

---

## LES INCLASSABLES. Animalités hybrides et « fin de règne » dans les bestiaires de Leonora Carrington et Unica Zürn

THE UNCLASSIFIED. Hybrid animals and the 'end of the reign' in the bestiaries of Leonora Carrington and Unica Zürn

**Francesca Quey**

---



### **Pour citer cet article**

Francesca Quey, « LES INCLASSABLES. Animalités hybrides et « fin de règne » dans les bestiaires de Leonora Carrington et Unica Zürn », *Fabula / Les colloques*, « Chimérisations, hybridations. Espèces en voie d'apparition. Bestiaires imaginaires et encyclopédies fictives », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document15645.php>, article mis en ligne le 24 Octobre 2025, consulté le 11 Janvier 2026

---

# LES INCLASSABLES. Animalités hybrides et « fin de règne » dans les bestiaires de Leonora Carrington et Unica Zürn

THE UNCLASSIFIED. Hybrid animals and the 'end of the reign' in the bestiaries of Leonora Carrington and Unica Zürn

**Francesca Quey**

---

## Introduction

En nous penchant sur la production littéraire et artistique de deux figures proches du surréalisme, Unica Zürn (Berlin, 1916 - Paris, 1970) et Leonora Carrington (Clayton Green, 1917 - Mexique, 2011), nous voudrions explorer la galerie d'espèces imaginaires dont les deux femmes ont su peupler leurs œuvres. Dans cette réflexion au long cours que nous amorçons ici, l'analyse croisée de l'œuvre artistique et littéraire d'Unica Zürn et Leonora Carrington permettra de faire émerger un imaginaire commun et de mesurer à quel point il alimente la création d'un bestiaire insolite et inédit. Des créatures hybrides, littéralement *en voie d'apparition*, animent en effet l'art et l'écriture des deux femmes surréalistes, assumant des fonctions et des significations qui permettent de mieux comprendre leur cheminement intellectuel et artistique. Cette analyse nous permettra de montrer de quelle manière les bêtes et l'animalité « informent » le style de l'écriture et de la création artistique (Simon, 2021, p. 22), à travers l'invention d'une syntaxe singulière, parfois fautive, et la mise en œuvre de techniques picturales tout à fait originales.

Bien que les bestiaires soient généralement reliés à un imaginaire médiéval très codifié, chaque époque porte la marque d'une série de réinterprétations et d'écarts. Le bestiaire, tel qu'envisagé par Zürn et Carrington, se présente comme un répertoire de formes d'existence imaginaires et de manières d'explorer des relations plurielles avec les vivants. Loin de se cantonner à la simple symbolisation des mœurs ou des principes établis, les bêtes deviennent des vecteurs d'émancipation et de révolte, si bien que les bestiaires d'Unica Zürn et de Leonora

Carrington revêtent une portée critique, mais aussi politique, qu'il importe de ne pas sous-estimer. Leurs œuvres, bien que ce ne soit pas toujours de manière délibérée ou explicite<sup>1</sup>, visent à perturber un monde dominé par les institutions religieuses et politiques, à contester les conventions esthétiques, les conformismes érotico-sexuels, les binarismes identitaires et les hiérarchies entre les espèces. De plus, le bestiaire peut parfois devenir un outil d'auto-analyse et être capable de représenter une exploration profonde du corps et du psychisme.

En observant l'émergence d'êtres interrègnes qui accentuent l'indistinction entre le réel et l'imaginaire, l'ensemble des créatures de Zürn et de Carrington s'inscrit pleinement dans la définition surréaliste du bestiaire telle que l'a formulée Breton : « le bestiaire surréaliste, sur toutes les autres espèces, accorde la prééminence à des types *hors-série*, d'aspect aberrant ou *fin de règne* » (Breton, [1949] 1999, p. 794). Ayant gravité autour de l'orbite surréaliste dont elles ont partagé, en partie au moins, l'esthétique, Zürn et Carrington conjuguent parfaitement dans leurs œuvres les expressions « hors-série » et « fin de règne », élaborées en concepts capables de structurer leur imaginaire. S'interroger sur le sens et la signification de cette ménagerie intime, conduit à saisir la portée critique et programmatique du travail artistico-littéraire des écrivaines et artistes qui choisissent comme point nodal *l'inclassable*.

## Inventer des mondes et des sujets

L'une des ambitions partagées par Unica Zürn et Leonora Carrington est de composer, ne serait-ce que dans l'espace dévolu à l'art et à l'écriture, un univers modelé sur le syncrétisme et la communion, caractéristiques de la psychologie de l'enfant. Ce n'est pas un hasard en effet si les deux autrices soulignent la nécessité de revisiter la période de l'enfance, considérée comme moment privilégié en tant qu'elle accorde une place centrale à l'imagination, favorisant la liberté et la curiosité – comme le résume Unica Zürn « Meine Kindheit ist das Glueck meines Lebens<sup>2</sup> » (*Mon enfance est le bonheur de ma vie*). Cette nécessité, c'est aussi celle de renouer avec une « enfance de l'esprit<sup>3</sup> », c'est-à-dire de maintenir une situation de l'être en devenir qui se traduit, chez les deux femmes, par une dimension artistique et

---

<sup>1</sup> Cela est particulièrement vrai pour Unica Zürn, dont les écrits, même les plus confidentiels (comme les lettres et les journaux intimes), se traduisent par une critique qui, s'appuyant sur son expérience propre, s'attaque à des institutions précises telles que la famille, la politique de l'Allemagne nazie et, surtout, l'institution psychiatrique. Nous nous renvoyons en particulier à la lecture de Unica Zürn, *L'Homme Jasmin. Impressions d'une malade mentale*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », [1971], 2018 ; *Vacances à Maison Blanche : derniers écrits et autres inédits* [1989], Paris, Joëlle Losfeld, 2000.

<sup>2</sup> Unica Zürn, Poème anagrammatique écrit à Ermenonville en 1959, « Anagramme », *Gesamtausgabe Band I*, Berlin, Brinkmann & Bose, 1988, p. 75.

<sup>3</sup> Nous reprenons une idée développée par Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Milles Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

littéraire imaginative à *demi-mot*, où les horizons de sens et de formes s'épanouissent progressivement sans se refermer.

Ainsi, Zürn et Carrington réhabilitent et entretiennent en particulier la capacité qu'elles attribuent à l'enfant de défier les interdits et de résister à l'injonction négative de l'âge adulte, perçue comme réductrice et normative, par des gestes dépourvus de maîtrise ou de finalité. L'enfance est tout particulièrement envisagée comme une situation d'appréhension première du monde, d'étrangeté innocente qui expérimente la diversité de l'être et du monde sans la catégoriser ou la hiérarchiser. Inspirées par cette condition première, véritablement *infans*, Zürn et Carrington bâtissent des mondes artistiques et littéraires où la frontière entre le réel et l'imaginaire se dissout, engendrant ce merveilleux que Pierre Mabilie définissait ainsi :

Le merveilleux est encore entre les choses, entre les êtres, dans cet espace où nos sens ne perçoivent rien directement mais qu'emplissent des énergies, des ondes, des forces sans cesse en mouvement, où s'élaborent des équilibres éphémères, où se préparent toutes les transformations. Bien loin d'être des unités indépendantes, isolées, les objets participent à des compositions, vastes assemblages fragiles ou constructions solides, réalités dont nos yeux ne perçoivent que des fragments mais dont l'esprit conçoit la totalité (Mabilie, 1940, p. 26).

Entre les choses, par des équilibres éphémères, Zürn et Carrington dessinent une géographie mouvante assemblant le rêve et le cauchemar, pour s'opposer à la frustration qu'engendre une civilisation dénuée d'imagination, préoccupée uniquement par un idéal de rationalisation, de codification et de normalisation. Dans cette perspective, elles sont à la recherche d'un ailleurs, d'un espace où s'évader car, comme l'écrit Zürn dans *MistAKE*, « si on peut plus supporter la vie normale – on choisit "l'autre côté"[sic] » (Zürn, [1998] 2008 p. 19). Une affirmation proche de la réponse de Leonora Carrington à l'enquête réalisée par André Breton pour son livre *L'Art Magique* :

Dans l'art comme dans la vie entière, la magie filtre partout [...] La Vérité est l'étrange, le merveilleux. Tout ce que nous prenons pour la « Réalité » est le petit cauchemar coagulé dans le mental de l'homme qui domine notre espèce : « l'homme bien », l'homme puissant. C'est-à-dire l'homme pétrifié dans son cauchemar quotidien [...] Parce qu'il faut avoir le courage de casser le cube ordonné des « idées », de se précipiter vers la confusion primordiale [...] C'est seulement dans l'étrange océan magique que l'être peut trouver la salvation pour lui-même et pour sa planète malade [...] J'espère que vous trouverez compréhensible mon style prézoologique (Breton, [1957] 2008, p. 127-128).

Si Unica Zürn et Leonora Carrington se rejoignent, c'est moins en raison de leur appartenance à une même génération, que par la convergence de leurs conceptions

et pratiques, tant en matière d'écriture que de peinture. Leurs références littéraires proviennent principalement des contes fantastiques et de la littérature pour enfants et, en particulier, de leur passion commune pour les œuvres de Jonathan Swift et Lewis Carroll. Leonora Carrington, influencée par les légendes celtiques transmises par sa grand-mère et les récits issus de la tradition irlandaise, affine son goût pour le macabre et l'absurde, comme en témoigne l'atmosphère de ses contes. De son côté, Unica Zürn puise dans les livres de voyages et les légendes amérindiennes une source privilégiée pour déployer son inventivité. Dès l'enfance, les deux autrices bâtissent un imaginaire peuplé de créatures fantastiques, qui réapparaîtront par la suite en tant que personnages de leurs écrits et de leurs peintures.

L'œuvre de Zürn, comme celle de Carrington, reposent sur l'abolition des frontières et des hiérarchies entre les espèces, ainsi que sur la remise en question des normes établies et des catégories rigides, notamment celle de sujet. Elles privilégient la création de scénarios dans lesquels toute irrégularité ou anomalie devient non seulement possible, mais plausible, redéfinissant ainsi les contours de la réalité. Évoquant un véritable « système carringtonien », Célia Stara écrit : « De l'humain vers l'animal, du céleste vers le terrestre ou du visible vers l'invisible, tout y est interconnecté et s'intègre dans un réseau complexe de transformations symboliques à l'origine d'un bouleversement total des échelles de valeurs » (Stara, 2023, p. 153). Rêvant déjà d'une communauté des vivants hybride, inclusive et participative, Carrington et Zürn aspirent à forger de nouvelles formes de vie communautaire, en osmose avec les règnes animal et végétal. Leur quête s'inscrit dans une recherche d'interconnexion à l'image de la cohorte de vieilles dames dans le conte de Carrington *Le Cornet acoustique*, décrite comme « une armée constituée d'abeilles, de loups, de six vieilles femmes, d'un facteur, d'un Chinois, d'une Arche à propulsion atomique, et d'une femme-garou. La plus étrange armée, peut-être que l'on ait jamais vu sur cette planète » (Carrington, [1974], 1993, p. 203).

## Ontologies précaires

L'intégralité de l'œuvre de Zürn aborde, au même titre que celle de Carrington, la question du lieu : la surface du papier à dessin ou de la feuille y est conçue comme un *recueil*, au sens premier et littéral du terme, c'est-à-dire comme un lieu de *recueillement* et de rencontre. Des bêtes font irruption dans l'écriture, avec leurs styles, leurs lexiques, leurs temporalités et leurs rythmes différents. Ce qui impose de reconfigurer la structure de l'intrigue narrative et de repenser l'ordre du langage, mais aussi d'envisager d'autres manières de peindre et de concevoir la représentation en intégrant des allures propres à d'autres manières d'être – seule manière d'inclure la « démesure terrassante des formes inhumaines du vivant »

(Simon, 2021, p. 18). Une grande place est également accordée aux créatures imaginaires, qui se fabriquent leur exosquelette à la croisée de l'onirique et de l'hallucinatoire et s'exposent, à *même* le tracé scriptural et pictural.

Dans la tradition des bestiaires médiévaux, chaque créature était dotée de valeurs morales et le prétexte à un enseignement religieux. Dans ceux de Carrington et Zürn, chaque être incarne une puissance ontologique en devenir et acquiert, de ce fait, une valeur éthique et politique. Il s'agit en effet pour les deux femmes de répondre, sur le plan des idées comme sur le plan de la création, aux multiples contraintes que leur imposent non seulement la société bourgeoise et l'héritage familial, mais aussi le personnel médical et l'univers psychiatrique auxquels elles ont été l'une et l'autre confrontées. Il devient par exemple impossible de dissocier l'œuvre de Carrington d'une satire audacieuse, voire irrévérencieuse, des mœurs et de la morale de la société aristocratique anglaise, une critique que l'on trouve exemplairement illustrée dans son tableau *Le Repas de Lord Candlestick* (1938). Ainsi rencontre-t-on chez les deux autrices une critique de l'institution psychiatrique fondée sur l'expérience qu'elles ont pu en faire – expérience racontée par Zürn dans *L'Homme-jasmin* et par Carrington dans *En bas*.

La création d'un bestiaire devient à cet égard une manière tout à fait personnelle de résister à l'intolérance d'un corps féminin éduqué à l'obéissance, privé de droits et d'autonomie. Fatiguées de ces injonctions, les deux artistes cherchent une forme de libération, une vie alternative que l'on voit se construire dans l'acte même de la création. Leur œuvre devient ainsi un espace de réinvention radicale de soi, un moyen de se libérer des contraintes imposées par une société répressive, en forgeant, à travers la ligne et la lettre, de nouvelles façons de configurer le corps par hybridation et par interaction imaginaire avec les bêtes, pour penser ainsi autrement l'être-au-monde. Libérer l'animal de l'organisation en règnes ou en espèces de la tendance à l'anthropomorphisation, au profit d'une rencontre au sein d'un imaginaire situé à la frontière entre l'interrègne et le surréel, incarne un désir de libération, en d'autres termes, une puissance de soulèvement.

Depuis leur enfance, Zürn et Carrington se plaisent à se penser comme des créatures nées de croisements de semences différentes et multiples – origine fantasmée qui leur permet de tisser des liens de parenté avec une multitude d'animaux et de végétaux. Cet imaginaire des origines permet de configurer un arbre généalogique idéal, à travers lequel se révèle une lignée singulière, comme en témoigne le tableau *L'Arbre de vie* (1960) de Carrington. Unica Zürn va même jusqu'à remettre en question, de manière radicale, son appartenance à la famille humaine : « Ainsi elle dessine la "famille" qu'elle n'a jamais eue et se laisse adopter par elle. Une famille silencieuse, une famille patiente avec un petit sourire tendre aux coins des lèvres et des yeux de chat » (Zürn, [1958] 2018, p. 152-153). De même, les

chevaux d'équitation comme ceux des légendes celtiques sont-ils élevés par Leonora Carrington au rang de héros d'une mythologie personnelle, aux côtés de la hyène, autre avatar symbolique, voire totémique, représentant les forces nocturnes. « *Fifty-three years ago I was born a female human animal* » affirmait Carrington (1981, p. 89) annonçant ainsi une remise en question radicale de son identité. À ceci, Zürn semble répondre : « Comme je me sentirais bien, si je pouvais être une chose qui ne soit ni homme ni femme. Si cela existait, je voudrais y habiter tout de suite [...] À ma connaissance, je n'ai pas reçu trop de l'homme ni de la femme, mais assez pour le ressentir comme une *entrave* » (Zürn, [1981], 2011, p. 17). Par ces propos, les deux autrices réagissent à l'injonction identitaire en la neutralisant, mettant en lumière leur refus des dichotomies et des oppositions, et privilégiant, au contraire, un sujet excentrique aux catégories de genre et d'espèce. Les créatures hybrides interviennent comme des perturbatrices, surgissant dans le seul but de déranger et de remettre en question l'ordre établi ; mais, simultanément, elles deviennent complices, alliées à la désobéissance.

De tels bestiaires ouvrent donc un espace d'interception, d'élaboration et d'approfondissement des crises. L'une d'entre elles est sans aucun doute la crise de la subjectivité normée, qui doit être surmontée en insérant l'être humain lui-même avec son corps, dans la création du bestiaire. Moitié femme, moitié loup, hyène ou pieuvre, Zürn et Carrington, qui se perçoivent comme coupées de leur chair et exilées dans un monde contraignant, entreprennent de reconstruire, à travers la peinture et l'écriture, un corps et un monde qui leur font défaut. Des tableaux tels que *And then we saw the daughter of the Minotaur* (1953) et *Temple of the World* (1954) de Carrington montrent des rituels communautaires entre le monde humain et celui des animaux, le partage d'un quotidien où il n'y a désormais plus lieu d'opposer les espèces, ni le magique au réel.

Dans l'élaboration et la manifestation de la coprésence de l'humain et du non-humain au sein de leurs bestiaires, Carrington et Zürn intensifient la mise en scène de la crise de l'anthropocentrisme, questionnant la place même de l'humain qui, comme le rappelle Breton en 1942 « n'est peut-être pas le centre, le *point de mire* de l'univers » (Breton, 1999, p. 14). Cette remise en cause ouvre un espace de réflexion sur la porosité des relations entre espèces et formes imaginaires et permet d'esquisser un nouvel horizon, à la fois sémantique et ontologique. Ainsi, dans *Notes d'une anémique*, Unica Zürn s'identifie quelque peu avec une créature monstrueuse : « La nuit dernière j'ai donc rêvé d'un être très beau, mi-femme, mi-serpent et assoiffé de sang » (Zürn, 2000, p. 21-22). De même, dans le conte de Carrington, *Ma mère est une vache* (vers 1950), le « je » narrateur demande : « Pourquoi suis-je humaine ? » À cette interrogation, une déesse sans bouche, ni langue, ni cordes vocales répond :

Être une créature humaine équivaut à être une légion de mannequins. Ces mannequins peuvent s'animer selon les désirs de la créature individuelle. Elle ou lui peut avoir autant de mannequins qu'elle ou lui le souhaite. Lorsque la créature s'introduit dans un mannequin, elle croit immédiatement qu'elle est réelle et vivante, et tant qu'elle y croit, elle se retrouve attrapée à l'intérieur de l'image morte qui s'éloigne en cercles de plus en plus lointains de la Grande nature. Chaque individu donne un nom différent à ces mannequins et presque tous ces noms commencent par « je suis » suivis d'une longue série de mensonges (Carrington, [vers 1950] 2020, p. 152).

« Je suis », une affirmation qui paraît désormais affaiblie face aux innombrables possibilités d'être qui se déploient dans les mondes imaginés par Unica Zürn et Leonora Carrington, et dont les œuvres se constituent en arènes où se jouent les significations et les sémantiques de régimes de vie radicalement différents. Et c'est le corps qui devient le tout premier terrain de conflits ou de rapprochements, générant des morphologies inouïes, des « confrontations inénarrables » (Aragon, [1928] 1983, p. 177), à l'instar de cette faune que Breton qualifiait d'« inavouable » dans son *Manifeste du surréalisme* ([1924] 2020, p. 53) – autrement dit ce qui ne *peut* ou ne *veut* pas être reconnu, une réalité rapprochée de ce qui demeure caché par rapport aux registres de la Loi, ou encore un vice, presque honteux, en regard du Dogme. Face à l'histoire sainte de la Genèse et à « ces catéchismes appelés manuels d'histoire naturelle » (Breton, Desnos, Péret, 1923, p. 12), les règnes s'ouvrent désormais à une réciprocité d'existence et se proclament hors-la-loi. Comme l'a bien montré Claude Maillard-Chary :

Contre l'étiquetage naturaliste, contre les planches somnifères des traités de zoologie et de botanique anciens et actuels visant à accréditer la perspective déprimante d'un monde fini et balisé, les surréalistes n'ont cessé de réclamer une nouvelle approche du vivant, de nouvelles méthodes d'investigation et de classement, l'intégration pour le repérage des espèces et la formation des groupes, non seulement des caractères visibles de la morphologie et des murs, mais des relations de la faune avec la flore, les minéraux et les autres espèces alliées ou parasites constituant chaque biotope (Maillard-Chary, 1989, p. 157).

## Se défigurer : de l'autoportrait au portrait hybride

Jamais véritablement à l'aise « sous leurs traits », Zürn et Carrington se perçoivent comme des êtres hybrides, en quête d'une identité toujours changeante. Elles développent ainsi un symbolisme personnel qui s'édifie autour d'animaux totems et d'êtres *bien aimés* <sup>4</sup>. Suivant une esthétique de la soustraction, leur démarche



repose sur l'effraction identitaire et l'hostilité envers la reconnaissance conventionnelle, ce qui se manifeste premièrement par l'effacement de l'autoportrait traditionnel. L'outrage au visage humain qui en découle, résulte d'un processus de défiguration et de réassemblage, où les caractéristiques humaines sont subverties et remplacées par des traits animaux.

Il n'est donc guère surprenant que *La princesse ensorcelée* (1950), « un animal gracieux au long cou, aux longs cheveux et aux longues oreilles » (Zürn, [1989] 2000, p. 36), soit considérée par Zürn comme un autoportrait. Dans les portraits réalisés par Hans Bellmer, Zürn retrouve son « je » anonyme dans les déformations du corps et ses entrelacements métamorphiques avec les plantes et les animaux. Ainsi le décrit-elle en ces mots : « Il [Bellmer] décide de faire son portrait à elle [...] Sur ce portrait, elle reconnaît le visage de son enfance, oui, toute la légende de sa vie. Et les plantes, qui émergent spontanément du papier froissé, forment le vieux jardin du Grünewald sous un ardent coucher de soleil » (Zürn, 2000, p. 62). L'objectif est de rendre hommage à la véritable essence métamorphique de l'être, en distinguant à travers les éléments les caractéristiques d'une physionomie pour recomposer des visages multiformes, ou plutôt des *proto-visages* :

Quand elle est couchée sur son lit elle fixe des yeux la porte de la penderie en fibres synthétiques et y voit toute une série de visages, animaux, de paysages en mouvement et dont l'expression change comme dans un film sans fin. C'est un supplice aussi : elle court au jardin pour aller s'asseoir au soleil sur un banc, elle est tentée de voir dans les herbes et dans les simples fleurs des champs des créatures fantastiques qui s'agitent sans cesse (Zürn, 2018, p. 205).

Au visage unique se substitue un agglomérat de passages d'intensités : « Quelque chose autour de la bouche et du nez, autre chose autour du front et des tempes. Mais toujours rien qu'une trace. Jamais tout le visage » (Zürn, 2000, p. 19). Car, le visage unique soutient un piège, une erreur qui conduit au malheur : « Chaque erreur avec jubilation : le voici, le visage ! Erreur ! [...] Chaque erreur finissait à l'hôpital » (Zürn, 2000, p. 19). Ainsi, le visage « unique » n'est véritablement tel que dans la composition de ses variables, son unicité résidant dans l'indépendance de ses éléments, dans sa capacité à rester fragmentaire et à ne jamais se soumettre à une totalité figée. Voici comment Unica Zürn sous-titre le texte intitulé *Le blanc au point rouge* :

En proie au hasard  
ou :

---

<sup>4</sup> Germaine Rouvre, *Entretien avec Leonora Carrington*, in *Obliques, La femme surréaliste*, p. 91 : « L.C. – [...] qui peut être le bien-aimé ? Ça peut être un homme, ou un cheval ou une autre femme on ne sait pas, c'est le bien-aimé, et le bien-aimé (je ne fais pas de sexisme, personnellement j'aime les hommes mais je n'ai pas de préférence pour les autres, il peut y avoir des gens qui aiment les ânes), je veux dire le bien-aimé c'est ça l'important là-dedans. »

La somme des visages  
réclame son résultat (Zürn, [1991] 2011, p. 5)

Dans *À l'auberge du cheval de l'aube* – autoportrait daté de 1937-1938 – Leonora Carrington, crinière au vent et vêtue d'un costume de cavalière, fraternise avec la hyène et s'identifie au cheval blanc, figure sacrée pour la tribu celte des Tuatha de Danann, qui s'élance au galop dans les airs pour s'enfoncer dans la forêt. Au-dessus d'elle plane Tartar, le cheval à bascule de son enfance, que le père impitoyable du conte *La Dame ovale* (1939) brûle pour punir sa fille de jouer à être un cheval. Dans cet autoportrait, l'effacement du visage humain répond à une nécessité intérieure : « extraire de moi les personnages qui m'habitaient » (Carrington, [1943] 2022, p. 131).

Ce que le corps aurait pu être, ce qu'il pourrait encore devenir : telles sont les interrogations fondamentales qui sous-tendent les recherches littéraires et artistiques de Zürn et Carrington, défient les conventions établies et renversent les hiérarchies normatives. « Le monde que je peins ? Je ne sais pas si je l'invente, je crois plutôt que c'est lui qui m'invente<sup>5</sup> », répondait Carrington à Germaine Rouvre. Dans son conte *La Débutante* rédigé entre 1937 et 1938, l'écrivaine narre l'amitié entre une jeune fille de bonne famille et une hyène rencontrée au zoo, un récit fondé sur l'échange interspécifique, le brouillage identitaire et l'apprentissage de manières différentes de s'exprimer et de parler. La jeune fille apprend le langage animal de la hyène tandis que cette dernière prend sa place au bal des débutantes. Afin de se confondre parmi les autres convives, la bête dévore la domestique de la jeune fille et revêt sa peau et son visage, tel un masque collé à son museau (Chénieux-Gendron, 2014, p. 541-559). La hyène ne se transforme pas en bonne, mais plutôt compose avec elle : une nouvelle créature émerge de l'assemblage de membres appartenant au corps d'espèces distinctes. Le visage qui fut jadis le signe distinctif de l'humain est désormais exposé comme un masque dégradé, « un simulacre d'humanité dans une mise en scène grotesque » (Stara, 2023, p. 159). Une fois démasquée, la hyène dévore à son tour le visage qui n'est plus qu'un masque à enlever afin de dévoiler la tête sous le visage qui, selon Deleuze, incarne précisément « la zone d'indiscernabilité, d'indécidabilité entre l'homme et l'animal » ([1981], 2002, p. 28). Il ne s'agit pas d'une simple ressemblance, mais d'une identité profonde : la « tête-viande » est un « devenir-animal de l'homme » (Deleuze, [1981] 2002, p. 33). Leonora Carrington, à l'instar du peintre Francis Bacon tel qu'interprété par Deleuze, parvient à exhumer l'animal enfoui dans l'humain, à la fois sous la peau et dans les territoires partagés, où l'animalité et l'humanité se rencontrent, se

---

<sup>5</sup> Citation tirée de l'émission radiophonique *Une vie, une œuvre – Leonora Carrington, ou le réel et l'imaginaire* diffusée sur France culture le 18/04/1985 par Germaine Rouvre. Disponible sur le site de France culture. URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/une-vie-une-oeuvre-leonora-carrington-ou-le-reel-et-l-imaginaire-1ere-diffusion-18-04-1985-8210732> (consulté le 14 mai 2025)

fondent et se réinventent. Une combinaison interrègne récurrente, voire systématique, chez Carrington. Il suffit de penser à la nouvelle *L'amoureux* (1938-1939), dans laquelle un homme conserve sa femme morte depuis quarante ans, la traitant comme un jardin de fleurs qu'il arrose quotidiennement ou encore à la reine de *L'Ordre royal* (1938), qui prend un bain de lait dans lequel évoluent des éponges vivantes.

## Inventer un style fautif ou fauviste ?

« Si depuis la plus haute Antiquité ou depuis les cultures décimées, écrit Anne Simon, les métamorphoses rejouent, selon de nouveaux modes, leur puissante partition dans la littérature moderne et contemporaine, c'est qu'elles ébranlent et descendent les portraits en pied d'une humanité tellement droite qu'elle en est devenue rectiligne » (2021, p. 19). Unica Zürn envisage le corps comme le support de chorégraphies métamorphiques : « [...] elle sent ici, sur la scène, sa colonne vertébrale se changer en serpent [...]. Elle se déploie, prend la forme d'une étoile lumineuse composée de bras et de jambes innombrables, de têtes et de cous ; elle devient une belle fleur monstrueuse, et mollement, telle une feuille de papier ou la fusée mourante d'un feu d'artifice, elle vient se poser sur la scène » (Zürn [1971] 2018, p. 190). Plus loin, dans le récit de ses visions, elle met en lumière des amalgames identitaires où les frontières entre les êtres, les formes et les essences s'estompent :

Elle perçoit même les rapports les plus fantastiques entre bêtes et hommes, qui se fondent en une harmonie parfaite et impossible. Elle voit donc des êtres nouveaux auxquels elle n'a jamais pensé jusqu'alors [...] Elle va essayer de dessiner, aussi bien que possible, les images qui lui sont apparues sur les murs et sur le sol. (Zürn, [1971] 2018, p. 190-193).

De son côté, Leonora Carrington choisit de se tisser un corps avec des fils d'araignée ou encore de s'identifier à un vivarium habité par une multitude d'hôtes, image qui illustre bien sa conviction selon laquelle « chacun d'entre nous possède un bestiaire intérieur » [« *in everybody, there is an inner bestiary* »] (S. L. Aberth, 2004, p. 32). Carrington configure souvent son intériorité – qu'elle soit physique ou mentale – en une maison complexe, peuplée de pièces multiples et de personnages énigmatiques. Dans le tableau *The House Opposite* (1945), elle déploie un microcosme régi par une analogie universelle. L'intérieur de cette maison, métaphore du corps humain, devient un biotope où se côtoient les créatures les plus insolites, dans une simultanéité temporelle fascinante : « Le jour et la nuit, l'extérieur et l'intérieur, coexistent, comme dans un corps humain où la mémoire et le rêve concrétisent le passé et l'avenir simultanément » comme l'écrit Katharine

Conley (2013, p. 237). Au centre de la toile, la figure de la femme-cheval incarne le seuil symbolique entre les règnes, souveraine d'une maison-corps à l'intérieur de laquelle figures fantomatiques et sorcières partagent autour de leur chaudron alchimique l'intimité d'une expérience domestique caractérisée par le merveilleux. Dans ce milieu grouillant, l'inquiétante étrangeté que Carrington évoque à travers ses œuvres se manifeste comme une force subversive et devient un vecteur puissant capable de métamorphoser le quotidien familial en un univers magique et insaisissable (*ibid.*, p. 238).

L'identité des règnes et des espèces ainsi brouillée, le corps humain apparaît comme un simple « accident », une situation momentanée au sein des mutations propres à un univers organique et polymorphe, auxquelles il s'associe par le retrait de tout caractère définitoire. L'expression « se mettre dans la peau d'autrui » acquiert une signification profonde, tant pour Zürn que pour Carrington : à la faveur d'un écorchement intégral, le corps expose son intériorité organique pour être simultanément absorbé par le dehors au point que, suivant Carrington, l'estomac « reflète la terre, de manière claire et fidèle ». « Quand je parle de la terre, poursuit-elle, je fais bien entendu référence non seulement aux terres, aux astres et aux soleils, mais également aux astres, soleils et terres du système solaire des microbes » (Carrington, [1943] 2022, p. 100).

Se détachant peu à peu de son héritage génétique pour tisser de nouvelles connexions, le corps se laisse affecter par les divers régimes d'existence. Un contact qui s'effectue peut-être par attouchement, comme le suggère Carrington :

À la suite de mon entente avec la montagne, alors que je me mouvais aisément dans les endroits les plus ingrats, je me proposai une entente avec les animaux : chevaux, chèvres, oiseaux. Ceci se fit avec la peau, par un langage d'attouchement qu'il m'est fort difficile de décrire [...]. » ([1943] 2022, p. 104).

L'alliance empathique, qui tient d'une véritable fusion avec le monde animal et sa diversité, trouve son expression graphique dans les œuvres des deux auteures, en particulier dans la représentation fréquente de créatures surprises en pleine mue. Dans le tableau de Leonora Carrington intitulé *Le Bain de l'oiseau* (1974), l'oie que l'on peut voir au centre est la messagère d'un autre monde, elle assure le passage alchimique d'un univers fini à un monde immortel, symbolisé par la croix ansée (Ankh d'Isis) portée par le prêtre. De plus, le volatile est représenté pendant une transmutation complète : d'abord blanc, il se teinte peu à peu de rouge.

Unica Zürn semble, quant à elle, emprunter le concept biologique de la néoténie qui se manifeste dans les figures larvaires, à peine esquissées, de son œuvre graphique<sup>6</sup>. La volonté de conserver un état embryonnaire dans le corps s'exprime à travers la quête de Zürn d'un corps « à rebours ». « Quel bonheur d'être avant le

commencement ! Rien ne peut nous arriver parce que nous ne pouvons pas nous arriver à nous-mêmes » s'exclame-t-elle. ([1970] 2018, p. 17). À l'échelle d'un dessin, Zürn cherche à habiter un corps germinal, un corps-œuf qui engloberait toutes les espèces vivantes. Les figures animales, végétales et humaines sont dans l'œuvre graphique dépouillées de la conformation habituelle qui permet de les reconnaître, pour se coudre les unes aux autres dans un tramage complexe. Les têtes humaines se transforment en bras de pieuvre, des feuilles s'épanouissent en cheveux, et ainsi de suite, dans une transmutation incessante. Ces morphologies imprévisibles et idéales que Zürn explore dans le dessin, lui permettent de s'imaginer et de s'inclure elle-même dans le jeu métamorphique, en observant « le spectacle de son propre corps [et] du pouvoir qu'il a de se "métamorphoser" en toute sorte d'animaux fuyant de tous côtés à des allures diverses » (Zürn, [1958] 2018, p. 126).

Le germe et tout ce qui est en train de naître, dans un état embryonnaire et indéfini, occupent une place essentielle, sinon véritablement centrale, dans les bestiaires de Zürn et Carrington. Une véritable géographie du commencement émerge, invitant à concevoir le corps avant sa chute dans l'incarnation humaine, animale ou végétale, un corps ouvert à tous les possibles. Les images de la ponte, de l'incubation et de l'éclosion tournant autour du mystère de la Vie, peuplent également les contes et les peintures de Carrington. Elle voit dans l'oomancie une célébration de la naissance du Cosmos, l'œuf étant archétype du vase alchimique et du syncrétisme universel : « Ce matin, l'idée de l'œuf me hante, écrit Carrington, et je pense l'employer comme un cristal [...] pourquoi ne refléterait-il pas ma propre expérience aussi bien que l'histoire passée et future de l'Univers ? » (Carrington [1943] 2022, p. 108). Qu'il suffise d'observer la procession triomphale marquant la naissance du cosmos dans le tableau *L'Amor che muove il sole e l'altre stelle* de 1946 : on y découvre un cortège de femmes accompagnant un chariot lumineux, tiré par un cheval dont les ailes, surgies de sa tête, prennent la forme de cornes incurvées – une image qui n'est pas sans rappeler le dieu corniforme des légendes celtiques, seigneur des animaux et symbole de fertilité. De même, dans le tableau *La Géante, ou la Gardienne de l'œuf* de 1947, on reconnaît une référence à Dana, grande déesse celte, vénérée comme la mère primordiale et associée à la fertilité et à l'abondance. La Grande Déesse primitive, porteuse de l'œuf, règne sur la terre et la mer, peuplées d'animaux et d'humains, dans un idéal de communion et de paix, fondé sur une sympathie universelle.

Si les bestiaires d'Unica Zürn et de Leonora Carrington se manifestent de manière plus évidente dans leurs œuvres artistiques et picturales, il convient également d'évoquer brièvement leurs écrits, qui sont en grande partie composés de récits où

---

<sup>6</sup> Nous renvoyons aux albums de dessins d'Unica Zürn, en particulier Brinkmann Erich (dir.), *Unica Zürn. Alben, Bücher und Zeichenhefte*, Berlin, Brinkmann & Bose, 2009 ; *Unica Zürn. Bilder 1953 – 1970*, Berlin, Brinkmann und Bose, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1998.

les animaux, en tant que personnages, parfois de premier plan, partagent le quotidien des humains et interagissent avec eux. Plus profondément encore, la figure de la bête s'immisce dans le processus d'écriture, induisant alors un style particulier. Alliés à la fois poétiques et graphiques, les chemins errants et inaccoutumés de l'animal (imaginaire aussi) deviennent une source d'inspiration et un modèle pour repenser l'écriture elle-même. L'étrangeté des créatures représentées dans leurs dessins se reflète littérairement dans un style très souvent déroutant et volontairement imparfait. Pour accentuer le fantastique et déjouer les règles établies de la narration, une langue marquée par des heurts et des dissonances s'impose, occupant une zone intermédiaire entre le français et les langues maternelles des deux artistes, l'allemand pour Zürn et l'anglais pour Carrington. « Sait-elle lire ? Sait-elle écrire le français sans faute ? » (Carrington, [1937] 2020, p. 23) se demande Loplop, créature moitié homme moitié oiseau, *alter ego* de Max Ernst, à propos de la *Mariée du Vent* (Leonora Carrington) dans la préface à *La Maison de la Peur* (1938). Or, c'est à cette mise en doute que répond directement le texte de Carrington dans une langue idiosyncrasique et truffée d'erreurs, littéralement « à l'envers » (Oberhuber, 2023, p. 154). Un autre exemple est le texte *MistAKE* d'Unica Zürn, qui se fonde précisément sur l'incapacité à écrire « correctement » le français, ainsi que l'énonce déjà le titre lui-même.

Le tissu textuel des récits de Zürn et Carrington est par ailleurs très souvent brouillé par les répétitions, la quasi-absence de connecteurs logiques, les onomatopées, la multiplication d'incongruités, notamment par la juxtaposition d'antonymes. À ceci s'ajoutent l'étranglement de la syntaxe – avec la suppression d'articles, de noms, de verbes, de compléments, ou encore l'abandon de la suite d'une proposition –, le non-respect des accords grammaticaux (masculins/féminins), ainsi que le mélange des concordances verbales et des pronoms personnels. Tous ces éléments contribuent à l'altération du texte et de la narration, lesquels échappent désormais aux logiques traditionnelles du discours et à la lecture linéaire et confortable du récit. En mettant en scène la crise des règles qui structurent la logique discursive, Zürn et Carrington jouent avec un langage déréglé, qui pourrait lui-même être qualifié « d'inclassable » (ou littéralement de « fauviste » ?) à l'image des créatures interspécifiques qui s'affrontent dans leurs narrations. C'est peut-être ce à quoi fait référence Leonora Carrington lorsqu'elle évoque son style « prézoologique » ou encore Unica Zürn lorsqu'elle parle de son désir de revenir au langage secret et « sorcier<sup>7</sup> » de l'enfance.

« Quand le réel a perdu sa crédibilité ». Ce titre d'un poème d'Henri Michaux<sup>8</sup> pourrait synthétiser le désir de Carrington et Zürn de créer artistiquement un

<sup>7</sup> Nous nous permettons d'utiliser cette expression, en reprenant le titre de son recueil de poèmes anagrammatiques *HexenTexte*, qui se traduit par « Grimoire de sorcière ». Le recueil est publié par la Galerie Springer au cours de l'année 1954, l'œuvre est composée de 10 anagrammes et 10 dessins.

cosmos immortel dans lequel le passé, le présent et l'avenir coexisteraient. Cette ébauche de réflexion avait pour objectif d'ouvrir un questionnement croisé sur les œuvres de Zürn et Carrington, explorées à travers la notion de bestiaire, bien que la notion reste à approfondir et à questionner pour en mesurer l'extension et la pertinence. Reste que Zürn et Carrington semblent bien avoir trouvé un moyen non seulement de renouer avec l'altérité vivante, de défier les limites, mais aussi de proposer des alternatives identitaires, des sujets transversaux à forte charge de rupture et de révolution. Leurs œuvres sont emblématiques de la tentation de fuir, de la volonté de muter dans un ailleurs inconnu où la terre parlante, tramée de sympathies, se met à résonner des voix des êtres qui l'habitent. Les œuvres-bestiaires de Carrington et Zürn représentent la tentative de recréer, pour elles-mêmes avant tout, un univers alternatif, véritablement *inclassable*, qui heurte l'orthodoxie et dans lequel les mutations priment sur les catégories pseudo-immuables.

---

<sup>8</sup> H. Michaux, « Quand le réel a perdu de sa crédibilité », in *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions, OC., III*, p. 1220-1224.

## BIBLIOGRAPHIE

---

Aberth Susan L., *Leonora Carrington. Surrealism, Alchemy and Art*, Adershot/Burlington, Lund Humphries, 2004.

Aragon, Louis, *Traité du style*, [1928], Gallimard, coll. « Folio », 1983

Breton André, (en collaboration avec Robert Desnos, Benjamin Péret), « Comme il fait beau ! », *Littérature*, n° 9, 1923, repris dans « Alentours II », *Œuvres Complètes*, t. I, éd. Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 439-448.

— « Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non » [1942], *Œuvres Complètes*, t. III, éd. Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

— « Flagrant délit » [1949], *Œuvres Complètes*, t. III.

— « Écrits sur l'art et autres textes », *Œuvres Complètes*, t. IV, éd. Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008.

— *Manifestes du surréalisme* [1962, 1979] Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2020.

Calle Gruber Mireille, « Claire Voyance d'Unica Zürn », in *Les Folles Littéraires, des folies lucides. Les états borderline du genre et ses créations*, dir., Mireille Calle-Gruber, Sarah-Anaïs Crevier Goulet, Andrea Oberhuber et Maribel Peñalver Vicea, Montréal, Nota bene, 2019.

Carrington Leonora, *L'œuvre écrite I, Contes*, préface Kober M., Lyon, Fage éditions, 2020.

— *L'œuvre écrite II, Récits*, préface Chénieux-Gendron J., Lyon, Fage éditions, 2022.

Chadwick Whitney, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Thames & Hudson, Paris, 2002.

Chénieux-Gendron Jacqueline, *Inventer le réel. Le Surréalisme et le roman (1922-1950)*, Paris, Honoré Champion, 2014.

— « Leonora Carrington et la tunique de Nessus », *Obliques*, n°14-15, *La femme surréaliste*, 1977, p. 83-90.

Conley Katharine, *Automatic Woman. The Representation of Woman in Surrealism*, Lincoln/London, University of Nebraska Press, 1996.

— « La femme chez elle : *The House opposite* de Leonora Carrington », *Mélusine* n° XXXIII, « Autoreprésentation féminine », Paris, L'Âge d'Homme, 2013, p. 236-238.

Deleuze Gilles, Francis Bacon. *Logique de la sensation*, Paris, Minuit, [1981], 2002.

Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, [1980], 2020.

Fontenay, Elisabeth (de) et Pasquier Marie-Claire, *Traduire le parler des bêtes*, Paris, l'Herne, « Carnets de l'Herne », 2008, p. 29.

Mabille Pierre, *Le Miroir du merveilleux*, Paris, Sagittaire, 1940. Voir aussi la nouvelle édition critique pour Fage éditions, Lyon, 2024.



LES INCLASSABLES. Animalités hybrides et « fin de règne » dans les bestiaires de Leonora Carrington et Unica Zürn

Maillard-Chary Claude, « Le sentiment de la nature chez les surréalistes », in *L'Homme et la société*, n°91-92 « Le rapport à la nature », 1989.

Michaux Henri, *Œuvres complètes, II, III*, édition établie par Raymond Bellour avec Ysé Tran, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, 2001.

Oberhuber Andrea, *Faire œuvre à deux. Le livre surréaliste au féminin*, Les presses de l'Université de Montréal/ Presses Universitaires de Rennes, Montréal/Paris, 2023.

Riese Hubert Renée, « Leonora Carrington and Max Ernst: Artistic partnership and feminist libération », *New Literary History*, vol. 22, n°3, 1991, p. 720

*La femme s'entête. La part du féminin dans le surréalisme*, dir. Georgiana M.M. Colville et Katharine Conley, Paris, Lachenal et Ritter, 1998.

Simon Anne, *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, Marseille, Wildproject, coll. « Tête nue », 2021.

Stara Célia, « "Female Human Animal". Prémices d'une autre humanité chez l'artiste Leonora Carrington », in *Antihumanisme(s), Formes, réflexions et représentations de trois critiques de l'humanisme*, Carlos Tello (dir.), Paris, Hermann, 2023, p. 151-172.

Zürn Unica, *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*, traduit de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay, préface de André Peyre de Mandiargues, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », [1970 et 1971 tr. fr.], 2018.

— *Mistake & autres écrits français* [1998], Paris, Ypsilon, 2008 (éd. fr.).

— *Vacances à Maison Blanche : derniers écrits et autres inédits* [1989] présentés et traduits de l'allemand par Ruth Henri, Paris, Joëlle Losfeld, 2000.

— *Le blanc au point rouge* [1991], Paris, Ypsilon, 2011 (tr., éd. fr.)

— *Bilder 1953-1970*, Berlin, Brinkmann & Bose, "Neue Gesellschaft für Bildende Kunst", 1998.

## PLAN

---

- [Introduction](#)
- [Inventer des mondes et des sujets](#)
- [Ontologies précaires](#)
- [Se défigurer : de l'autoportrait au portrait hybride](#)
- [Inventer un style fautif ou fauviste ?](#)

## AUTEUR

---

Francesca Quey

[Voir ses autres contributions](#)

Université de Torino, [francesca.quey@unito.it](mailto:francesca.quey@unito.it)