica se jette dans l'écriture des anagrammes et commence à dessiner à la plume et à l'encre de Chine. C'est là qu'elle mentionne pour la première fois le nom de Carlo Laszlo, un marchand d'art hongrois qui vient d'acheter les derniers exemplaires de son recueil *Hexentexte*. C'est également le titre du livre de Laszlo, *Vacances au lac*, dans lequel il décrit son internement dans le camp de concentration d'Auschwitz, qui a certainement inspiré Unica pour son titre de *Vacances à Maison Blanche*. Il s'agit effectivement de « rire sous le

---

[67] *GA*, vol. 5, p. 130. Le poème est traduit de la manière suivante : « Très vénéré public/voici Bellmer l'unique/ De noir vêtue voilà/ C'est notre Unica ». *Ibid.*, p. 48.

[68] James Fenimore Cooper avec *The Last of the Mohicans* et Ernst Kreuder avec son *Die Gesellschaft aus dem Dachboden*. On pourrait voir une autre analogie entre l'histoire de Hans et la sienne dans le départ de Bellmer pour la France : quand il quitte l'Allemagne, après la mort de ses proches, il jette ses papiers allemands, exprimant ainsi son aspiration à une nouvelle liberté. Unica a souvent répété ce geste au début de ses crises (cf. *L'Homme-Jasmin, Notes concernant la dernière (?) crise*).

[69] *Ibid.*, p. 55.

couteau », une phrase trouvée par Joë Bousquet, qui pourrait caractériser aussi bien son histoire personnelle.

L'arrivée à Paris se passe sous le signe du bonheur. Unica trouve la petite chambre au 88, rue Mouffetard pleine de charme, « une grotte romantique qui la séduit tout de suite [70]. » Il s'agit d'une nouvelle étape de sa vie artistique, pendant laquelle le couple accroît son intimité. Au départ, Bellmer souhaite faire un portrait d'Unica. Il fabrique des plis à partir d'un parchemin froissé pour créer un fond de tableau et donner du volume à ce nouveau corps. Unica se reconnaît dans ce portrait où elle ne fait qu'un avec le fond végétal. Maintenant, elle aussi aimerait s'essayer à la peinture à l'huile. C'est de nouveau Hans qui se propose en tant que maître et guide. Ainsi, Unica est peinte et peint. Elle est transformée, décomposée [71] et dans un même temps, maître de cérémonie en ce qui concerne sa propre peinture. À la fois objet et sujet.

Unica, enchantée par Paris décrit cependant la pauvreté effrayante de leur quotidien ; souvent, il n'y a plus d'argent ni pour la nourriture ni pour les cigarettes. Chaque fois, la vente miraculeuse d'un tableau de Bellmer sauve le couple de l'ultime misère. Puis vient le temps d'envisager d'exposer les œuvres d'Unica. Cette première exposition lui permet non seulement de vendre quelques œuvres, mais surtout de côtoyer quelques artistes reconnus : André Breton, Victor Brauner, Man Ray ou Gaston Bachelard entre autres. Grâce à la commande d'une série de portraits par Hans, Unica élargit son panthéon des grands, s'y ajoutent Matta, Jean Arp, Max Ernst, Marcel Duchamp et surtout Henri Michaux. Parmi ses préférés, une nouvelle trinité se profile, avec Hans Arp, Lautréamont et Henri Michaux au centre. Sa pensée se laisse également influencer par la philosophie stoïque de Marc-Aurèle [72] et par le taoïsme, une philosophie qu'elle juge « très belle mais inaccessible [73] ». Et c'est de nouveau Hans qui lui propose une nouvelle

---

[70] *Ibid.*, p. 60.

[71] « André montre du doigt le dernier tableau de la Poupée et remarque que son visage ressemble à celui d'Unica. » *Ibid.*, p. 65.

[72] Unica n'élabore pas sur les idées qui l'intéressent dans son œuvre philosophique, bien qu'on pourrait supposer qu'il s'agisse essentiellement d'idées comme la possibilité d'appréhender la nature par la création, de l'éternelle transformation du cosmos (dont la mort fait partie), etc.

[73] *Ibid.*, p. 71. Encore une fois, on pourrait essayer de réfléchir sur les points qui ont pu toucher Unica dans l'œuvre de Tao-tö-king, tenant compte de sa vie personnelle et

occupation : la fabrication de cartes postales animées. Il est sans aucun doute significatif que sa première carte ait représenté une femme sans tête.

La fusion du couple se reflète aussi dans la création du double portrait par Bellmer, dans lequel « elle est représentée comme céphalopode, son sexe [...] ouvert comme une plaie sur son cou, tandis que Hans apparaît à hauteur de son ventre [74]. » La narration de cette co-création artistique se termine par la mort soudaine de la mère de Bellmer. C'est un coup dont il ne se remettra jamais. La mort détruit également le cocon de protection dans lequel Unica pouvait s'abriter pendant ces quelques années passées à Paris. Ce premier Noël sans la mère marque un « silence définitif », et va précipiter la première crise.

L'Homme-Poubelle

L'Homme-Poubelle est le dernier texte d'Unica écrit en français pendant son séjour d'été de 1970 à la clinique du Château de la Chesnaie. Le texte s'étale uniquement sur deux pages, tel un prologue pour un nouveau projet. Unica revient succinctement sur la relation entre Bellmer et une « elle » : « Bellmer et Elle depuis 1953 camarades de misère, une grande amitié... avec quelque horreur pour Elle [75]. » L'Homme Blanc est devenu L'Homme-Poubelle, l'espoir s'est perdu, mais il est nécessaire de poursuivre l'écriture. La vie, cependant, en décidera autrement.

Analyse de quelques anagrammes-dessins

---

artistique, mais il s'agit uniquement de quelques suppositions, car elle-même ne s'étale, ni dans son œuvre, ni dans sa correspondance personnelle sur les idées taoïstes. Nous pensons surtout au refus des rigueurs de la vie sociale, à l'idée d'inaction efficace, d'absence d'intention, de laisser opérer le corps sans intention consciente ou encore de l'utilisation des paradoxes.

[74] *Ibid.*, p. 75.

[75] *GA*, vol.5, p. 179.

Nous avons pu percevoir dans le travail de décomposition qui caractérise l'œuvre d'Unica Zürn et dont les anagrammes sont emblématiques, un aspect érotique. Une machine se met en route qui fabrique et maintient le désir du lecteur, qui, en interprétant, entreprend un travail semblable à l'auteur. Le signifiant n'est plus lié à un signifié unique, mais devient une source d'associations, il est dynamité et dynamique, ouvert pour le lecteur dans sa propre production de sens. Cependant, il s'agit d'un mouvement circulaire, ce que nous allons maintenant démontrer sur quelques anagrammes. Pourquoi circulaire? Les signifiants, continuellement transformés, ne peuvent pas être fixés. Le texte serait donc sans fin si l'auteur ne décidait de l'arrêter. Le lecteur ressent donc une tension qui reste irrésolue, malgré l'homogénéité de l'anagramme.

Il s'avère ainsi nécessaire d'interroger les mots pour entrevoir ce qu'ils cachent. Sans oublier, comme le font souvent les traducteurs des anagrammes, que l'on ne peut pas se limiter au déchiffrage des champs sémantiques. Ce serait ignorer le fait que la genèse du texte est liée à une dé-sémantisation; le lecteur doit donc épuiser la langue, pour faire « s'évanouir » les significations. Les nouvelles significations qui apparaissent sont trompeuses car leur genèse est liée à un jeu de remplacement. Pour cette raison, la prise en compte du caractère matériel du signe (les jeux avec les allitérations, les assonances, les homophonies, les rimes, etc.) s'avère indispensable. Et finalement, il est nécessaire, voire essentiel de tenir compte du dessin.

La lecture s'opère donc simultanément sur une multiplicité de niveaux. Le jeu de remplacement introduit également une nouvelle structure syntagmatique : nous retrouvons des ellipses, des élisions. Au niveau morphologique, les substantifs sont « adjectivés », et les verbes « substantivés ». Il y a des contaminations, des néologismes, parfois des bouts de mots qui n'ont pas pu être intégrés dans l'anagramme. Des qualités abstraites s'individualisent et deviennent le sujet des phrases.

QUELQUES ANAGRAMMES

Das Weisse mit dem Roten Punkt

Es wimmert Dein Totenspuk, das
Kummerweit ist da. Post senden
Matte Kissen – Du im Rot. Wende. P.S.
Das Weisse mit dem roten Punkt
Ist die Wundkammer. Pest-Tosen-
Mord. Wem stinkt, spei' aus. Ende.

Le blanc avec le point rouge

Le blanc avec le point rouge
Il geint ton fantôme de la mort,
la longue peine est là. En poste
envoyer de quiets coussins – Toi au rouge.
Tourne P.S. Le blanc avec le point rouge,
comme une blessure chambrée. Peste – grondement –
meurtre. A qui cela pue, crache. Rideau [76].

Palavas-les-flots, août 1960

La majorité de mots sont des substantifs, les verbes se font rares. Les transformations (normalement liées aux verbes) se concentrent donc dans les substantifs : « Pest – Tosen – Mord – Ende » (peste – grondement–

[76] Traduction Françoise Buisson. Dans le cas de toutes les anagrammes traduites ici, il s'agit d'une traduction approximative, basée sur l'interprétation personnelle, qui essaie d'approcher la signification sémantique, mais ne tient compte ni des sonorités ni du principe de l'anagramme. Les anagrammes étudiées ne suivent pas l'ordre chronologique dans lequel elles ont été composées. Nous avons choisi tout d'abord de traiter le thème de la destruction, en commençant par une anagramme simple, sans dessin (*Das Weisse mit dem Roten Punkt*) pour ensuite l'approfondir dans deux anagrammes-dessins (*Unkas, der Letzte der Mohikaner*, *Ueb immer Treu und Redlichkeit*). Les deux dernières anagrammes ont pour sujet plus explicite le thème de la rencontre (*Und wenn sie nicht gestorben sind*, *Werde ich Dir einmal begegnen ?*).

meurtre – la fin / rideau). Au centre de l'anagramme, on retrouve le mot « Du » (toi), écrit en couleur rouge. Le mot est non seulement écrit en rouge, cette qualité est aussi dite : « Du im Rot » (toi en rouge / toi au rouge). Le mot « Du » semble avoir pris la position du sujet, non seulement au niveau de la signification, mais aussi visuellement.

La phrase « Das Weisse mit dem roten Punkt » (le blanc avec le point rouge) est répétée dans la deuxième partie de l'anagramme. Même si la phrase « Das Weisse mit dem roten Punkt ist die Wundkammer » (le blanc avec le point rouge est une blessure chambrée) semble apporter une explication, son sens demeure énigmatique. L'anagramme reste ouverte, à l'instar de la blessure mentionnée dans la phrase.

En ce qui concerne les associations sonores, la lettre « w » semble liée à la douleur : wimmert – weit – wende – weiss wund – wem (gémir – loin – tourner – blanc - blessure). On retrouve également une certaine menace dans les consonnes « PSTK » : Spuk – spei – Pest –stinkt (cauchemar – cracher – peste - puer) ou encore « SS » : Kissen - Weisse (oreiller – blanc). La répétition de la voyelle « o » lie quelques mots associés à la mort : Tot – Rot – roten – Tosen (mort – rouge – grondement). Pour certains mots, ce qui ne peut s'exprimer à un niveau sémantique transparaît au niveau sonore. Limitée par la phrase du départ, l'imagination cherche une forme d'expression par tous les moyens disponibles.

Nous pouvons, bien évidement, « délirer » sur la signification de cette phrase, surtout quand on connaît l'importance du blanc et du rouge dans l'œuvre d'Unica Zürn. Le blanc en tant que l'éternité, la mort, l'effroi et l'extase, ce qu'elle désire, évoque également la blancheur de la peau. Le rouge représente non seulement la vie, l'amour, mais aussi les globules rouges qui lui manquent (cf. *Notes d'une anémique*) ou le trou rouge dans son corps suite à un tir de pistolet, (cf. *La Maison des maladies*). Est-ce que c'est elle qui est blessée (par l'amour, comme Thérèse d'Avila), assassinée par le rouge ? Est-ce qu'elle tente de se retirer pour se sauver ? Un fragment de cette anagramme apparaît dans le collage anagrammatique constitué par le texte *Trompeten von Jericho*. Ici, l'anagramme est liée à la mort de deux nageurs, le père et le fils. La mer leur lave la bouche. Ils n'ont pas pu mourir avec un oreiller (Kissen) dans leur lit. Vont-ils manquer à quelqu'un ? Telle

est la question qui caractérise l'inscription de cette anagramme dans ce texte plus tardif.

Unkas, der Letzte der Mohikaner

Unkas, der letzte der Mohikaner
Unikas Helden ermordet – kratzen
in kalter Erde – hoer' zu ! Dank' es « M » -
Manitou, der kalte Henker des
Traum's der ed'len Azteken. KO-HIR-
KUNAS – KIMHONA, Letzter der Erde.
SUNA, der rote Adler, hinkt. KEZ-ME,
der kreisende, kalte Zorn. THU-MA,
Steinherz und AKAE ermordet.
Unkas der letzte der Mohikaner
redet zu mir. Den hoere an : Kalt,
krank, alt ist der Mund, O Herz
im Erz der Erde. Unkas, Thokane,
edler Tomahak des Kin – Zuern –
Der letzte Mond – er sank. (Hakirer)

Unkas, le dernier des Mohicans

Héros assassinés d'Unika – raclant
en froide Terre – écoute ! remercie « M » -
Manitou, le froid bourreau
du rêve des nobles Aztèques. KO-HIR –
KUNAS – KIMHONA, dernier de la Terre.
SUNA, l'aigle rouge, claudique. KEZ-ME,
le cerclant, froid courroux. THU-MA,
cœur de pierre et ALKAE assassinés.

Unkas le dernier des Mohicans
me parle. Je l'entends : « Froide,
malade, vieille est la bouche, ô cœur
dans le minéral de la Terre. Unkas, Thokane,
noble Tomahak du Kin – colère –
La dernière lune. Elle a sombré » (Hakirer).

Ile de Ré, printemps 1964

Unica Zürn réussit à créer une atmosphère semblable dans l'anagramme intitulée *Unkas, der Letzte der Mohikaner.* Écrite au printemps 1964, il s'agit de l'avant-dernière anagramme, une anagramme-dessin. Son titre, *Unkas, le dernier des Mohicans*, rappelle celui du livre de James Fenimore Cooper, *Le Dernier des Mohicans*.

L'Indian Unkas est un de ses héros protecteurs adoré; une tête d'Indien apparaît dans nombre de ses dessins et se retrouve également thématisé dans ses feuilletons. Et enfin, notons la proximité phonique des noms Unkas et Unica. Par ailleurs, Unkas est le surnom affecteux dont Unica avait doté son premier mari, Erich Laupenmühlen.

Tout d'abord, nous pouvons repérer dans l'anagramme quelques champs sémantiques : « Les héros d'Unika [77] sont assassinés. Gratter dans la terre froide – écoute! Grâce à « M » – Manitou, l'assassin froid du rêve des nobles Aztèques ». Cette ligne se réfère à l'histoire du livre de Cooper : Unkas est tué dans une bataille sanglante par Magua de la tribu de Hurons. « M » et « H » : Magua, Manitou d'un côté et « Henker » (bourreau) de l'autre. Si on inverse l'ordre de « M » et « H » en « H » et « M », on peut faire apparaître les noms Henri Michaux et Herman Melville. L'anagramme nous dit que « M » est un « bourreau froid », ce qui serait valable également pour HM - l'Homme Blanc, devenu l'Homme-Poubelle, celui qui n'a pas tenu ses promesses.

[77] Le nom « Unika » écrit avec un « k » crée un lien entre « Unkas » et « Unica ». « Unika » est aussi le nom de la tante d'Unica Zürn, Unika Pudor, et un de ses noms de baptême. Nora Berta Unika Ruth, Ruth Zürn devenue Ruth Laupenmühlen, devenue Unica Zürn. Unica signe ses derniers écrits (*L'Homme-Poubelle*) de 1970 de nouveau en tant qu'Unika.

Quand nous regardons l'anagramme-dessin, on s'aperçoit que les trois mots (KO-HIR, KUNAS, KIMHONA) sont écrits sur la même ligne. KO-HIR est un néologisme, bien que dans un dialecte indien il s'agisse du « diamant rouge ». KUNAS est une tribu indigène dans la région de Panama qui s'est battue avec les Espagnols pour préserver leur indépendance. KIMHONA est également un néologisme, cette fois-ci avec une connotation féminine, peut-être japonisante. Ils sont liés par des traits d'union, par l'allitération (la lettre « K ») et par leur inscription en lettres capitales. Ils créent ainsi une certaine trinité. Cette trinité se reflète dans le dessin (cf. fig. 86) : les têtes forment un trio, avec un fœtus (à moins que ce ne soit une sorte de bonhomme noir) dans le « ventre » de la tête centrale. La rondeur de la lettre « O » dans le mot KIMHONA rappelle le « fœtus » dessiné.

SUNA signifie « l'oie » dans la langue des Indiens Algonquin. « Der rote Adler » (l'Aigle rouge) associe deux mots significatifs pour Unica ; le rouge est non seulement la couleur des Indiens mais aussi la couleur qu'elle attribue à la vie. L'Aigle est souvent lié à l'Homme-Jasmin, le sauveur, le protecteur. Le fait que « der rote Adler hinkt » (l'Aigle rouge claudique) peut être symptomatique de ce monde menacé d'effondrement : personne ne vient sauver Unkas/Unica, la rencontre merveilleuse n'a pas lieu. Seule, « der kreisende, kalte Zorn » : la rage froide circule. Finalement, Hakirer est un néologisme qui rappelle le mot « harakiri », le suicide en tant que sacrifice.

Il y a plusieurs chaînes d'allitérations, tout d'abord avec la lettre « K », évoquant la froideur et la maladie: Kratzen – kalter - kalte – kreisende – kalte – kalt – Krank. Ensuite la chaîne caractérisée par les lettres « ER » et liée à la pierre, la terre et la mort: Mohikaner - ermordet – Erde – Erde – Steinherz – ermordet -Herz – Erz der Erde – Zuern[78]. Les lettres « UN » ou « UM » apparaissent aussi fréquemment : Unkas (trois fois) – Unikas – Kunas – Suna – Thuma, liant le nom d'Unica avec le monde des Indiens assassinés.

[78] L'anagramme est transcrite avec ZUERN tandis que dans le dessin, Unica a écrit « ZURNE ». Dans les deux cas, il existe une liaison entre son nom ZÜRN et ZORN (rage, colère, fureur).

Cette anagramme se trouve, comme l'anagramme précédente, entrelacée dans *Trompeten von Jericho* [79].

Üb immer Treu und Redlichkeit

Runde Tuerme um die Birke, Licht
Und Kummer bricht die Tuer. Eile,
Eil' dich, krumme breite Rute und
Ueb immer Treu und Redlichkeit.

Sois toujours fidèle et loyal

Des tours rondes encerclent bouleau, lumière
et chagrin cassent la porte. Dépêche,
dépêche-toi, canne large et tordue, et
sois toujours fidèle et loyal.

Paris, 1957

Le titre de l'anagramme, « Üb immer Treu und Redlichkeit », est en fait le premier ver d'un poème de Ludwig Christoph Heinrich Hölty (1748 – 1776), Üb immer Treu und Redlichkeit bis an dein kühles Grab (Sois toujours fidèle et loyal ... jusque dans la tombe, et ne t'éloigne pas d'un pouce du chemin de Dieu). Ce vers n'est pas tombé aux oubliettes puisqu'il est souvent chanté sur une mélodie empruntée à la *Flûte enchantée* de Mozart. Mais cette phrase à l'apparence innocente a été également utilisée par les nazis, fait relevé par Victor Klemperer dans son livre *LTI, la langue du IIIe Reich* [80]: « Etonnante absence de sensibilité, chez les nazis, pour le comique satirique auquel ils s'exposent eux-mêmes; on aimerait parfois croire

[79] *GA*, vol. 4.2, p. 373-374.
[80] Victor Klemperer, *LTI, la langue du IIIe Reich. Carnets d'un philologue,* traduit de l'allemand et annoté par Élisabeth Guillot, Leipzig : Reclam Verlag, 1975, Paris : Albin Michel, 1996, p. 74.

réellement à leur innocence subjective! Ils ont fait du carillon de l'église de la garnison « Sois toujours fidèle et loyal » leur indicatif radiophonique à Berlin, et ils ont situé cette farce que sont leurs séances fictives du Reichstag, dans une salle de théâtre, à la Krolloper. »

L'anagramme elle-même paraît assez énigmatique. L'encerclement, la porte cassée par le chagrin, la hâte de la canne – tout cela évoque un sentiment de danger et de menace. Cependant, la menace et la punition associées à la canne sont paradoxalement liées à la répétition de la ligne initiale qui clôt l'anagramme : sois toujours fidèle et loyal. L'anagramme transforme ainsi la phrase d'origine qui perd son apparence claire et encourageante. La signification de la phrase devient brusquement incertaine, interrogeable, changeante.

Une autre question qu'on pourrait se poser est de savoir s'il s'agit uniquement d'un oracle personnel, aux significations intimes, ou d'une volonté anti-idéologique, avec un message politique invitant à se méfier des institutions, des régimes totalitaires qui récupèrent la langue à leurs propres fins. Encore une fois, il est impossible d'arrêter une réponse définitive. L'anagramme « s'accompagne » d'un dessin (cf. fig. 87) qui, lui aussi, évoque un labyrinthe sans entrée. Chimère mystérieuse formée d'une tête de femme aux yeux vides, avec un bec d'oiseau et quelques plumes, dont les corps est parsemé par les yeux ou les orifices, au « col » semblable à un serpent (serpent à plumes ?)...

Comme ses anagrammes qui ouvrent un nombre infini de champs de significations, ne trace-t-elle pas la ligne de ses « visages » selon un nombre infini d'allusions ? Le texte et le dessin apparaissent de la même façon comme des chaînes métonymiques ouvertes, articulations ambivalentes et contradictoires du sujet, qui se transforment mutuellement et glissent sans pouvoir se dissoudre dans les dichotomies.

Und wenn sie nicht gestorben sind

Ich bin dein, sonst rennt es weg und

wischt uns in den Tod. Singe, brenne
Sonne, stirb nicht, singe, wende und
geboren, wenden und ins Nichts ist
nie. Entschwundenes gibt Sinn – oder
nicht gestorben sind sie und wenn
und wenn gestorben – sind sie nicht.

Et s'ils ne sont pas morts

Je suis tienne, sinon c'est fiasco
et la mort au débours. Chante, flambe,
Soleil, ne meurs pas, chante, tourne, et
ci avenu, tourner, ores au déni du néant.
D'éclipse le sens s'induit, oncques
ils ne sont pas morts, et à l'avers
s'ils sont morts – ils ne sont.

Pour H.B., Berlin 1956

Ici, Unica semble avouer l'impossibilité de vivre sans son attachement à quelque chose de disparu. Comme elle l'écrit, « Entschwundenes gibt Sinn – oder » : « le disparu produit du sens – ou », ou encore, « d'éclipse le sens s'induit ». Cette Chose perdue est liée au soleil, pour Unica le symbole de la folie. Le soleil doit chanter (singen) et continuer à tourner (wenden). Ces deux verbes sont répétés, procurant au lecteur la sensation d'urgence et de mouvement. Comme le mouvement circulaire du soleil, la phrase ne connaît pas d'arrêt. Cet effet est atteint par un jeu autour de négations (« Nichts ist nie », « nicht gestorben » et « nicht sein ») et surtout par les conjonctions (und, oder). L'anagramme reste sans réponse définitive, ouverte. Condamnée à tourner sur elle-même, jusqu'à épuisement. Elle reste suspendue dans une ambiguïté entre vie et mort (« nicht gestorben » et « nicht sein » – « pas mourir » et « pas être »).

Ailleurs dans son œuvre, Unica Zürn associe le soleil à une puissance qu'elle appelle. Dans *Sombre Printemps*, elle écrit : « Mit der Sonne wird sie ihn wiedersehen [81]. » Les rayons du soleil indiquent la présence de l'Autre, illuminent son quotidien, transforment les objets. Mais la lumière menace parfois de l'insoutenable, du danger, la pénétration absolue tue l'objet, le rayon devient feu rouge associé au scorpion ; l'Autre l'engloutit. Les lettres « HM » seraient une réponse à cette « menace merveilleuse », une stratégie de nomination d'un bienfait cependant voilé sous cette abréviation: « Pour l'anéantir, pour ne pas lui donner d'existence, un jour je le nommerai [82]. » Ces lettres n'ont finalement aucune signification, elles fonctionnent comme un rideau, un voile cachant le vide.

Werde ich Dir einmal begegnen ?

Nach drei Wegen im Regen bilde
im Erwachen Dein Gegenbild : er,
der Magier. Engel weben Dich in
den Drachenleib. Ringe im Wege,
lange beim Regen werd' ich Dein.

Te rencontrerai-je un jour ?

Au terme de trois chemins sous la pluie,
au réveil Ton reflet se dessine : lui,
le magicien. Des anges te cousent
dans le ventre du dragon. Mène le tournoi,
longtemps dans la pluie je serai Tienne [83].

Ermenonville 1959

[81] « Avec le soleil elle va le revoir. » *GA*, vol. 4.2, p. 318.
[82] Unica Zürn, *Vacances à Maison Blanche. Derniers écrits et autres inédits*, p. 26.
[83] Traduction Françoise Buisson.

« Werde ich Dir einmal begegnen? » Par cette question adressée au destinataire énigmatique, nous retrouvons le leitmotiv de la rencontre. Le « Dir » semble être un magicien, un double masculin de qui Unica cherche à s'approcher. L'expression du désir, la rencontre sera infiniment repoussée. Comme elle écrit dans *MistAKE*, « Wenn sie versteht, wird der Zauber gebrochen. […] / Fragen ohne Antwort. Das ist es, was sie braucht. / Ihr reicht es mit den Lösungen [84]. » La nécessité pour elle que cette question reste en suspens, sans réponse définitive, Unica Zürn l'exprime aussi à travers le nombre « 99 »: « le 99 est comme une inspiration, mieux, comme une aspiration retenue. On ignore ce qui va suivre. La porte va-t-elle enfin s'ouvrir, le rideau va-t-il se lever? Le Beau-Terrible va-t-il faire son entrée [85] ? »

Avec la question sur le destin, l'anagramme se présente tel un oracle. Il est intéressant de noter que la langue, à laquelle l'auteur se livre, dessine un mouvement de rapprochement, par les pronoms personnels : Er, Dich, Dein (il, toi, tienne). Le « Je » de la première ligne se livre à l'image de l'Autre, créée par le mouvement textuel de l'anagramme.

Dans le dessin (cf. fig. 88), le « Toi », un allongement central représentant un corps, aux nombreux visages énigmatiques, est entrelacé par la silhouette de ce qui pourrait être un dragon ou encore une forme féminine avec une robe « cousue par des anges », qui se greffe sur le tronc central. L'anagramme ouvre plusieurs champs de signification et influence notre perception du dessin : un animal-fleur, un corps de femme, un idéogramme d'une langue secrète, le nombre de la réponse à la question posée dans le titre ?

On est en droit de penser - quand on regarde bien le dessin – qu'Unica Zürn n'a pas commencé par l'image mais par la ligne du texte qui forme le premier contour de l'image et l'enveloppe. Le texte et le dessin ne

[84] La compréhension chasse la magie […] / Questions sans réponses. C'est ce qu'il lui faut. / Elle en a assez des solutions. Unica Zürn, *Das Weisse mit dem roten Punkt.* Texte und Zeichnungen herausgegeben von Inge Morgenroth, Frankfurt/M, Berlin : Ullstein, 1988, p. 190.
[85] Unica Zürn, *Vacances à Maison Blanche. Derniers écrits et autres inédits*, p. 16.

sont pas dans ce cas deux formes distinctes de discours ; les frontières entre les deux sont nébuleuses, douteuses : où s'arrête l'anagramme, où commence le dessin ? L'anagramme ne ferait-elle pas partie intégrante du dessin et vice-versa ? Le texte dessine l'image et l'image écrit le texte. Quoi qu'il en soit, ni le texte ni le dessin ne fonctionnent de manière traditionnelle, c'est-à-dire qu'ils ne convergent pas vers une explication. Au contraire, ils jouent l'un sur l'autre et se relancent indéfiniment.

CHAPITRE 7

CONCLUSION

Nous sommes arrivés à la fin de cette thèse, sans pour autant avoir achevé notre exploration des œuvres d'Achilles G. Rizzoli et d'Unica Zürn. L'étude de leur production picturale et écrite soulève des questions complexes qui échappent à toute réponse définitive. Bien que l'on puisse imputer les qualités hétérogènes, hybrides, indéfinissables de leurs œuvres à l'expérience de la folie de leurs auteurs, on ne peut exclure la possibilité d'une mise en scène consciente, dont le but serait de faire basculer les modèles de signification et de perception. La perpétuelle oscillation entre écriture et dessin mélange les genres et brouille les pistes. Les changements fréquents de perspective (cf. changements de pronoms dans les textes d'Unica Zürn) déroutent le texte de son objet premier vers un autre… Tout cela crée un mouvement de l'écriture potentiellement infini qui révèle la tension entre le sujet écrivant et écrit : le « Je » est écrit, décrit, transformé, « anagrammé ».

Ce processus de dissolution de la signification s'accomplit particulièrement sur le corps. Les lignes transforment ses frontières et dessinent et écrivent à l'encontre de sa matérialisation, bouleversant ainsi une morphologie fixe pour créer des géographies imaginaires qui en appellent au rêve ou à la terreur. L'écriture semble fonctionner ici comme un outil qui donne corps à l'« absent » tout en opérant dans un même temps un retour qui nous dérobe la réponse espérée d'un au-delà. Simultanément, elle génère quelque chose de nouveau, un corps « glorieux », magnifié, qui ingère tout sur sa route - pour se refermer enfin sur lui-même dans un silence ultime.

Quand nous regardons ces œuvres dans leur totalité, nous nous apercevons que leurs fragments fonctionnent en écho, tout en étant imbriqués les uns dans les autres ; souvent, nous retrouvons un mot, un motif ou une citation, retravaillés qui offrent une signification nouvelle dans un contexte

différent. En même temps, en observant la chronologie de la création des œuvres individuelles, nous constatons que les entrelacements se densifient, comme une toile d'araignée dont les fils se resserrent peu à peu. Nous espérons avoir démontré ce processus, en particulier avec la contextualisation des anagrammes d'Unica Zürn. Pour ce qui est de l'œuvre d'Achilles G. Rizzoli et de son « Architecture de l'âme », les détails architecturaux érigés avec un génie technique mégalomaniaque participent à la résurrection, la création d'une ascendance exaltée, affirmant le fantasme de l'omnipuissance dans ce nouvel univers.

Le fil central de cette thèse demeure cependant l'exploration du concept de l'art brut à travers ces deux productions artistiques si particulières. Nous avons transformé la question de sa définition en discussion des emprunts et références « culturelles » présentes dans les œuvres d'Achilles G. Rizzoli et d'Unica Zürn et de leur rôle dans ces œuvres. Bien qu'il soit relativement aisé de démontrer que la notion de l'art brut proposée par J. Dubuffet ne peut se réduire au mythe d'une spontanéité virginale, une créativité originale indemne de culture (artistique), il s'avère plus difficile de décrire les spécificités d'une œuvre particulière appartenant au champ de l'art brut.

Ces œuvres nous confrontent à notre expérience humaine, mais d'une manière particulière : elles fonctionnent comme des miroirs dans lesquels les différences ultimes deviennent perceptibles. L'individualité radicale de chaque création et le « style » particulier de chaque auteur, provoquent notre perplexité, nous sidèrent. Ces oeuvres n'empruntent rien au symbolisme universel, qui permettrait de nous reconnaître dans un même « ensemble ». Quand nous pensons identifier certains signes, nous nous apercevons rapidement que leur usage a été radicalement détourné. Les éléments « culturels » qui y sont présents ne transmettent pas le message attendu. Bien que nous ne puissions pas nous empêcher d'y chercher un « sens », cette tentative s'avère, d'une certaine façon, complètement vaine. Nous nous trouvons face à la solitude ultime devant ces œuvres qui nous rappellent notre dépendance sur ce que Rizzoli appelle, quand les mots ne lui suffisent plus, « What ? ». Ces

productions nous font signe, elles nous saluent, dans leur présence hallucinatoire, mais échappent inévitablement à une signification « ultime » qui pourrait être généralisée. La confrontation avec le vide originaire – les termes psychanalytiques de l'« angoisse existentielle » semblent bien insuffisants pour décrire cette expérience – ne peut pas être symbolisée dans le langage. Ces auteurs, grâce à leur imaginaire, ont dû développer un système qui leur permettait de tenir face à l'aventure existentielle, ce dont témoigne la force vitale de leur création.

L’objectif de cette thèse est de présenter les œuvres de deux artistes quasiment inconnus en France, d’Achilles G. Rizzoli (1896-1981) et d’Unica Zürn (1916-1970). À son tour, ces œuvres nous permettront d’interroger le concept contestateur et paradoxal de l’art brut. Hautement complexes et marginales, elles se composent de productions graphiques, de textes prosaïques et de poèmes, qui reflètent l’« expérience intérieure » de leurs créateurs, leur rencontre avec la folie. Même si elles ne correspondent pas tout à fait à la définition originale de J. Dubuffet – les deux artistes utilisent les eléments de la (haute) culture – le concept de l’art brut nous permet d’explorer le rôle des emprunts « culturels » ainsi que la question de l’adresse de ces œuvres.

THE ARTISTIC PRODUCTION OF ACHILLES G. RIZZOLI AND UNICA ZÜRN WITHIN THE FRAMEWORK OF ART BRUT. AN INTERDISCIPLINARY APPROACH.

The aim of this thesis is to present the creative production of two artists almost unknown in France, Achilles G. Rizzoli (1896-1981) and Unica Zürn (1916-1970). In return, their works will enable us to question the ambivalent and paradoxical concept of *art brut*. Highly complex and marginal, their production consists of drawings, prose and poetry, reflecting their « internal experience » of encounter with mental illness. Even if they do not entirely match the initial definition by J. Dubuffet – both artists use elements of (high) culture in their works – the concept of *art brut* allows us to explore the role of cultural « loans » as well as the problem of address encountered in these productions.

Histoire et Sémiologie du Texte et de l’Image

Mots-clés. Achilles. G. Rizzoli. Art. Art brut. Unica Zürn.

Université Paris Diderot – Paris VII
École doctorale Lettres, Arts, Cinéma (LAC)
Grands Moulins
16, rue Marguerite Duras
75205 PARIS CEDEX 13