

Démarche collaborative et dialogue intermédial : le livre comme support

SUR UN FOND BLANC, NEUTRE, se font face deux figures au corps de femme, à tête d'oiseau-poisson ornée de jolies crêtes faisant penser à une chevelure qui flotte dans le vent, et au cou infiniment long. Leurs corps se chevauchent en partie. Le personnage de gauche, dont le torse est tourné vers le spectateur, tandis que la tête et les bras sont vus de profil, semble nourrir celui de droite qui maintient son bec grand ouvert. Ce mouvement de don-réception (à moins qu'il ne s'agisse d'une scène d'engloutissement d'une figure hybride par l'autre ?) se répète au niveau de la poitrine : du sein gauche du personnage au bec grand ouvert sort une jolie petite dague qui s'enfonce dans l'ouverture verticale – assez longue (la ressemblance avec une vulve s'impose) – située entre les seins de la femme-oiseau aux bras se terminant en tête de poisson. Mais il n'y a pas de sang qui coule dans cette scène de *pénétration* apparemment sans heurt, sans violence. Une seule précaution bienveillante est prise de la part de la figure de droite : avec l'index et le majeur, elle veille à ce que l'ouverture ne se prolonge pas vers le bas du corps. La mesure visant à limiter l'ouverture s'expliquerait-elle par la montée d'insectes vers la fente au milieu du corps ? Les doigts serviraient-ils également de barrière, de sorte que les insectes ne puissent entrer dans l'orifice ? Une autre petite armée des mêmes insectes se promène en double file sur le haut du corps de la figure qui à la fois pénètre l'autre et prend soin d'éloigner tout intrus indésirable. Comme pour renforcer cette idée, dix doigts s'érigent en vigile, à la racine du cou : serait-ce un rempart supplémentaire contre l'avancée des bestioles ?

La paradoxale harmonie des figures représentées au moment de leur imbrication mutuelle est amplifiée par la présence d'une main, dans la partie inférieure droite de l'image. Elle caresse ce qui ressemble

fortement à la queue d'un poisson se prolongeant en une queue d'oiseau courbée vers le milieu du dos du personnage de droite. Cette autre forme hybride – par ailleurs surdimensionnée par rapport aux corps des femmes-oiseaux – paraît sortir de la longue chevelure de la figure de droite, ou alors elle y entre; la direction du mouvement n'est pas évidente. Grâce à la main caressante, l'équilibre des corps, de leurs membres, est garanti, et ce, malgré une disposition asymétrique de certaines parties corporelles: deux têtes, quatre bras, deux paires d'yeux si l'on accepte de voir l'aréole comme un œil. On pourrait y ajouter les yeux incrustés sur les bouts de bras en forme de têtes de poisson. À bien y regarder, on finit par voir des yeux partout parce qu'on perçoit encore un autre œil (de poisson) au milieu de l'échancrure du col dentelé, seul élément vestimentaire de la figure de gauche. Comble de la profusion du regard métonymisé, la tête de cette même femme-poisson-oiseau ne s'apparente-t-elle pas à un œil agrandi, à la pupille dilatée?

Tout nous regarde dans cette image, alors que les deux figures de femmes où les règnes se confondent sont entièrement concentrées l'une sur l'autre. Le regard et le toucher y sont omniprésents. La scène de rencontre est insolite; elle est saturée d'onirisme, elle happe notre attention. Les multiples jeux de regards nous incitent, en effet, à entrer dans l'image, à y découvrir les nombreux détails graphiques, en même temps que l'intimité de la rencontre suggère la distance. Notre regard cherche alors à trouver un équilibre entre proximité et écart.

Démarche collaborative et Livre surréaliste

Si, pour amorcer la réflexion sur le Livre surréaliste au féminin¹, j'ai évoqué de manière ekphrastique le dessin en noir et blanc² de Max Walter

1. L'emploi de la majuscule a pour but de signaler d'emblée qu'il s'agit d'un genre d'objet *livre* bien déterminé, issu de l'esthétique avant-gardiste, basé sur l'idée du travail collaboratif et celle d'un dispositif texte/image complexe qui distingue le Livre surréaliste notamment de la tradition du livre illustré des XVIII^e et XIX^e siècles, ainsi que de celle plus contemporaine du livre d'artiste. Il en va de même pour le Livre surréaliste au féminin.

2. L'éditeur Éric Losfeld ne propose aucune information sur les spécificités techniques de l'image placée en couverture du *Poids d'un oiseau* (1955) de Lise Deharme. Compte tenu des veines dans la chevelure des deux personnages, l'on pourrait penser à une épreuve imprimée à partir d'une matrice gravée en relief sur bois. Dans sa monographie consacrée à *Max Walter Svanberg et le règne féminin* (préface d'André Breton, Paris, Le Musée de poche, 1975, p. 66-68 et p. 144), José Pierre rappelle que le numéro 3 de la revue surréaliste *Médium* (1954) fut entièrement illustré de dessins de l'artiste suédois, parmi lesquels

Svanberg³, peintre surréaliste suédois, c'est parce que cette scène si intrigante entre deux personnages hybrides, qui orne la couverture du *Poids d'un oiseau*⁴ de Lise Deharme, peut être lue comme la métaphorisation de la démarche collaborative propre au livre dit surréaliste. Les sens de la vue et du toucher sont ici mis en abyme, renvoyant au dialogue de l'écriture (à travers la synecdoque de la main) et des arts picturaux⁵ (moyennant l'œil et l'importance du regard) au sein de l'objet *livre*. Publié en 1955 par Deharme, *Le Poids d'un oiseau* accueille cinq dessins de Leonor Fini. La romancière et poète Deharme, égérie du groupe surréaliste depuis l'entre-deux-guerres, notamment d'André Breton, et amie intime de Paul Éluard, en est alors à sa première collaboration avec l'artiste visuelle Fini, bien établie dans les milieux artistiques parisiens. Le couple de créatrices Deharme/Fini récidivera en 1969 pour réaliser *Oh! Violette ou la Politesse des végétaux*⁶. Mais rappelons surtout que, outre ces deux œuvres, la poète avait déjà cosigné avec Claude Cahun, en 1937, l'album *Le Cœur de Pic*, « livre pour enfants qui a l'âge que vous [le lecteur] voulez avoir⁷ », comme le formule Éluard dans la préface.

Les trois exemples évoqués rapidement ci-dessus montrent que, de manière générale, le Livre surréaliste n'a presque jamais un seul auteur. Mis en pratique dans *Les Champs magnétiques*, par Breton et Soupault dès 1919, avant même la fondation officielle du mouvement surréaliste, sous forme d'une écriture à quatre mains, ce type d'ouvrage a été ensuite pensé par Aragon comme un « livre unique » qu'il souhaitait écrire en

se trouve celui des femmes-oiseaux-poissons. L'auteur insiste sur la charge hautement érotique de ces dessins en noir et blanc. Pour prendre connaissance du dessin, voir sa reproduction sur la couverture du *Poids d'un oiseau* : <https://tinyurl.com/msmpnvt>.

3. Il n'est pas inintéressant de signaler que ce même dessin fut utilisé sur la couverture de trois autres livres publiés chez Le Terrain vague. La Base de données francophone de l'imaginaire (BDFI : <http://forums.bdfi.net/viewtopic.php?id=2890>) recense *La Géométrie dans la terreur* de Jacques Sternberg (n° 2, 1955), *Les Messagers clandestins* (n° 5, 1956) de Marcel Béalu et *La Vierge chimère* (1957) de François Valorbe. *Le Poids d'un oiseau* constitue le numéro 3 de la collection reprise dans les années 1960 par Éric Losfeld. Si l'on peut s'interroger sur le recyclage de l'image, force est de constater qu'elle figure par excellence l'hybridité des personnages deharmiens ainsi que celle du dispositif texte/image propre au Livre surréaliste.

4. Lise Deharme, *Le Poids d'un oiseau*, Paris, Le Terrain vague, 1955, n. p.

5. Le terme « pictural » renvoie aux formes d'expression visuelles bidimensionnelles telles que la peinture, la gravure, le dessin, la photographie, le collage, le photomontage, etc.

6. Lise Deharme, *Oh! Violette ou la Politesse des végétaux*, illustrations de Leonor Fini, Paris, Éric Losfeld, 1969.

7. Lise Deharme, *Le Cœur de Pic*, photographies de Claude Cahun, Paris, José Corti, 1937, n. p. L'album a été réédité en 2004 chez MeMo à Nantes.

1928⁸ et enfin, dans *Nadja*, de Breton, vaguement associé à des portes battantes⁹. Fruit d'une démarche collaborative qui déploie des rapports texte/image d'une grande variabilité, le Livre surréaliste appelle une autre manière de lire qui prenne en compte cette réalité double. Ce qui explique par ailleurs la nécessité d'un nouveau type de lecteur, plus alerte et actif, susceptible d'adopter la posture d'un lisant-regardant : disposé également à se lancer dans une lecture-spectature et, selon la matérialité spécifique de certaines œuvres (format, choix du papier, reliure, types d'images, etc.), à se prêter au jeu d'une « tactilecture¹⁰ ». Espace d'échange et d'expérimentation, le Livre surréaliste poursuit de maintes façons, outre la matérialisation du signe et la spatialisation de la page, la remise en cause de la linéarité de la lecture inaugurée par le *Coup de dés* (1897) mallarméen, à travers ses multiples jeux typographiques et, surtout, la disposition libre des mots et des vers (ce qui en reste) sur la page d'écriture comparable à une partition de musique. Accueillant plus ou moins simultanément le textuel et le visuel, ce type d'objet *livre* perpétue, tout en la dépassant, la tradition du livre illustré au sein duquel l'image est en principe ajoutée *a posteriori*. Toutes ces caractéristiques font que le Livre surréaliste constitue un véritable changement de paradigme non seulement dans l'histoire et la conception de l'objet *livre* en tant que tel, mais aussi en ce qui concerne le rôle à jouer par le lecteur-spectateur dans le processus de signification. Les nouvelles modalités de l'objet *livre* avant-gardiste¹¹ proposent, par comparaison aux éditions bibliophiliques du XIX^e siècle, un haut degré de complexification des rapports texte/

8. Louis Aragon, *Traité du style*, Paris, Gallimard, 1980 [1928].

9. Le narrateur-protagoniste déclare : « Je persiste à réclamer les noms, à ne m'intéresser qu'aux livres qu'on laisse battants comme des portes, et desquels on n'a pas à chercher la clef » (André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1963 [1928], p. 18). La formule des « livres qu'on laisse battants comme des portes » demeure quelque peu énigmatique, ce qui explique sans doute qu'elle a souvent été réduite à la métaphore des « portes battantes ».

10. C'est ainsi qu'Emmanuelle Pelard désigne la manipulation de certains livres-objets par le lecteur qui est en même temps spectateur : « *Iconolecture, tactilecture* : la réinvention du lire dans le livre-objet de Roland Giguère », *Mélusine*, n° 32 (« À belles mains. Livre surréaliste – livre d'artiste »), 2012, p. 145-155. Gérard Dessons va dans le même sens lorsqu'il conçoit le « corps du livre », c'est-à-dire sa matérialité, comme un « corps poétisé » : « Tématologie du livre d'artiste », dans Montserrat Prudon (dir.), *Peinture et écriture 2 : le livre d'artiste*, Paris, La Différence et UNESCO, 1997, p. 41.

11. Les surréalistes ne sont pas les seuls au début du XX^e siècle à vouloir renouveler le dispositif « livre ». Pensons aux recueils *Parole in libertà* (1912) et *Parole in libertà futuriste : olfactive, tattili-termiche* (1932) de Filippo Tommaso Marinetti, au magnifique livre-objet *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* (1913) de Blaise Cendrars, avec les *Couleurs simultanées de Mme Delaunay-Terk*, ou aux deux livres réalisés conjointement

image. En effet, l'image ne se contente plus d'être une paraphrase visuelle du texte ni de faire office de *simple* support de lecture, comme le formule Renée Riese Hubert¹². L'image excède au contraire la fonction mimétique pour devenir le complément des mots : elle entre en dialogue avec ce que dit le texte, le précède, l'interrompt, y succède, formant avec lui un dispositif d'exploration réciproque du *littéral* et du *figural*. Le choix de ce dispositif à la croisée de deux moyens d'expression traduit le désir de faire œuvre à deux¹³, illustré dans la présente étude à partir d'un certain nombre de démarches collaboratives entre une auteure et un artiste visuel ou une artiste visuelle.

Ces réflexions génériques sur le dialogue intermédial au sein du livre d'avant-garde ne constituent que quelques éléments de réponse préliminaires à la question soulevée par Henri Béhar (et que l'on imagine rhétorique) dans son article introductif du dossier de *Mélusine* consacré au « Livre surréaliste » : « y a-t-il un livre surréaliste ou seulement un conglomérat de livres produits par des surréalistes, que par métonymie on nomme livres surréalistes (au pluriel) ? En d'autres termes, quels seraient les critères permettant de dire, d'emblée, ceci est, ceci n'est pas, surréaliste¹⁴ ? ». Plusieurs éléments de réponse complémentaires ont été apportés dans le dossier « À belles mains. Livre surréaliste – livre d'artiste » publié toujours dans la revue *Mélusine* (2012) et dont les contributions sur des ouvrages aussi divers que *La Femme visible*, *Facile*, *Fata Morgana*, *Logbook*, *Dons des féminines*, *Les Variations citadines* et *Lithographies*, entre autres, rouvraient explicitement le dialogue entamé 30 ans plus tôt, afin d'interroger à frais nouveaux les spécificités de l'objet *livre* que constituerait le Livre surréaliste imaginé dès 1918 par Aragon, Breton et Soupault sous le titre « Livre sur les peintres ». On se rappelle que ce livre fantôme, s'il n'a jamais été réalisé, se voulait un « espace d'écriture collective¹⁵ » anticipant d'un an celui des *Champs*

par Paul Éluard et Max Ernst, membres de Dada avant leur conversion au Surréalisme : *Répétitions* et *Les Malheurs des immortels*, publiés tous deux en 1922.

12. Voir Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 3-17.

13. Pour plus de détails, voir Andrea Oberhuber, « Livre surréaliste et livre d'artiste mis en jeu », *Mélusine*, n° 32, 2012, p. 9-30 ; *Idem*, « Exposer des œuvres en partage : travail collaboratif et livre surréaliste au féminin », *Au féminin. Livres surréalistes 1930-1975*, catalogue publié sur le site « Littératures : modes d'emploi » : http://www.litteraturesmodes-emploi.org/catalogue_expo/au-feminin-livres-surrealistes-1930-1975/, 2020, p. 2-6.

14. Henri Béhar, « En belle page », *Mélusine*, n° 4 (« Le livre surréaliste »), 1982, p. 13.

15. Sophie Lemaître, « Le “Livre sur les peintres” de 1918 », *Mélusine*, n° 32, 2012, p. 61.

magnétiques, ainsi que la fondation de la revue *Littérature*. Supposons la question du Livre surréaliste (y en a-t-il un ou s'agirait-il simplement d'un « conglomérat de livres produits par des surréalistes » ?) résolue. Fort bien, mais qu'en est-il alors du Livre surréaliste *au féminin*, de ses particularités en fait d'historicité et de généricité, de travail collaboratif, de communauté et de partage ? Ce sont ses propriétés génériques et genrées – quelle auteure sollicite quel ou quelle artiste – que je me propose d'explorer dans ce qui suit et plus loin dans l'ouvrage, sur la base d'analyses de cas de figure singuliers et complémentaires.

Le Livre surréaliste au féminin, un genre à part (entière)

Un constat s'impose d'emblée : si le travail collaboratif entre *un* auteur et *un* artiste ayant abouti aux grands classiques du Livre surréaliste – songeons à *Simulacre* (1925) de Michel Leiris et André Masson, à *Facile* (1935) de Paul Éluard et Man Ray, à *Fata Morgana* (1942) d'André Breton et Wifredo Lam, et à *Parler seul* (1950) de Tristan Tzara et Joan Miró – a suscité de nombreuses études critiques¹⁶, il n'en est pas de même des œuvres créées par deux femmes ou par une femme et un homme. Les exemples de collaborations « féminines », « mixtes » ou ceux de « dualité créatrice » (c'est le cas d'une auteure se dédoublant en artiste visuelle, ou *vice versa*) sont pourtant nombreux, où les femmes transgressaient les pratiques de l'illustration, de la reliure ou du *scrapbooking* réservées traditionnellement à leur sexe¹⁷. Le travail collaboratif de Lise Deharme et

16. En témoignent les deux dossiers de la revue *Mélu* cités plus haut : le numéro 4 (« Le livre surréaliste », 1983) et le numéro 32 (« À belles mains. Livre surréaliste – livre d'artiste », 2012) ; l'ouvrage de référence de Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, *op. cit.* ; ainsi que le chapitre qu'Yves Peyré consacre aux entrelacs du texte et de l'image dans *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001, p. 30-87.

17. Mentionnons, à titre d'exemples, Valentine Hugo sollicitée comme illustratrice de livres surréalistes, dont *Placard pour un chemin des écoliers* (1937) de René Char et *Appliquée* (1937) d'Éluard, de même que Toyen qui contribua par une gravure à *Sur la route de San Romano* (1948) et par une lithographie tirée en sanguine ouvrant en frontispice *La Lampe dans l'horloge* (1948) de Breton. Leonor Fini, en parallèle de son travail de peintre et d'auteure, fournit des illustrations pour des éditions de Shakespeare, de Poe, de Nerval, de Baudelaire et de Verlaine. Quant au travail de reliure, on pense à Marguerite Bernard, à Rose Adler, à Germaine Schroeder et à Lucienne Thalheimer qui exécuta l'étonnante reliure « à la sirène » pour le manuscrit d'*Arcane 17* (de Breton) « en peau de morue mosaïquée, tachetée et pigmentée havane clair, avec une découpe en creux différente sur chaque plat laissant apparaître une plaque de verre insérant sur le premier plat un collage composé de la photographie du visage d'Élisa Breton près d'une feuille découpée en forme de cœur » (<http://www.andrebretton.fr/work/56600100155090>). Pour plus de détails, voir Henri

Claude Cahun pour *Le Cœur de Pic* au milieu des années 1930, ainsi que les deux œuvres réalisées avec Leonor Fini, *Le Poids d'un oiseau* et *Oh! Violette ou la Politesse des végétaux* dans la seconde moitié du xx^e siècle, pour reprendre les exemples convoqués d'entrée de jeu, ne constituent pas des cas isolés, bien au contraire. Ces travaux de collaboration au féminin s'inscrivent à vrai dire dans un vaste ensemble, composé d'une quarantaine d'ouvrages qui demeurent peu connus jusqu'à aujourd'hui. S'étendant entre 1928 pour la première œuvre (*Il était une petite pie* de Lise Hirtz et Joan Miró)¹⁸ et 1985 pour la dernière (*Caroline* de Meret Oppenheim)¹⁹, le Livre surréaliste au féminin, les trois modalités de collaboration confondues, s'échelonne de fait sur plus d'un demi-siècle. Sous le dénominateur commun qui confère à une femme auteur le rôle d'instigatrice, donc à l'origine du projet livresque, se rassemblent ainsi des œuvres comme *La Maison de la Peur* et *La Dame ovale* (Leonora Carrington et Max Ernst, respectivement 1938 et 1939), *Le Journal de Frida Kahlo* (1944-1954; publié posthument en 1995), *Dons des féminines* (Valentine Penrose, 1951), *Le Réservoir des sens* (Belen et André Masson, 1966), *Sur le champ* et *Annuaire de lune* (Annie Le Brun et Toyen, 1967 et 1977), *Hexentexte* et *Oracles et spectacles* (Unica Zürn, 1954 et 1967), *En chair et en or* (Dorothea Tanning, 1973), *Brelin le frou ou le Portrait de famille* (Gisèle Prassinou, 1975), *Le Livre de Leonor Fini* (Leonor Fini, 1975) et *Oiseaux en péril* (Dorothea Tanning et Max Ernst, 1975). La liste pourrait être allongée et inclure également des œuvres dans lesquelles le partage de l'espace du livre se réduit au choix du frontispice (pensons à celui de Jean Dubuffet pour *Demain Monsieur Silber* de Kay Sage, 1957, et au dessin de Wolfgang Paalen faisant face à la page titre du *Nouveau Candide*, 1936, de Valentine Penrose) ou à l'insertion

Béhar, « André Breton soulève l'*Arcane 17* », dans Maryse Vassevière (dir.), *La fabrique du surréalisme*, Paris, Association pour l'étude du surréalisme, 2009, p. 7-28. Sur l'histoire de la reliure, voir Yves Peyré, *Histoire de la reliure de création : la collection de la Bibliothèque Sainte-Geneviève*, Dijon, Éditions Fatou, 2015.

18. Lise Hirtz (alias Lise Deharme), *Il était une petite pie*, huit dessins en couleur par Joan Miró, Paris, Jeanne Bucher, 1928. Rappelons au passage que Jeanne Bucher, amie du poète, graphiste et relieur Georges Hugnet, était une marchande d'art et galeriste importante dans l'entre-deux-guerres; elle exposa, par exemple, Picasso, Kandinsky, Miró, Ernst, Masson et Lipchitz dans sa galerie-librairie.

19. Meret Oppenheim, *Caroline. Gedichte und Radierungen*, Bâle, Edition Fanal, 1985. Cet ouvrage ainsi que *Sansibar* (Bâle, Edition Fanal, 1981) pourraient également être qualifiés de livres d'artiste, compte tenu de leur facture précieuse (impression en embossage), des dates de publication respectives et de la distance d'Oppenheim à l'égard de l'esthétique surréaliste.

d'une pointe sèche de Toyen dans *Tout près, les nomades* (1972), fascicule moyen format imprimé sur papier Ingres et signé Annie Le Brun.

Ce qui frappe dans le corpus des collaborations à l'origine desquelles se trouve une auteure, outre le grand nombre d'ouvrages, est leur remarquable diversité. Ces ouvrages ne se conforment à aucun modèle, ni à aucun dispositif « commun » ayant présidé à la mise en œuvre du texte/image. S'il est parfois possible d'observer des références ou des emprunts formels à ce que j'ai appelé plus haut les « grands classiques du Livre surréaliste », la motivation en est généralement une volonté d'infléchir certaines pratiques surréalistes : pensons aux collages mi-pastiches, mi-parodies de ceux de Max Ernst réalisés par Valentine Penrose pour *Dons des féminines*; aux touches « féminines » des pointes sèches et des photocollages (fruits, fleurs, animaux, parties du corps humain) que, dans le prolongement du travail graphique développé aux côtés de l'artiste et poète tchèque Štyrský, Toyen propose à Annie Le Brun pour *Annuaire de lune* et *Sur le champ*; aux stratégies de réécriture d'idées fixes surréalistes (amour fou, désir et érotisme transgressifs, humour noir, insurrection du « je » lyrique ou des personnages, fusion femme-nature souvent ironisée, etc.) largement répandues chez Belen, Prassinou, Carrington, Deharme, Mansour et Le Brun, entre autres. Les différentes formes de mise en livre, d'écritures et de techniques picturales opérées par les couples d'artistes ou les auteures-artistes seront examinées en détail dans les sept chapitres d'analyse à venir. La diversité du Livre surréaliste au féminin, pour reprendre le fil d'Ariane, se manifeste sur différents plans : elle concerne d'abord la variabilité du format – de l'album de grande taille (*Le Livre de Leonor Fini*) au format nain (*Le Tablier blanc* de Lise Deharme), en passant par le livre aux dimensions moyennes (*La Dame ovale*) et même le format livre de poche (*Brelin le frou ou le Portrait de famille*), toute la gamme est exploitée –, puis le choix du papier, de la typographie, et, finalement, l'esthétique iconographique. Aucune maison d'édition ne s'est spécialisée dans la publication de livres issus d'une collaboration entre une auteure et un ou une artiste, ce qui n'a rien d'étonnant compte tenu de l'époque. Les Éditions surréalistes, G.L.M., José Corti et Georges Visat, pour citer ces quatre éditeurs célèbres, accueillirent à l'occasion des œuvres de femmes. Ainsi *Le Cœur de Pic* parut-il chez Corti, *Sur le champ* aux Éditions surréalistes, *Oracles et spectacles* et *Oiseaux en péril* chez Visat. Autrement dit, plusieurs de ces ouvrages avaient leur place à côté de ceux

signés par d'éminents représentants du Surréalisme. Pourtant, du point de vue de la réception, leur visibilité ne semble pas avoir été la même si l'on se fie au peu d'attention qu'ils ont suscité du côté de la critique, tant à l'époque que jusqu'à récemment. Ce problème était amplifié dans le cas de livres surréalistes au féminin publiés chez de petits éditeurs, peu connus ou ne les mettant pas assez en valeur : pensons à *Annulaire de lune* publié aux Éditions Maintenant²⁰, à *L'Ignifère* paru à la Librairie Saint-Germain-des-Prés, au *Poids d'un oiseau* chez Le Terrain vague ou au *Réservoir des sens* chez La Jeune Parque. Cet ensemble *au féminin*, qui n'a encore jamais été perçu comme tel, mais plutôt comme des œuvres éparses, publiées ici ou là, fait l'objet de la présente étude justement dans le but de contribuer à la fois à sa visibilisation et à sa valorisation, en évitant l'écueil de l'apologie : il s'agit avant tout de briser le plafond de verre nous empêchant de tenir compte de l'intérêt des diverses modalités collaboratives imaginées par des créatrices avant-gardistes en fait de discours, de formes et de supports livresques.

Quant aux genres littéraires et aux types d'images qui cohabitent, dialoguent et parfois se concurrencent, il serait difficile de réduire le Livre surréaliste au féminin à la prose plutôt qu'à la poésie²¹, à la peinture plutôt qu'à la photographie, au dessin ou au collage. La diversité des choix génériques, scripturaux et esthétiques est là aussi de mise, à l'instar de celle qui caractérise les travaux collaboratifs entre écrivains et peintres hommes²². Si Frida Kahlo opte tout naturellement pour la peinture et le dessin dans *Le Journal de Frida Kahlo*, le récit autobiographique *Aveux non avenues* est quant à lui rythmé par dix photomontages composés par le couple Cahun-Moore, et l'abécédaire *Bonaventure* est encadré d'illustrations hors texte (photographies, dessins), en noir et blanc. Pour sa part, le roman érotique dans la tradition sadienne *Oh ! Violette ou la Politesse des végétaux*, de Deharme, abrite pudiquement des dessins de Fini reproduits sur un papier mauve-fuchsia et rappelant

20. La fondation en 1972 de cette maison d'édition par Annie Le Brun, Pierre Pauchmard, Radovan Ivšić, Georges Goldfayn, Gérard Legrand et Toyen inaugure pour la première une période de collaboration intellectuelle et artistique particulièrement féconde. Y paraîtront par exemple, dès la première année, *La Traversée des Alpes* et *Tout près, les nomades*.

21. Une seule pièce de théâtre a pu être relevée : *Le Bleu des fonds* de Joyce Mansour, illustrations de Pierre Alechinsky, Paris, Le Soleil noir, 1968.

22. En font foi le titre et le contenu de l'ouvrage d'Yves Peyré, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001.

des croquis de mode. La prose poétique d'Annie Le Brun dans *Sur le champ* est accompagnée de photocollages de Toyen, tandis que le recueil de poésie *Carré blanc* de Joyce Mansour accueille des eaux-fortes gravées par Pierre Alechinsky, que les anagrammes d'Unica Zürn font face à des dessins à l'encre de Chine dans *Hexentexte* et qu'*En chair et en or* conjugue poèmes brefs et gravures sur cuivre de Dorothea Tanning. Il n'existe pas de modèles ni d'esthétiques privilégiés, mais chaque livre est le fruit de choix propres aux couples d'artistes qui ne les répètent d'ailleurs jamais, même si leur travail collaboratif s'inscrit dans la durée.

Aussi comprend-on aisément, étant donné la nature différente, inventive et variable, d'un livre à l'autre, des sources iconiques, que le dispositif texte/image n'obéit pas à un seul régime. Bien que, dans certains exemples, l'image reste encore d'obédience illustrative, elle affirme dans beaucoup d'autres son autonomie, relative ou absolue. C'est précisément sur ces cas de figure que portera l'étude, surtout parce qu'ils témoignent d'une conception différente, novatrice, de l'objet *livre* : les dessins, les gravures, les photomontages, les collages, les peintures et les eaux-fortes y ponctuent, rythment ou interrompent, parfois radicalement, le flux du texte qui, selon la conception de Lessing, est un art du temps, contrairement à la peinture, art de l'espace²³. Nous verrons que cette distinction « classique » est révolue pour ce qui a trait aux rapports texte/image dans le Livre surréaliste. Reste toutefois à savoir quelle est la nature de la relation que peuvent entretenir les deux moyens d'expression, soit l'écrit et le pictural. À cette interrogation toujours centrale s'ajoute une ultime question qu'il conviendra de se poser au moment d'analyser le dispositif livresque : que deviendrait le texte si l'on en supprimait les illustrations ? Cette question est d'autant moins anodine que certains livres indiquent la présence d'images mais seulement dans une partie restreinte du tirage. Mentionnons, à titre d'exemple, *L'Ignifère* (1969) de Claire Goll qui comporte des lithographies originales de Leonor Fini²⁴.

23. Bernard Vouilloux discute la validité de cette ancienne distinction proposée dans le *Laokoon* de Lessing : « Le texte et l'image : où commence et comment finit une interdiscipline ? », *Littérature*, n° 87, 1992, p. 95-98.

24. « *L'Ignifère* a été tiré à 26 exemplaires sur vélin ornés de trois lithographies de Leonor Fini, marqués de A à Z, 60 exemplaires sur vélin ornés de deux lithographies de Leonor Fini numérotés de 1 à 60 et 500 exemplaires numérotés de 61 à 560 le tout constituant l'édition originale », indique méticuleusement le justificatif de tirage.

En tant que nouvelles formes livresques, les œuvres consignent le travail issu d'une démarche collaborative à laquelle s'ajoute parfois l'apport de l'éditeur, troisième partenaire dont le travail sur la matérialité du livre n'est pas à sous-estimer. On pense à Guy Lévis Mano, à Georges Visat et, bien entendu, à Georges Hugnet, poète, artiste, essayiste et relieur des plus singuliers. À deux ou à trois, donc, les collaboratrices et collaborateurs réunis autour d'un projet commun font se côtoyer des moyens d'expression hétérogènes, soit l'écriture et les arts picturaux, l'ensemble étant mis en œuvre par un spécialiste du savoir-faire livresque. Le croisement des arts et de leurs médias respectifs se révèle ainsi un véritable *milieu*, espace de l'entre-deux dans le sens intermédiatique qu'incarne l'objet *livre* qui fait valoir la variabilité des coïncidences entre le *littéral* et le *figural*. Les effets de collusion et de collision, de convergence et de divergence entre deux moyens d'expression produisent des écarts plus ou moins grands entre les mots et les images, invitant à une lecture double à travers laquelle nous sommes amenés à *voir* le texte, à *lire* l'image²⁵, et idéalement à alterner entre les deux postures de perception. C'est en tant que lecteur-spectateur que nous pouvons apprécier le travail collaboratif entre auteures et artistes circulant, à diverses périodes du xx^e siècle, entre les genres littéraires, les médias mobilisés au sein du dispositif *livre* et les milieux artistiques de leur temps.

Normes et écarts : à propos de quelques traits communs

À la recherche de caractéristiques communes au corpus à l'étude – à la fois hétérogène et homogène –, on finit par en trouver une qui se dessine par défaut : l'idée et le processus de *faire œuvre à deux* ne sont que rarement thématiques. Tout se passe comme si la démarche collaborative, idéal avant-gardiste par excellence, allait de soi et ne nécessitait par conséquent pas de commentaire, pas d'avis au lecteur de la part de l'auteure. Il se peut également que le *faire* de l'œuvre ne soit pas considéré comme relevant de la pratique d'écriture ni de celle de la création artistique. Deux ouvrages font exception à cette règle du jeu. Dans *Le Livre de Leonor Fini*, l'auteure-artiste aborde ouvertement la question en

25. L'idée du croisement de la lecture et de la « spectature », voire de l'inversion des deux postures, est abordée par Liliane Louvel dans *Texte/image : images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002. Voir aussi le dossier « Voir le texte, lire l'image » que j'ai dirigé pour *Dalhousie French Studies*, n° 89, 2009.

évoquant dans la préface le rôle participatif joué par José Alvarez, éditeur et écrivain espagnol : « Avant de commencer à travailler sur ce livre avec José Alvarez, nous avons étalé par terre des centaines de photos, et nous avons joué avec elles comme aux dominos²⁶ ». L'emploi du pronom personnel « nous » ainsi que l'expression « avec José Alvarez » ne laissent aucun doute sur le fait que cette œuvre au format surdimensionné et à la matérialité soignée a été pensée à deux. Mais on n'apprend jamais vraiment en quoi pouvait consister le concours d'Alvarez, parce que l'ouvrage signé Fini comporte exclusivement ses textes, ses peintures, ses dessins et des photographies la montrant toujours elle dans de grandioses mises en scène de soi. L'auctorialité de l'ensemble est par ailleurs clairement revendiquée quelques lignes plus loin lorsque le « nous » cède la place au « je » : « Des ensembles sont ainsi formés, et je leur ai donné les titres de certains de mes tableaux. Comme dans un scrapbook, j'ai écrit un commentaire là où j'en avais envie²⁷ ». Ces propos formulés à la première personne semblent ainsi conférer à l'autre, c'est-à-dire à Alvarez, la fonction d'un conseiller plutôt que celle d'un véritable collaborateur. Qu'importe, ce qui compte pour l'instant est la thématization de la fabrique de l'œuvre réalisée conjointement avec un ou une partenaire ou avec soi-même. C'est à l'occasion dans une préface, comme on vient de le voir, que sont consignées les traces d'une démarche collaborative, ou alors dans un échange de lettres : dans *Le Cœur de Pic*, ni Lise Deharme ni Claude Cahun n'évoquent les modalités du processus de création, mais des références à ce sujet se retrouvent sous la plume d'Éluard qui a servi d'intermédiaire entre les deux créatrices. La correspondance du poète révèle les quelques allers-retours entre Deharme, Éluard et Cahun : « Vos photos sont idéales pour les poèmes de *L'Heure des Fleurs* [titre originel du *Cœur de Pic*]. Je crois que ce petit livre aura un immense succès²⁸ ». Et le poète de continuer : « Tout va s'arranger, je m'en occuperai et je crois que le livre sera prêt à temps²⁹ ». Même si Deharme et Cahun ne semblent avoir échangé que par le biais d'Éluard, leur collaboration est inscrite à même la couverture où le nom de la poète précède le titre

26. Leonor Fini, *Le Livre de Leonor Fini. Peintures, dessins, écrits, notes de Leonor Fini*, Lausanne, La Guilde du Livre et Clairefontaine, 1975, p. 5.

27. *Ibid.*

28. Lettre de Paul Éluard à Claude Cahun, 15 août 1936. Je cite la lettre d'après la thèse de Charlotte Maria, *Correspondances de Claude Cahun : la lettre et l'œuvre*, vol. 2, thèse de doctorat, Université de Caen Basse-Normandie, 2013, p. 310.

29. *Ibid.*

du recueil, suivi de l'image de Pic en couleur, en dessous de laquelle on lit, telle la légende de la photographie, que le livre est « illustré de vingt photographies par Claude Cahun ». Rares sont les exemples de livres surréalistes qui annoncent le travail collaboratif dès la page couverture. Le nom de l'auteur ou de l'auteure l'emporte généralement sur celui de l'artiste (femme ou homme), probablement parce que nous sommes malgré tout dans le domaine du livre et non dans celui des arts visuels. Précisons toutefois pour ne rien passer sous silence et parce qu'il faudra y revenir dans les études de cas que, si le nom de l'artiste apparaît sur la couverture, il s'agit pour la plupart de peintres ou de dessinateurs connus – Masson, Ernst, Miró, Paalen, Dubuffet –, sans doute pour augmenter, selon une logique commerciale compréhensible, l'attractivité du livre signé par une femme auteur.

Qu'elles aient été publiées dans l'entre-deux-guerres ou bien plus tardivement par rapport aux années de gloire du Surréalisme, les œuvres du corpus s'inscrivent, de près ou de loin, dans l'esthétique de ce mouvement d'avant-garde, et font la part belle à ses valeurs qui constituent un véritable univers de pensée et de *praxis* à la croisée de l'Ancien et du Nouveau, entre certaines idées du XIX^e siècle notamment et celles menant vers l'avenir : le merveilleux, le rêve, l'instinct ; l'enfance et le jeu ; l'inconnu, l'inconscient et l'informe³⁰ ; Éros et Thanatos ; la folie et l'irrationnel ; la révolte et la subversion des normes établies ; la fusion des règnes (humain, animal, végétal, minéral) et l'hybridité des figures ; l'écriture/création à quatre mains ; la déconstruction et la reconfiguration des identités genrées, soit du masculin, du féminin, du neutre ou de l'androgynie. Si pratiquement toutes ces idées et valeurs sont déclinées d'une manière ou d'une autre sur le plan thématique, certaines renvoient à une esthétique plus caractéristique des créatrices surréalistes que de leurs homologues masculins. J'en identifie cinq traits en particulier : 1^o les auteures et les artistes visuelles sont nombreuses pour qui la démarche collaborative – dans ses multiples facettes – constitue un idéal de création en soi, décliné sur la longue durée, à savoir souvent au-delà même de la fin du mouvement surréaliste. C'est non seulement le cas de Lise Deharme qui s'est aventurée dans des collaborations avec Joan Miró, Claude Cahun, Hanns Reich et Leonor Fini, mais également

30. Voir Rosalind Krauss, *Le Photographique : pour une théorie des écarts*, Paris, Éditions Macula, 1990.

celui de Claude Cahun, fidèle à Moore durant presque toute leur vie d'artistes partagée entre Nantes, Paris et Jersey. 2° L'investissement des pratiques intermédiaires est particulièrement prégnant chez les créatrices des deuxième et troisième générations du Surréalisme, et leurs livres portent forcément les traces de la diversité de leurs activités créatrices : Valentine Penrose est poète, romancière et collagiste ; Nelly Kaplan réalise des documentaires et des longs métrages avant de publier des nouvelles et des récits sous le pseudonyme de Belen, tout en poursuivant son travail de cinéaste ; Unica Zürn écrit des pièces radiophoniques, des anagrammes, des récits auto(bio)graphiques, tout comme elle dessine et peint ; Leonor Fini peint, dessine, écrit et crée des costumes pour la scène ; Meret Oppenheim est peintre, sculptrice et poète, et ainsi de suite. 3° La tendance à l'hybridation des genres littéraires et identitaires donne lieu à des œuvres comme *Aveux non avenues* ou *Dons des féminines*, où l'étroite imbrication du genre et du *gender* soulève des questions ontologiques sur ce que signifie écrire (sur soi), s'affranchir du modèle hétérosexuel et désirer quelqu'un du même sexe, s'imaginer autre, grâce au rêve ou le rapprochement des règnes jusqu'à leur confusion, le temps d'un livre. 4° Pratiques bien connues dans l'histoire culturelle des femmes (écrivaines, peintres, dramaturges, actrices de théâtre, photographes, cinéastes et danseuses)³¹, les stratégies de réécriture et de révision d'un féminin mythique, envisagées en tant que moyens de se positionner face aux modèles de création dominants, se déploient délibérément en mode d'humour et d'ironie – il était question de pastiche plus haut –, comme chez Carrington, Cahun, Prassinis, Deharme, Belen et Penrose. Leur écriture respective se nourrit à même ces figures de discours, contrecarrant l'idée reçue que les femmes (auteurs) n'auraient pas le sens de l'humour et ne maîtriseraient pas l'outil de l'ironie. 5° La dernière caractéristique est plutôt de nature éthique (au sens rhétorique d'image de soi) et culturelle : si, dans la première moitié du xx^e siècle, revendiquer la posture d'écrivaine ou d'artiste nécessitant l'affranchissement du rôle convenu de muse-modèle-maîtresse relève encore d'un courage et d'un besoin d'émancipation certains, occuper le territoire de l'objet *livre* avant-gardiste dès la fin des années 1920 en choisissant de manière ciblée sa ou son partenaire de création, voire en optant pour

31. Je renvoie, à titre d'exemple, à Martine Reid (dir.), *Femmes et littérature. Une histoire culturelle*, tomes I et II, Paris, Gallimard, 2020.

la dualité créatrice, est signe d'une audace culturelle dans le contexte d'un imaginaire qui, historiquement, n'admet que difficilement l'idée du couple créateur, et encore moins chez les femmes. À cette cinquième caractéristique revient le rôle de pivot puisqu'elle oriente une partie des choix littéraires et esthétiques.

Les analyses à venir dans la partie principale mettront en relief, au sein des livres à l'étude, des lignes de force qui relèvent, à divers degrés, de ces principaux traits distinctifs. Se modulant en fonction de parcours créatifs particuliers, ces traits confèrent au corpus une relative cohésion qui permet de l'aborder comme un ensemble dont la contribution à l'esthétique surréaliste se révèle indéniablement significative.

La « part du féminin³² » dans le Surréalisme

Le fait que la plupart des livres surréalistes signés par une auteure datent de la période de l'après-guerre ne signifie pas que les femmes étaient complètement absentes au moment de la fondation du mouvement en 1924, date de publication du *Premier Manifeste du surréalisme*, et dans les années suivant cet événement décisif. Elles étaient toutefois peu nombreuses à côtoyer le cercle de poètes, de peintres et de photographes qui se réunissaient régulièrement au Bureau central de recherches surréalistes, 15, rue de Grenelle, pour donner forme à leurs idées. Comme Susan Rubin Suleiman l'a montré à partir de photographies de Man Ray datant de 1924, et qui consignent la composition du groupe dès les premières heures de sa formation, Simone Breton et Mick Sompault figurent sur ces images en tant que « femmes de » André Breton et Philippe Soupault³³. Évoquons à ce titre un cliché de Man Ray où l'on voit Simone Breton assise devant une machine à écrire, entourée d'hommes en train de rêver au-dessus d'un cube vide tenu par Robert Desnos³⁴. Durant les années de genèse du mouvement et de mise en place des valeurs fondamentales, des images possibles demeurent celles de la muse, de la maîtresse, du

32. Tel est le sous-titre du collectif dirigé par Georgiana M. M. Colville et Katharine Conley, *La femme s'entête. La part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal et Ritter, 1998.

33. Voir Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent. Gender, Politics and the Avant-Garde*, Cambridge et Londres, Harvard University Press, 1990, p. 21-24.

34. Cette photographie est reprise sur le site d'Anna Artaker (*Unknown Avant-Gardes*) qui s'applique à rendre compte de la place des femmes au sein des avant-gardes : http://www.images.ch/2010/artistes/Anna_Artaker-20.html.

modèle d'artiste ou de la femme-enfant, « trope[s] essentiel[s] du surréalisme³⁵ ». Simone Kahn (première épouse de Breton), Gala Éluard/Dalí, Nusch Éluard et Suzanne Muzard³⁶ se retrouvèrent essentiellement dans ce rôle, mais pas uniquement. Car Simone Khan, une habituée de la librairie d'Adrienne Monnier très intéressée par les avant-gardes, pour ne prendre que cet exemple, entretenait une correspondance d'abord avec sa cousine Denise Lévy³⁷, future femme de Pierre Naville, puis avec Breton lorsque les amoureux étaient séparés géographiquement³⁸.

Le pouvoir fantasmatique du « féminin » comme source d'inspiration est condensé dans un texte programmatique d'Aragon, *Une vague de rêves*, précédant de quelques mois la publication du *Premier Manifeste du surréalisme*. L'écrivain y note :

Nous avons accroché une femme au plafond d'une chambre vide où il vient chaque jour des hommes inquiets, porteurs de secrets lourds. [...] Nous travaillons à une tâche pour nous-mêmes énigmatique, devant un tome de Fantômas, fixé au mur par des fourchettes. Les visiteurs nés sous des climats lointains, ou à notre porte, contribuent à l'élaboration de cette formidable machine à tuer ce qui est, pour l'achèvement de ce qui n'est pas. Au 15 de la rue de Grenelle, nous avons ouvert une romanesque Auberge pour les idées inclassables et les révoltes poursuivies. Tout ce qui demeure encore d'espoir dans cet univers désespéré va tourner vers notre dérisoire échoppe ses derniers regards délirants : il s'agit d'aboutir à une nouvelle déclaration des droits de l'homme³⁹.

L'esprit révolutionnaire qui souffle dans ce texte et se traduit explicitement par le désir d'arriver à une « nouvelle déclaration des droits de l'homme » ne prévoit pas d'accueillir des femmes dans cette « romanesque Auberge », métonymie du mouvement d'avant-garde à lancer,

35. Ilene Susan Fort, « Introduction », *Au pays des merveilles : les aventures surréalistes des femmes artistes au Mexique et aux États-Unis*, catalogue d'exposition, sous la direction d'Ilene Susan Fort et Tere Arcq, Munich, Londres et New York, DelMonico Books et Prestel, 2012, p. 19.

36. Jacqueline Chénieux-Gendron les désigne comme « la première génération des femmes autour des surréalistes français » : « De l'écriture au féminin dans le surréalisme », dans Georgiana M. M. Colville et Katharine Conley (dir.), *La femme s'entête*, op. cit., p. 61.

37. Simone Breton, *Lettres à Denise Lévy (1919-1929) et autres textes*, édition Georgiana M. M. Colville, Paris, Éditions Joëlle Losfeld, 2005.

38. André Breton, *Lettres à Simone Kahn (1920-1960)*, édition Jean-Michel Goutier, Paris, Gallimard, 2016.

39. Louis Aragon, « Une vague de rêves », *Commerces*, n° 2, 1924, p. 89. L'essai est repris dans les *Œuvres poétiques complètes* (Paris, Gallimard, 2007) et en volume chez Seghers, 2006.

susceptible de permettre le passage de Dada au Surréalisme. Toutefois, le corps féminin en plâtre accroché au plafond est moins à comprendre, d'un point de vue d'aujourd'hui, comme une expression purement misogynne, que comme synonyme de source d'inspiration *poétique*. Dans le script masculin du Surréalisme, ce corps suspendu fait office d'écran de projection propice à enregistrer les « secrets lourds », les « idées inclassables » et les « révoltes poursuivies ». Aux yeux de ceux qui formeront bientôt le groupe de Breton, le corps féminin appartient donc au surréel davantage qu'il ne renvoie à une matérialité physique réelle appelée « femme ». On sait que cette vision d'un corps objet du désir a laissé de nombreuses traces dans la poésie, la peinture et la photographie surréalistes : des *Yeux d'Elsa* (Éluard) à *Érotique voilée* (Man Ray), en passant par *Je ne vois pas la [...] cachée dans la forêt* (René Magritte), *La Femme sans tête* (Max Ernst) et *La Poupée* (Hans Bellmer), les œuvres sont nombreuses à attester l'intérêt fantasmatique voué au féminin par les Pygmalions de la Centrale qui ne se lassaient pas de créer des Galatées à leur image. En témoignent éloquentement les portraits de Gala réalisés par Salvador Dalí ou les innombrables poèmes d'amour inspirés à Éluard par la même muse, femme en chair et en os.

À regarder ces figures et figurations du féminin, on constate que cet Autre idolâtré, souvent privé de tête (dans nombre de tableaux d'Ernst et de photographies de Ray, entre autres)⁴⁰, dont on dédouble les jambes (*La Poupée* de Bellmer), qu'on représente en sirène inversée (comme dans *L'Invention collective* de Magritte), propose certes de stupéfiantes images sous forme de tableaux, de photographies, de sculptures ou de films ; mais ces représentations issues d'un « *male gaze*⁴¹ » ne devaient pas faciliter la venue des femmes auteurs ou artistes de l'époque au

40. Dans *The Surrealist Look: An Erotics of Encounter* (Cambridge et Londres, MIT Press, 1997, p. ix), Mary Ann Caws fustige la vision du corps féminin mise en œuvre par les artistes hommes du Surréalisme. Il existe, affirme l'historienne de l'art et critique littéraire, « une relation directe entre la figuration et la perception de l'autre ou le soi que l'on représente » (« *an absolute relation between what you represent and what you believe of the other or the self you represent* »). Toutes les traductions en français sont les miennes, sauf indication contraire.

41. Conceptualisé en 1975 par Laura Mulvey (« Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, 1975, p. 6-18), le terme est aujourd'hui fréquemment utilisé par des historiennes et historiens de l'art, notamment par Griselda Pollock qui l'introduit dans le discours critique dans *Vision and Difference. Femininity, Feminism and Histories of Art*, Londres et New York, Routledge, 1988, en réponse à l'ouvrage de Timothy James Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, New York, Simon & Schuster, 1982.

Surréalisme. Qui était là, en ce milieu des années 1920, proche des surréalistes ? Simone Kahn, Marie-Berthe Aurenche, Lise Deharme, Valentine Hugo... ? Dans les premières pages du *Manifeste* de 1924, Breton ouvre à « des femmes ravissantes », sans les nommer, la porte de son « *château* [...] non loin de Paris⁴² » lorsqu'il mentionne les amis qui viennent lui rendre visite. Ils sont nombreux et ils ont tous un nom. Dix ans plus tard, le photomontage du groupe surréaliste que produit Man Ray sous forme d'un échiquier montre 20 membres ; on n'y reconnaît que des hommes : Breton, Ernst, Dalí, Arp, Tanguy, Char, Crevel, Éluard, De Chirico, Giacometti, Tzara, Picasso, Magritte, Brauner, Péret, Guy Rosey, Miró, Mesens, Hugnet et Ray. Même Simone Breton et Mick Soupault ne figurent plus dans ce script masculin.

Le féminin comme l'Autre de la création, source d'inspiration mystérieuse ou continent noir insondable, n'est pas propice au décloisonnement des frontières traditionnelles entre création (le propre de l'homme) et rôle de muse (« fonction » féminine convenue et convenable), pour recourir à ce vieil antagonisme. Étonnant paradoxe que celui d'un mouvement d'avant-garde qui élève l'altérité au rang d'un Idéal à explorer : « Le Surréalisme, c'est l'Autre, la recherche passionnée de l'Autre : où l'automatisme de l'écriture et de la parole est à entendre, quant à la passivité qu'il requiert, au sens de *passion* et de ce qui se fait *passage*, donne le passage à l'Autre – inconnu⁴³ », et qui y a considérablement cantonné le deuxième sexe. Dans l'une des premières études d'envergure consacrées à la représentation des femmes et à leur rôle de créatrices et non de muses au sein du mouvement, Rudolf E. Kuenzli porte un regard particulièrement réprobateur sur ce qu'il considère comme un univers proprement masculin dans lequel évoluait le groupe autour de Breton, préoccupé de construire, les yeux fermés, ses fantasmes du féminin⁴⁴. Notons au passage que « les yeux fermés » est un motif récurrent dans les œuvres visuelles surréalistes. En un mot, depuis

42. André Breton, *Premier Manifeste du surréalisme*, op. cit., p. 27. Les italiques sont de l'auteur.

43. Mireille Calle-Gruber, *Histoire de la littérature française du xx^e siècle ou Les repentirs de la littérature*, Paris, Champion, 2001, p. 115 [l'auteure souligne].

44. Voir Rudolf E. Kuenzli, « Surrealism and Misogyny », dans Mary Ann Caws, Rudolf E. Kuenzli et Gwen Raaberg (dir.), *Surrealism and Women*, Cambridge et Londres, MIT Press, 1991, p. 18.

l'étude de Xavière Gauthier⁴⁵, les critiques littéraires et les spécialistes d'histoire de l'art, notamment féministes, ont insisté sur la reconduction dans le Surréalisme d'un certain nombre de lieux communs quant à l'imaginaire féminin tel que construit dans la culture occidentale⁴⁶ : à la femme-fleur (ou femme-nature plus largement) tant vénérée par les poètes surréalistes s'ajoute l'idéal de la femme-enfant incarnée par la jeune Gisèle Prassinos dès lors que, en 1934, elle fit entendre ses premiers poèmes automatiques, dont « La sauterelle arthritique », à Breton, Éluard, Char, Péret, Parisot et Mario Prassinos réunis au café Dynamo⁴⁷.

C'est notamment pour ce type de représentation de la femme muse que Katharine Conley forge le terme « *automatic woman* » dans son ouvrage éponyme⁴⁸. Dotée de « pouvoirs féminins redoutables » capables de provoquer « un effet de surprise » ou un « choc quasi électrique⁴⁹ », la « femme automatique » inspire l'acte de création *automatique* parce qu'elle s'apparente, selon Conley, à une machine moderne, à la fois fascinante et inquiétante. C'est une Olympia des années 1920, une figure de l'entre-deux qui donne accès au merveilleux et au surréel, en réunissant en elle les antinomies rationnel/irrationnel, adulte/enfant, ici-bas/au-delà⁵⁰. Autrement dit, elle est la parfaite médiatrice entre la réalité perçue comme morne, dépourvue d'imagination⁵¹, et l'univers du rêve ouvrant, grâce au récit qu'on en fait, vers tous les possibles. Ainsi, de *Nadja* (1928)

45. Dans *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, 1971, Xavière Gauthier propose une lecture psychanalytique de la poésie et de la peinture surréalistes en insistant sur la misogynie du groupe de Breton qui, à travers l'idéalisation de l'amour et la fragmentation du corps féminin, se serait servi de la femme dans sa rébellion contre la loi du Père.

46. Les surréalistes restent cependant fidèles à leur esthétique « révolutionnaire » en valorisant des figures féminines marginalisées, voire dépréciées dans la pensée dominante, telles la sorcière, la femme folle et la criminelle. Voir, à ce propos, Georges Sebbag, « Musidora, Nadja et Gradiva », *Histoires littéraires*, n° 37, 2009, p. 43-60.

47. Immortalisée par Man Ray, la scène montre la grande attention des écrivains à l'égard de la jeune fille, sœur du peintre Mario Prassinos.

48. Katharine Conley, *Automatic Woman. The Representation of Women in Surrealism*, Lincoln et Londres, University of Nebraska Press, 1996. La quintessence de cette réflexion a été publiée trois ans plus tôt sous le titre « La femme automatique du Surréalisme », *Pleine Marge*, n° 17, 1993, p. 69-80.

49. *Ibid.*, p. 69-70.

50. Voir Katharine Conley, « La femme automatique du Surréalisme », *loc. cit.*, p. 69. La critique insiste sur l'importance de la figure de *L'Immaculée Conception* (1930), exploitée par Breton et Éluard, en ce qui a trait à l'imaginaire surréaliste du corps féminin liminal.

51. Dans le *Premier Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 14, Breton exalte l'imagination (« Chère imagination ») et l'esprit de liberté (« la *plus grande liberté* d'esprit », italiques de l'auteur) comme valeurs essentielles du nouveau mouvement.

à *Arcane 17* (1945) en passant par *L'Amour fou* (1937), la « femme » incarne successivement l'idéal de la beauté « convulsive » et scandaleuse pour être stylisée finalement en conductrice d'électricité mentale⁵². Proposons deux autres exemples pour illustrer la fécondité des muses : d'un côté, *Les Yeux d'Elsa* (Triplet) sont source d'amour et de poésie pour Aragon, tandis que, de l'autre, l'esprit de révolte de la jeune Leonora Carrington donne un nouvel élan à la créativité du peintre et collagiste Ernst, avant que plusieurs de ces « femmes automatiques » procèdent à la désautomatisation du regard sur elles et s'engagent à leur tour dans une démarche de création, si elle n'avait pas déjà été amorcée auparavant. Ce processus est souvent accompagné d'un éloignement psychologique⁵³ ou géographique. Mais comment passer du statut d'objet du désir ou de partenaire d'un couple créateur à la posture d'auteure ou d'artiste autonome ? Telle est la question qui se pose, par exemple, à Leonora Carrington, à Valentine Penrose et à Jacqueline Lamba lorsqu'elles se séparent respectivement d'Ernst, de Roland Penrose et de Breton. La question du sujet créateur à part entière s'impose avec plus d'insistance encore au moment de l'arrivée des deuxième et troisième générations de créatrices au fil des années 1930 à 1950⁵⁴. Sans vouloir forcer la généralisation, à la lumière des trajectoires de ces deux générations et en introduisant dans la réflexion les variables « féminin » et « générationnel », l'on constate que c'est par un double mouvement d'affiliation puis de désaffiliation que Lee Miller, Dora Maar, Alice Rahon, Nora Mitrani, Bona de Mandiargues, Belen, Unica Zürn⁵⁵, et toutes celles mentionnées plus haut, se positionnent comme sur des cercles tracés autour de la nébuleuse surréaliste, de ses

52. Voir Katharine Conley, « La femme automatique du Surréalisme », *loc. cit.*, p. 70-71.

53. Souvent par la rupture du couple que beaucoup de ces « muses » formèrent dans un premier temps avec les éminents représentants du Surréalisme. Renée Riese Hubert fait état de l'importance du partenariat entre hommes et femmes dans son étude séminale *Magnifying Mirrors. Women, Surrealism and Partnership*, Lincoln et Londres, University of Nebraska Press, 1994, p. 1-29.

54. Jacqueline Chénieux-Gendron, « De l'écriture au féminin dans le surréalisme », *loc. cit.*, p. 61-62. À propos de ces deux générations, Gwen Raaberg soulève la question du sujet créateur et de l'autonomie artistique des créatrices surréalistes se rapprochant du mouvement au fil des années 1930 : « The Problematics of Women and Surrealism », dans Mary Ann Caws, Rudolf E. Kuenzli et Gwen Raaberg (dir.), *Surrealism and Women*, *op. cit.*, p. 2-3.

55. Contentons-nous ici de constater que son cas est particulièrement complexe, entre autres à cause de sa relation tumultueuse avec Hans Bellmer et de ses nombreux séjours dans des hôpitaux psychiatriques.

représentants emblématiques, des idées et des valeurs avant-gardistes, tantôt se rapprochant du Centre le moment d'un projet commun, tantôt s'en éloignant, et ce, jusqu'au choix de l'exil. Elles ne sont que rarement, pour ne pas dire jamais, membres du mouvement ; certaines, telles Lise Deharme, Joyce Mansour, Gisèle Prassinos, Claude Cahun et Toyen, échappèrent tout au long de leur carrière, pour des raisons très différentes, à la logique d'une relation amoureuse avec un homme membre du Surréalisme français. Toutes – la généralisation est cette fois de mise – s'installent en périphérie de la nébuleuse surréaliste, dans ses marges⁵⁶, ce qui les amène à travailler de manière oblique⁵⁷ les valeurs poétiques et esthétiques, notamment par les stratégies de réécriture et de *révision des topoï* de l'avant-garde surréaliste : elles retravaillent les figures archétypales de la femme-enfant (qui ressuscite Alice de Lewis Carroll en rendant hommage au merveilleux), de la muse, de la folle, de la sorcière, certes, mais elles s'intéressent également de près aux diverses modalités d'autoreprésentation littéraire et picturale⁵⁸, à l'hybridité des règnes, au merveilleux, au rêve, à Éros et à Thanatos.

Se situant elles-mêmes pour la plupart dans un entre-deux artistique et médiatique, leur démarche intermédiaire évoquée plus haut les conduit *tout naturellement* à investir l'objet *livre*, espace de rencontre, de partage et d'expérimentation, dont il sera essentiellement question dans les parties d'analyse à venir. C'est grâce à la démarche collaborative que les auteures et les artistes du corpus à l'étude porteront la mémoire du Surréalisme au-delà de la fin officielle du mouvement, soit la mort de Breton en 1966 ou, selon la logique propre à toute avant-garde, la publication d'un manifeste de dissolution trois ans plus tard par Jean Schuster dans *Le Monde*, sous le titre « Le quatrième chant ». Elles ont laissé leurs marques, cela ne fait plus aucun doute, comme elles ont été marquées par les pratiques surréalistes, tout particulièrement dans le domaine du livre.

56. Comme toute avant-garde qui se respecte, le Surréalisme se définit en marge de la doxa, des courants littéraires et artistiques dominants, ainsi que des normes et des conventions sociales jugées contraignantes pour « [l']homme, ce rêveur définitif », selon l'idéal bretonien (*Premier Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 13). Ce positionnement périphérique inspire à Susan Rubin Suleiman la notion de « double marginalité » à partir de laquelle auraient créé les femmes dites surréalistes : *Subversive Intent*, *op. cit.*, p. 20-32.

57. C'est la revue *Obliques* qui, en 1977, donne le coup d'envoi à une première tentative de rassembler les femmes auteurs et artistes dans un dossier thématique.

58. Voir le dossier n° 33 de *Mélusine* (2013, « Autoreprésentation féminine ») consacré à ce sujet, sous la direction de Georgiana M. M. Colville et Annie Richard.

Une communauté malgré tout

Les récentes expositions internationales, telles *Angels of Anarchy. Women Artists and Surrealism* à la Manchester Art Gallery (2009-2010), *Die andere Seite des Mondes. Künstlerinnen der Avantgarde* à la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (2011), *In Wonderland. Surrealist Adventures of Women Artists in Mexico and the United States* au Los Angeles County Museum of Art (2012), *Pionnières: artistes dans le Paris des Années folles* au Musée du Luxembourg (2022) et *Surréalisme au féminin?* au Musée de Montmartre (2023) pourraient nous faire croire que les femmes auteurs et artistes avaient formé une communauté au sein de chacune des trois avant-gardes historiques données, ou du moins en leurs marges, pour reprendre l'idée de Susan Rubin Suleiman. Or la question d'une communauté au féminin ne correspond pas vraiment à une réalité historique. Les expositions susmentionnées révèlent la face cachée des avant-gardes en ce qui a trait à la présence, au sein du Futurisme, de Dada et du Surréalisme, de créatrices comme Valentine de Saint-Point, Elsa von Freytag-Loringhoven (dite Baroness Elsa), Hannah Höch, Emmy Hennings, Sophie Taeuber, Claude Cahun, Florence Henri, Germaine Krull, Leonora Carrington, Lee Miller, Valentine Penrose, Frida Kahlo, Remedios Varo, Kati Horna, Eileen Agar et Ithell Colquhoun, entre autres. En effet, ces expositions laissent entrevoir l'apport des femmes à l'élaboration d'une esthétique novatrice misant sur le décloisonnement des frontières culturelles et linguistiques, artistiques et médiatiques. En même temps, ces expositions et les catalogues, tous d'une grande qualité de recherche et de documentation, montrent qu'il existait essentiellement des liens amicaux – parfois amoureux⁵⁹ – ponctuels.

Si plusieurs créatrices surréalistes semblaient se connaître plus ou moins intimement ; si elles se fréquentaient à l'occasion de réunions de groupe, lors de la signature d'un tract ou d'un pamphlet⁶⁰ ; si elles étaient conviées à participer aux expositions surréalistes nationales et

59. De 1936 à 1938, Valentine Penrose et Alice Rahon entretenirent une relation amoureuse les conduisant en Inde où elles se familiarisèrent avec l'hindouisme, et qui donna lieu à un dialogue poétique passionné. Voir Georgiana M. M. Colvile, « Through an Hourglass Lightly: Valentine Penrose and Alice Rahon Paalen », dans Russell King et Bernard McGuirk (dir.), *Reconceptions: Reading Modern French Poetry*, Nottingham, The University of Nottingham Press, 1996, p. 81-112.

60. C'est le cas de Claude Cahun dont la signature apparaît dans divers tracts surréalistes et qui rédigea, à l'instigation de Breton, l'essai poétique *Les paris sont ouverts* (1934), contre la récupération de la poésie par des considérations politiques, voire idéologiques.

internationales⁶¹; si elles accédaient également aux réseaux de publication (revues, maisons d'édition) et que, de manière générale, elles jouaient un rôle significatif dans la « conversation surréaliste », comme le formule Katharine Conley⁶² pour faire valoir la circulation des idées et des échanges entre membres d'une même communauté, elles ne paraissent pas se percevoir ni vouloir se constituer en groupe à l'intérieur du mouvement officiel. Comment se manifestaient alors les liens entre certaines écrivaines, photographes, peintres, dessinatrices et cinéastes ? Les relations d'amitié mises en pratique et en œuvre, idéal cher aux avant-gardes de l'entre-deux-guerres, prennent des formes concrètes lorsque Dora Maar photographie Nusch Éluard dans une pose de rêveuse (*ca* 1935) et Leonor Fini assise sur une chaise, faisant face à l'objectif dans une pose érotique (1936); quand Claude Cahun réalise des portraits photographiques de Jacqueline Lamba seule (1939) ou en compagnie de sa fille Aube; quand Lola Alvarez Bravo saisit Frida Kahlo et son reflet dans un miroir (*ca* 1944 et *ca* 1945); lorsque Bona de Mandiargues peint Unica Zürn selon l'esthétique de la courtepoinette tout en intégrant à sa toile (1986) les idiosyncrasies de l'auteure-artiste allemande; et que Lee Miller immortalise Meret Oppenheim en version solarisée (1932), Nusch Éluard riant aux éclats (1937), Eileen Agar posant sa main droite sur une sculpture (1937) et Dorothea Tanning dans son atelier à Sedona (1946)⁶³. Outre ces portraits de l'Autre, elles ne rédigèrent pas de préfaces ni de postfaces aux livres signés par l'une des romancières ou poètes à l'étude, laissant ce rôle tutélaire aux écrivains et artistes consacrés : Éluard signe la préface du *Cœur de Pic* de Deharme et Cahun, ainsi que celle d'*Herbes à la lune* et de *Dons des féminines* de Penrose; Georges Visat, Patrick Waldberg et Hans Bellmer encadrent de leurs propos

61. Ainsi, une photographie (anonyme) montre la présence de Diana Brinton, de Nusch Éluard, d'Eileen Agar, de Sheila Legge et d'une amie (non identifiée) de Dalí à la première exposition internationale du Surréalisme à Londres en 1936. Voir la reproduction de l'image dans le catalogue *Angels of Anarchy. Women Artists and Surrealism*, sous la direction de Patricia Allmer *et al.*, Munich, Prestel, 2009, p. 205.

62. Katharine Conley, « Women in Surrealist Conversation : Introduction », *Journal of Surrealism and the Americas*, vol. 5, n^{os} 1-2, 2011, p. I-XIV. Évoquant les métaphores d'une « dinner table », d'un banquet et d'un symposium, la critique note : « Les femmes avaient une place à la table et leurs œuvres artistiques et littéraires reflètent leur présence visible dans l'économie intellectuelle du Surréalisme » (« *Women had a place at the table and their work in art and writing reflects their visible presence in the intellectual economy of Surrealism* »).

63. Voir, pour la plupart, les reproductions dans *Angels of Anarchy*, *op. cit.*

Oracles et spectacles de Zürn; Radovan Ivšić rédige l'avis au lecteur de *Sur le champ* de Le Brun; présent sur les rabats du livre, André Pieyre de Mandiargues guide le lecteur vers *Le Réservoir des sens* de Nelly Kaplan (alias Belen). Si, de fait, des affinités électives sont indéniables et si la notion de partage est inscrite à même la démarche de plusieurs auteures et artistes, les liens entre elles ne sont pas abordés de front. La question d'une communauté de créatrices et, selon cette idée, d'une solidarité au féminin se pose différemment pour les exilées au Mexique, entre lesquelles semblait avoir régné un sentiment d'appartenance à un groupe⁶⁴. Leonora Carrington, Remedios Varo, Kati Horna, Alice Rahon et, en partie, Frida Kahlo partageaient littéralement leur passion pour la peinture, l'écriture, la photographie et les recettes de cuisine⁶⁵. Les idées circulaient à travers un réseau aux maillons plus perméables que dans le groupe surréaliste parisien; les liens d'amitié s'avéraient propices au travail de chacune sans que cela donnât lieu pour autant à des projets collaboratifs⁶⁶, en tout cas pas sous forme d'œuvres hybrides.

Malgré l'absence (réelle) d'une communauté avant-gardiste, plus précisément surréaliste au féminin, il est possible – et c'est l'objectif déclaré du présent ouvrage – de construire d'un point de vue épistémologique un espace qui leur soit commun et auquel on peut *a posteriori* rattacher la majorité des créatrices engagées dans un projet collaboratif: le Livre surréaliste comme point d'aboutissement d'une collaboration

64. Jaqueline Chénieux-Gendron observe à propos du Mexique comme terre d'accueil: « Mexico est devenu un lieu d'accomplissement surréaliste international, avec la présence de nombreux surréalistes français qui s'y sont réfugiés après la guerre ». Le « voyage mythique d'Antonin Artaud en 1936 » y aurait selon elle joué un rôle important: *Surréalismes: l'esprit et l'histoire*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 318.

65. Voir le catalogue d'exposition *Surreal Friends: Leonora Carrington, Remedios Varo, and Kati Horna*, édité par Stefan van Raaij, Joanna Moorhead et Teresa Arcq, Farnham, Lund Humphries, 2010. Pour les liens entre plusieurs femmes photographes, voir Mary Ann Caws, « These Photographing Women: the Scandal of Genius », dans *Angels of Anarchy*, op. cit., p. 31-33. Georgiana M. M. Colville insiste, pour sa part, sur les idées de réseautage et d'influences mutuelles: « Temple of the Word: (Post-)Surrealist Women Artists' Literary Production in America and Mexico », *Journal of Surrealism and the Americas*, vol. 5, n^{os} 1-2, 2011, p. 1-18.

66. Notons que le couple Rahon-Paalen participa à la quatrième Exposition internationale du surréalisme à la Galeria de Arte Mexicano, aux côtés de Frida Kahlo et de Diego Rivera. Il ne faut pas oublier de mentionner la revue *Dyn* dirigée par Wolfgang Paalen au Mexique, dans laquelle se trouvent des œuvres d'art d'Alice Rahon, d'Eva Sulzer, de Rosa Rolanda et de Doris Heyden, ainsi que des textes de Rahon, de Jacqueline Lamba, de Valentine Penrose et d'Anaïs Nin. Il en est de même pour les revues américaines *VVV* et *View* qui ouvrent elles aussi leurs pages aux femmes auteurs et artistes. Voir Ilene Susan Fort, « Introduction », loc. cit., p. 27.

inspirée du partage. Durant une cinquantaine d'années, auteures et artistes œuvrent en effet autour de l'objet *livre* en mettant en valeur l'idée d'une cocréation, d'une écriture à quatre mains prônée comme praxis interartistique *et* éthique de partage. Je proposerais, dans un élan constructiviste, l'idée d'une « communauté œuvrante⁶⁷ » pour évoquer les divers projets collaboratifs dont la visée était de mettre à mort l'idéal romantique obsolète du créateur solitaire dans sa tour d'ivoire⁶⁸. Michel Lafon et Benoît Peeters ne constatent-ils pas en 2006 encore qu'« [u]n étrange tabou traverse l'histoire de la littérature : l'écriture en collaboration. [...] l'idée demeure qu'une œuvre digne de ce nom doit émaner d'une seule personne. [...] Le génie ne se décline qu'au singulier⁶⁹ » ? En ce sens, les démarches collaboratives récidivées de Lise Deharme et Joan Miró, de Claude Cahun et (Marcel) Moore, de Leonora Carrington et Max Ernst, de Joyce Mansour et Pierre Alechinsky, d'Annie Lebrun et Toyen, de Kay Sage et Jean Dubuffet, d'une part, et les collaborations restées uniques comme dans le cas de Belen et André Masson ou dans celui de Dorothea Tanning et Max Ernst, d'autre part, montrent que le génie peut également se décliner au « dual⁷⁰ », voire au pluriel (si l'on accorde à l'éditeur le rôle du tiers parmi les collaborateurs). Ces exemples montrent surtout que le Livre surréaliste fait la part belle à l'impératif moderniste poundien du « *Make it new!* » par le dépassement des conventions littéraires et esthétiques; on comprend que, si cette forme livresque existe en une panoplie de configurations, toutes obéissent à l'économie de l'échange et du partage.

67. L'allusion à la réflexion de Jean-Luc Nancy sur *La communauté désœuvrée* (Paris, Christian Bourgois, 2011) est évidente. Si le philosophe s'interroge sur ce qui reste aujourd'hui de la « communauté », de ses mythes, de ses idées, de ses politiques, c'est pour arriver à constater que malgré toutes les résistances et insistances, ce n'est pas une entité dépassée parce qu'elle réside dans l'être-ensemble, dans l'être en commun.

68. Précisons que le « génie solitaire » est plutôt une fabrication idéalisante rétrospective, puisque plusieurs romantiques chérissaient l'idée de collaboration, notamment au théâtre et à l'opéra, qui n'aboutissait toutefois que ponctuellement (entre Deschamps et Vigny; entre Nodier, Hugo, Lamartine et Taylor). Voir, à ce propos, Anthony Glinoe, « Y a-t-il une "identité collective" du romantisme de 1830? », *Romantisme*, n° 147, 2010, p. 29-40.

69. Michel Lafon et Benoît Peeters, *Nous est un autre : enquête sur les duos d'écrivains*, Paris, Flammarion, 2006, p. 7.

70. Le « dual » existe en grec et en latin comme nombre grammatical désignant « deux » ou le couple formé par deux entités; perdu dans la plupart des langues indo-européennes, ce nombre fait le pont entre le singulier et le pluriel et me paraît parfaitement correspondre aux diverses modalités de la démarche collaborative à l'étude.

Tout compte fait, la troisième « avant-garde historique », pour reprendre le terme de Peter Bürger qui désigne ainsi, dans son ouvrage sémi-nal, le Futurisme, Dada et le Surréalisme⁷¹, se révèle un terreau fécond pour les auteures et les artistes visuelles affiliées de près ou de loin au Surréalisme. D'un point de vue historiographique, la longévité des pratiques d'un mouvement à géométrie variable, sans cesse en cours de métamorphose, dépasse de loin celle de la majorité des avant-gardes du xx^e siècle. Cette durée de vie exceptionnelle est certes due à la jeunesse des créatrices au moment où elles se rapprochent du mouvement en plus grand nombre (*grosso modo* dès les années 1930), mais également à l'usage créatif des arts et des médias, tel qu'indiqué plus haut, dont elles font preuve pour la plupart. En ce sens, la valorisation des vases communicants entre la littérature et les autres arts – il suffit de penser à la passion vouée par les surréalistes au cinéma et aux écrits sur le 7^e Art⁷² – favorise la création d'un environnement stimulant pour ces créatrices qui trouvent une porte d'entrée à l'avant-garde souvent grâce au couple (dans la vie) qu'elles formaient avec l'un des écrivains ou artistes⁷³. Pénétrer dans le « château » des amis, y faire acte de présence, y rencontrer le chef de file ou l'un des autres membres du groupe pour, finalement, quitter le cercle surréaliste et se positionner en périphérie du mouvement, telles sont le plus souvent les étapes successives d'affiliation et de désaffiliation parcourues par les femmes auteurs et artistes. Ilene Susan Fort constate à cet égard : « Ces femmes trouvent dans le surréalisme une liberté qu'aucune esthétique ne leur a donnée jusqu'ici, mais

71. Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Cometti, Paris, Éditions Questions théoriques, 2013 [1974].

72. Voir Karine Abadie, *La cinéologie de l'entre-deux-guerres : les écrivains français et le cinéma*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2016.

73. Dans *Magnifying Mirrors*, *op. cit.*, Renée Riese Hubert démontre la fécondité du couple créateur à partir d'exemples presque exclusivement hétérosexuels (Sophie Taeuber et Hans Arp; Leonora Carrington et Max Ernst; Unica Zürn et Hans Bellmer; Kay Sage et Yves Tanguy; Lee Miller et Man Ray; Alice Rahon et Wolfgang Paalen; Remedios Varo et Wolfgang Paalen; Hannah Höch et Raoul Hausmann; Toyen, Štyrský et Heisler; Frida Kahlo et Diego Rivera), faisant ainsi l'impasse sur le couple Claude Cahun et (Marcel) Moore. En revanche, elle mentionne, dans le chapitre sur « Valentine et Roland Penrose », la relation amoureuse entre la première et Alice Rahon, à l'origine d'un dialogue poétique croisé mais qui n'a jamais donné lieu à un travail collaboratif. Le chapitre sur Meret Oppenheim est placé sous le signe du « *reluctant partner* » (« partenaire réticent ») : on sait qu'elle avait posé pour Man Ray, par exemple dans la série photographique *Érotique voilée*, et qu'elle avait entretenu des liaisons amoureuses passagères avec André Pieyre de Mandiargues et Max Ernst, alors que sa relation avec Marcel Duchamp était de plus longue durée, tout en gardant son autonomie artistique.

beaucoup d'entre elles ne connaîtront le plein épanouissement qu'après s'être physiquement éloignées de Paris et de ses milieux artistiques officiels⁷⁴». C'est donc grâce à la désaffiliation, synonyme de plus de distance spatiale et d'autonomie quant au pouvoir créateur, que Leonora Carrington, Gisèle Prassinos, Bona de Mandiargues, Leonor Fini ou Unica Zürn (malgré ses allées-venues entre Paris et Berlin, ponctuées de plusieurs séjours en hôpital psychiatrique) ont réussi à *faire œuvre* : tantôt seule ou avec le concours d'un ou d'une artiste, tantôt par le dédoublement de l'auteure en artiste (ou inversement), assumant, dans et grâce au travail de création, une ex-centricité parfois bouleversante.

Dans la foulée des considérations développées jusqu'à présent afin de préparer le terrain pour les chapitres d'analyse de la partie principale, retenons que le Livre surréaliste au féminin apparaît comme un espace permettant la conjonction de deux forces créatrices mues par le désir d'expérimenter différentes modalités qui visent à faire dialoguer l'écrit et le pictural au sein de dispositifs livresques variables. La rencontre avec l'autre créateur soulève une série de questions qui guideront l'analyse des œuvres hybrides retenues à des fins d'étude : à qui revient le rôle d'instigateur d'une démarche collaborative ? Comment s'effectue le partage des compétences dans l'espace du livre – de la couverture à la quatrième de couverture en passant par le corps du texte/image ? Comment est composée la double page, en tant qu'entité à part entière ou comme lieu de passage vers les pages précédentes ou suivantes ? De quelle manière peut-on imposer sa voix, sa vision, tout en respectant le terrain de l'autre ? Quelle posture devrait adopter le lecteur entamant ces œuvres hybrides où se côtoient l'écriture et l'image – peinture, photographie, dessin, collage ou pointe sèche ?

Ne restons plus sur le seuil. Les livres s'ouvrent pour donner à lire et à voir des univers singuliers, parfois aussi stupéfiants que « la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie⁷⁵ ». On se rappelle l'importance pour Breton de cette nouvelle conception du « beau comme » décliné par Lautréamont dans *Les Chants de Maldoror* : la rencontre des auteures et des artistes visuels, hommes ou femmes, cosignataires des livres surréalistes dont il sera ici question,

74. Ilene Susan Fort, « Introduction », *loc. cit.*, p. 20.

75. Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, chant VI, 1, dans *Œuvres complètes*, Paris, G.L.M., 1938, p. 256.

provoque à l'occasion l'effet de surprise, de trouble ou d'émerveillement caractéristique de l'image poétique surréaliste. Lançons-nous désormais dans l'enquête sur un corpus d'œuvres qui existent empiriquement, qui s'inscrivent dans une temporalité en bonne partie étrangère à celle des années de gloire du mouvement et dont je me propose de constituer une collection rétrospective dans le but d'ajouter un nouveau chapitre à l'histoire du Surréalisme, certes, mais également à celle du Livre surréaliste placé sous les signes du féminin, du partage et de la démarche collaborative⁷⁶.

Le parcours de lecture s'effectuera autour de certaines œuvres emblématiques qui semblent particulièrement généreuses en ce qui a trait à la facture matérielle de ce que l'on considère comme un objet *livre*. Cette générosité se traduit dans la complexité des rapports texte/image et de leur fonctionnement, dans la richesse de ce qui est donné à lire et à voir, de même que dans la diversité des modèles collaboratifs à l'origine de la production de ces livres. S'ils font indéniablement partie du corpus du Livre surréaliste au féminin, certains des ouvrages mentionnés dans les réflexions de cette introduction présentent, de manière générale, un intérêt moins marqué relativement à l'exploration et au développement des moyens d'expression avant-gardistes, notamment par le choix d'un dispositif texte/image tributaire du modèle illustratif. C'est le cas, par exemple, d'*Oh! Violette ou La Politesse des végétaux* où les dessins de Leonor Fini servent essentiellement à illustrer le roman de Lise Deharme, à donner forme au personnage principal et à ses postures érotiques. Pensons aussi à *Brelin le frou ou le Portrait de famille* de Gisèle Prassinos qui privilégie des rapports de collusion entre les dessins (placés au début des chapitres) et le récit, sorte de parodie du roman familial. Quant à *Bonaventure* de Bona de Mandiargues, réalisé à partir d'enregistrements nocturnes effectués par Alain Vircondelet, les éléments visuels à l'intérieur du livre, ainsi que les quelques pages de photographies et de reproductions de tableaux insérées au début et la fin, ne trouvent pas d'échos directs dans le corps du texte, conçu comme une encyclopédie de soi⁷⁷.

76. Voir Andrea Oberhuber, « Une œuvre, deux signatures: la part du photographique dans le livre surréaliste », dans Marta Caraion et Jean-Pierre Montier (dir.), *Photolittérature*, catalogue d'exposition édité par la Fondation Jan Michalski pour l'écriture et la littérature, Montricher, 2016, p. 68-81.

77. Il y a lieu d'ailleurs de se demander si l'ajout des images, comme complément des fragments qui forment ce récit de soi fragmentaire, ne relève pas de l'intervention de l'éditeur (Stock).

Dans le cadre exploratoire de cette étude, il a bien fallu prendre des décisions douloureuses en réservant à un deuxième temps de la réflexion certaines œuvres susceptibles de confirmer les résultats de mes observations sur le Livre surréaliste au féminin. Ainsi une étude éventuelle des deux ouvrages composés par Annie Le Brun et Toyen, à savoir *Sur le champ* et *Annulaire de lune*, permettrait-elle d'étoffer notre compréhension du type de rapports à l'œuvre dans la démarche de Cahun et Moore. Pour intéressante qu'elle soit, la collaboration Le Brun/Toyen ne rendrait toutefois compte d'aucune nouvelle posture d'auteure ou d'artiste, les deux livres perpétuant de manière originale, dans les années 1960-1970⁷⁸, les pratiques collaboratives au féminin telles que déclinées dans la première partie de l'étude. Du côté des collaborations mixtes, se pencher sur *La Reine des Sabbats* et *Le Réservoir des sens* de Belen, en collaboration respectivement avec les artistes visuels Le Maréchal et André Masson, pourrait montrer une autre facette de l'humour (noir) et de l'ironie présents dans les livres de Carrington/Ernst.

Si l'exhaustivité, en accordant une part égale à tous les objets, représente le but ultime de toute étude d'ensemble, elle entraîne parfois la chercheuse du côté de la redondance et de l'uniformité de l'approche analytique. À force de vouloir rendre compte de tout, on risque de ne pas percevoir les lignes de force du corpus. Il faut donc effectuer un travail d'équilibriste, faire preuve de discernement dans la manière d'appréhender les parties et le tout. Car ne s'agit-il pas, au fond, d'éviter une désensibilisation du regard qui aurait comme conséquence l'aplanissement du relief offert par ces livres singuliers ?

Dans cet esprit, la disposition du corps de l'étude répond à une volonté de rendre justice à la nature particulière de chaque livre, sous l'éclairage des trois modalités collaboratives esquissées antérieurement. À une première partie sur la collaboration au féminin (où il sera question d'*Aveux non avenues*, du *Cœur de Pic* et du *Poids d'un oiseau*) succédera la section sur la collaboration mixte (on lira les études sur *La Maison de la Peur*, *La Dame ovale* et *Oiseaux en péril*), qui sera suivie

78. Pour des analyses substantielles consacrées aux deux œuvres, voir Fannie Morin et Caroline Hogue, « Cerner le désir infiniment : *Sur le champ* d'Annie Le Brun et Toyen », <https://lisaf.org/project/le-brun-annie-sur-le-champ/>, ainsi que Benjamin Gagnon Chainey et Karianne Trudeau Beauoyer, « Prendre la parole, se parer du langage : "beauté convulsive" et "insurrection lyrique" dans *Annulaire de lune*, d'Annie Le Brun et Toyen », <https://lisaf.org/project/brun-annie-annulaire-de-lune/>.

d'un troisième et dernier ensemble d'analyses (portant sur *Hexentexte*, *Oracles et spectacles*, *Dons des féminines* et *Le Livre de Leonor Fini*) placé sous le signe de la dualité créatrice, synonyme de la posture double d'auteure-artiste. Les trois parties ne sont pas organisées en ordre chronologique de parution des œuvres afin d'éviter de suggérer l'idée qu'il existerait un mouvement continu et téléologique au sein du corpus. *Aveux non avenues*, première œuvre singulièrement plurielle, réalisée en collaboration étroite entre une auteure et une artiste visuelle, et *Le Livre de Leonor Fini*, sorte d'apogée d'une dualité créatrice expérimentale, d'un genre vertigineux qui n'a pas de semblable dans le corpus, font office de balises tant historiques qu'esthétiques⁷⁹. Si, d'un chapitre à l'autre, les réflexions se veulent complémentaires et cumulatives, le lecteur est en principe libre de déterminer son propre parcours à travers le présent ouvrage, ce qui est tout à fait à l'image de la lecture-spectature que proposent nombre de livres surréalistes, entre contrainte et liberté.

79. Rappelons que *Le Livre de Leonor Fini* n'est pas la dernière œuvre hybride dans la lignée des livres surréalistes au féminin que j'essaie d'établir, mais elle constitue en quelque sorte son aboutissement au milieu des années 1970. *Brelin le frou*, *Bonaventure*, *Annuaire de lune*, *Caroline* et *Sansibar* datent de la même période qu'il convient de qualifier de postsurréaliste.