Acta fabula
Revue des parutions
vol. 27, n° 2, Février 2026
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.20594

Le surréalisme en partage : autour de quelques désaffilié·es

Sharing surrealism: about a few disaffiliated artists

Aurore Turbiau

Andrea Oberhuber, *Faire œuvre à deux. Le Livre surréaliste au féminin*, Rennes et Montréal : Presses Universitaires de Rennes et de Montréal, 2024, 350 p., EAN 9782753598218.

Pour citer cet article

Aurore Turbiau, « Le surréalisme en partage : autour de quelques désaffilié·es », Acta fabula, vol. 27, n° 2, Lignes de dialogue, Février 2026, URL : https://www.fabula.org/revue/document20594.php, article mis en ligne le 04 Février 2026, consulté le 16 Septembre 2026, DOI : 10.58282/acta.20594

Ce document a été généré automatiquement le 16 Septembre 2026

Aurore Turbiau, « Le surréalisme en partage : autour de quelques désaffilié·es »

Résumé - *Faire œuvre à deux* s'intéresse à un vaste corpus d'exemples de Livres surréalistes publiés à l'instigation d'une écrivaine, au long de plus d'un demi-siècle d'histoire littéraire. Si elle s'intéresse au « féminin », ce sont bien prioritairement une question poétique (qu'est-ce que le Livre surréaliste ?) et une question théorique (comment lit-on un Livre surréaliste ?), qui occupent l'étude, au fil de sept cas d'étude. Il s'agit de trouver les moyens historiographiques d'écrire une histoire littéraire des femmes, sans les-femmes, loin du stéréotype des « oubliées » comme de celui des « pionnières », pour réfléchir plutôt au genre… du genre surréaliste, celui de ce Livre surréaliste, hybride, intermédial. Il s'agit aussi de proposer des pistes conceptuelles pour penser le partage en littérature.

Mots-clés - couple, genre, intermédialité, surréalisme

Aurore Turbiau, « Sharing surrealism: about a few disaffiliated artists »

Summary - *Faire œuvre à deux* focuses on several examples of surrealist Books published at the instigation of a female writer, spanning more than half a century of literary history. While it asks about the "feminine," it questions primarily poetic topics (what is a surrealist book ?) and theoretical matters (how do we read a surrealist book ?). The aim is to find historiographical ways of writing a literary history of women, without essentializing "the-women", far from the stereotypes of "the forgotten" and "the pioneers," in order to reflect instead on the gender… of the surrealist *genre*, that of this surrealist Book, hybrid and intermedial. It also aims to propose questions and concepts for thinking about sharing, in literature.

Keywords - couple, gender, intermediality, surrealism

Ce document a été généré automatiquement le 16 Septembre 2026

Le surréalisme en partage : autour de quelques désaffilié·es

Sharing surrealism: about a few disaffiliated artists

Aurore Turbiau

Andrea Oberhuber a fait paraître voici bientôt deux ans, en publication franco-québécoise (Presses Universitaires de Rennes et de Montréal), *Faire œuvre à deux. Le Livre surréaliste au féminin* : essai focalisé doublement sur la question intermédiale de définir ce qu'est le « Livre » surréaliste, *a fortiori* quand il est écrit à deux et bouscule la fonction auteur classique, et sur la question de genre soulevée par le fait d'une co-création « au féminin ». Car « de manière générale, le Livre surréaliste n'a presque jamais un seul auteur », rappelle Andrea Oberhuber (p. 13) : objet « unique », comme le souhaitait Aragon, il entraîne cependant une « réalité double » (p. 14) qui n'est pas celle d'un livre illustré, ni celle d'un album, ni celle d'un dialogue poétique (p. 90), mais bien celle d'un livre hybride, intermédial, où texte et image co-créent le sens. Mais lorsqu'il pose, en plus, des questions de genre, l'interprétation de cet aspect intermédial se voit elle-même en partie bousculée et reconfigurée.

Le Livre surréaliste « au masculin », lui, est bien étudié : généralement co-publié par *un* artiste et *un* auteur, les classiques du genre cités par Andrea Oberhuber sont ceux de Michel Leiris et André Masson (*Simulacre*, 1925), d'André Breton et Wifredo Lam (*Fata Morgana*, 1942), de Paul Éluard et Man Ray (*Facile*, 1935), ou encore de Tristan Tzara et Joan Miro (*Parler seul*, 1950) ; ils ont déjà fait l'objet de nombreux travaux, tels ceux de Renée Riese Hubert[1], d'Yves Peyré[2], d'Henri Béhar[3] ou d'Andrea Oberhuber elle-même[4] (p. 16). En regard cependant, les livres surréalistes co-publiés par des femmes sont bien moins connus, alors que le corpus qu'Andrea

1 Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, Berkeley, University of California Press, 1988 ; Renée Riese Hubert, *Magnifying Mirrors. Women, Surrealism and Partnership*, Lincoln et London : University of Nebraska Press, 1994.

2 Yves Peyré, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000*, Paris : Gallimard, 2001.

3 Henri Béhar (dir.), « Le livre surréaliste », *Mélusine*, no 4, 1982.

4 Entre autres : Andrea Oberhuber, « The Surrealist Book as a Cross-Border Space : The Experimentations of Lise Deharme and Gisèle Prassinos », *Image & Narrative*, vol. 12, no 3, 2011 ; *Mélusine*, no 32 : « À belles mains. Livre surréaliste, livre d'artiste », dir. Andrea Oberhuber, 2012 ; Andrea Oberhuber, « Du livre au livre surréaliste : Cahun-Moore, Cahun-Deharme », dans *Claude Cahun et ses doubles*, catalogue d'exposition édité par la Bibliothèque municipale de Nantes et le Musée des Beaux-Arts de Nantes, Nantes : MeMo, 2015, p. 21-33.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Oberhuber peut présenter dans *Faire œuvre à deux* est vaste et divers. La chercheuse compte une quarantaine d'ouvrages dont l'instigation est attribuée à une femme (p. 17), publiés au long de plus d'un demi-siècle même si c'est dans une autre temporalité que celle du mouvement le plus connu (p. 38) et bien que, pour le reste, aucun dispositif commun ou contexte éditorial spécialisé ne soit clairement identifiable (la désignation « au féminin » elle-même provient d'un geste de recherche, mais pas d'une intention créatrice) (p. 18).

Si l'introduction et la conclusion de l'étude jouent leur rôle de synthèses théoriques, l'ouvrage propose centralement une série de sept cas d'étude, organisée selon une tripartition conceptuelle. En premier, les collaborations entre femmes, ensuite les collaborations mixtes et, en dernier, ce que l'autrice nomme la « dualité créatrice », qui se concentre plus spécifiquement sur la manière dont une œuvre peut se dédoubler de l'intérieur. Les artistes en question — Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme, Leonora Carrington, Dorothea Tanning, Unica Zürn, Valentine Penrose et Leonor Fini — voient leur œuvre étudiée selon la manière dont elle s'inscrit dans le mouvement surréaliste, selon différentes modalités : marginalisation subie ou choisie, pas de côté, influences et dialogues. Non seulement Andrea Oberhuber opère ainsi un geste de revalorisation de la « part du féminin » dans le Surréalisme (p. 25), mais elle propose aussi, en réalité, une réflexion historiographique d'ampleur sur les moyens de production d'une histoire littéraire mixte. Si elle s'intéresse au « féminin » à proprement parler (femmes créatrices, représentations féminines de jeunes filles et de femmes insolites — p. 125), ce sont bien, prioritairement, une question poétique (qu'est-ce que le Livre surréaliste ?) et une question théorique (comment lit-on un Livre surréaliste ?), qui occupent la chercheuse.

Écrire l'histoire des femmes, mais sans les-femmes

Et pourtant, l'un des buts avoués du volume est bien, concrètement, de trouver un moyen historiographique nouveau pour mieux reconnaître la valeur artistique et l'intérêt théorique des œuvres de femmes. Beaucoup d'entre elles sont connues comme artistes, mais moins comme autrices ; certaines, comme Andrea Oberhuber le souligne au sujet de Lise Deharme par exemple (p. 86), sont encore méconnues ou ont fait l'objet de trop peu de travaux. Il y en eut de féministes pour contrecarrer ce phénomène, bien sûr : les recherches de Xavière Gauthier ou de Griselda Pollock ont fait date par exemple[5]. L'enjeu paraît anecdotique, il est de taille : remodeler les outils conceptuels et historiographiques qui sont à notre disposition pour écrire

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

l'histoire littéraire reste l'un des grands objectifs et difficultés pointés par les études de genre en littérature, à une époque où il est devenu trop évident que retrouver l'histoire des « oubliées » ou des « invisibilisées » ne suffit pas — non seulement parce que c'est un geste relativement pauvre d'un point de vue historiographique, mais aussi parce qu'il est contre-productif et, à certains égards, anti-scientifique, comme le révèle le phénomène de l'écriture palimpseste qu'Audrey Lasserre relevait en 2009[6].

Il faut lutter, Andrea Oberhuber y insiste, contre les visions trop naïves, notamment construites par les expositions internationales consacrées aux œuvres des femmes surréalistes (en contexte français, les dernières qui ont fait parler et que cite la chercheuse ont été *Pionnières : artistes dans le Paris des Années folles* [2022][7] et *Surréalisme au féminin ?* 2023[8]), qui, prises qu'elles sont dans des injonctions contradictoires à la revalorisation des œuvres de femmes, tendent à faire croire que les femmes artistes ont formé *communauté*, au sein des avant-gardes ou dans leurs marges (p. 32). Les autrices dont il est question dans l'ouvrage d'Andrea Oberhuber ont elles-mêmes fréquemment refusé d'être assimilées à des groupes. Peu nombreuses, avant la Seconde Guerre mondiale, à côtoyer les cercles poétiques masculins, elles étaient en outre aliénées (à la fois dédoublées et placées dans une situation impossible) par les images féminines structurantes de l'imaginaire surréalistes, celles de la muse, de la maîtresse, de la femme-enfant — telles Simone Kahn, Gala, Suzanne Muzard —, qui les éloignaient de la position de créatrices potentielles (p. 25-27). Elles-mêmes se sont placées en situations troubles d'affiliation-désaffiliation, en périphérie du mouvement Surréaliste. Jamais centrales, en situation de « double marge[9] », elles ont travaillé à l'oblique les valeurs poétiques et esthétiques du mouvement (p. 31). C'est même en partie « grâce à [cette] 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 [...] ont réussi à *faire œuvre* », selon Andrea Oberhuber (p. 37).

Alors, à plus forte raison, hors de question pour ces artistes d'être associées à un supposé cercle de « femmes surréalistes ». Non seulement la catégorie apparaît

5 Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Paris : Gallimard, 1971. Griselda Pollock, *Vision and Difference. Feminity, Feminism and Histories of Art*, London et New York : Routledge, 1988.

6 Audrey Lasserre, « Les femmes du xxe siècle ont-elles une histoire littéraire ? », *Cahiers du C.E.R.A.C.C.*, dir. Mathilde Barraband et Audrey Lasserre, no 4, 2009, p. 38-54, p. 49.

7 Camille Morineau (commissaire générale), « Pionnières. Artistes dans le Paris des Années folles », Paris : Musée du Luxembourg, 2 mars-10 juillet 2022.

8 Alix Agret, Dominique Païni (commissaires générales), « Surréalisme au féminin ? », Paris : Musée de Montmartre, 31 mars-10 septembre 2023.

9 Susan R. Suleiman, « A Double Margin : Reflections on Women Writers and the Avant-Garde in France », *Yale French Studies*, no 75, 1988, p. 148-172. DOI : 10.2307/2930312.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

réductrice, à l'époque et à leurs yeux mêmes, mais elle poserait effectivement un problème de contresens historique pour comprendre leur parcours (p. 185). C'est pourquoi, dans le cas de ces créatrices surréalistes, on ne peut pas plus facilement mobiliser l'idée d'un *réseau* — tel que celui qu'historicisent et conceptualisent par exemple Charlotte Foucher Zarmanian, Hélène Marquié et Frédérick Duhautpas : elle ne fonctionne pas non plus réellement, ou pas suffisamment, car chez elles, nulle forme de « transmission entre femmes, par et pour les femmes[10] ».

> 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 pamphlet ; si elles étaient conviées à participer aux expositions surréalistes nationales et internationales ; 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 Conley[11] […] elles ne paraissaient pas se percevoir ni vouloir se constituer en groupe à l'intérieur d'un mouvement officiel. […] Outre [quelques « 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 (p. 32-33).

Sur ce point, une note intéressante : des liens plutôt étroits entre exilées ont pu exister, au Mexique notamment. Andrea Oberhuber cite ainsi les noms de Leonora Carington, Remedios Varo, Kati Horna, Alice Rahon. Là encore, parler de *communauté* reste cependant relativement inadapté : si un réseau de femmes est sensiblement présent, si des liens d'amitié se nouent, peu de projets collaboratifs naissent en réalité de ces relations plus rapprochées que celles qu'on peut observer à Paris.

« Au féminin » pose donc problème. S'il peut être pertinent de travailler à la perception d'un certain « ensemble » (p. 19), c'est bien plutôt parce que la sociologie de l'histoire de l'art entraîne que les modalités créatives et collaboratives ne sont pas les mêmes pour les hommes et pour les femmes, parce que les discours portés sont susceptibles d'avoir des particularités genrées ; mais c'est pour pouvoir se donner les moyens d'une connaissance de l'histoire surréaliste *générale*. La perspective n'est pas différentialiste, mais bien « constructiviste », selon l'autrice. On s'intéresse ainsi à une « communauté œuvrante » (p. 35), esquissant les traits d'« une communauté malgré tout » (p. 32) : on ferraille avec l'histoire du genre et des contradictions dans lesquelles elle est prise. En réalité,

10 Charlotte Foucher Zarmanian, Hélène Marquié et Frédérick Duhautpas (dir.), *Médiatrices des arts. Pour une histoire des transmissions et réseaux féminins et féministes*, Nanterre : Presses Universitaires de Nanterre, 2022, p. 9.

11 Katharine Conley, « Women in Surrealist Conversation: Introduction », *Journal of Surrealism and the Americas*, vol. 5, no 1-2, 2011, p. i-xiv.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> [m]algré 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 inspirée du partage. (p. 34-35).

Le genre du genre… du Livre surréaliste

À partir de là, l'essai d'Andrea Oberhuber consiste à tester l'idée que lorsqu'il est créé « au féminin » — si délicate que soit cette qualification — le Livre surréaliste apparaît comme « un genre à part (entière) ». Elle s'empare ainsi explicitement de cette tradition des recherches qui consiste à montrer comment s'imbriquent et se co-problématisent questions sexuelles (le *gender* anglais) et questions littéraires (le *genre* de la poétique) (p. 16)[12]. Il faut donc proposer une caractérisation du « genre du genre » du Livre féministe, établissant ainsi une catégorie dont on puisse reconnaître en même temps, comme intrinsèquement liées entre elles, les caractéristiques génériques et genrées (p. 16).

D'une manière générale, le Livre surréaliste répond à quatre critères de définition : 1. collaboration ; 2. facture soignée de l'objet ; 3. tirage limité par un éditeur spécialisé dans les livres d'art ; 4. dialogue texte-image complexe (p. 63). D'autres critères d'ordre conceptuel — ni biographiques, ni thématiques — sont établis pour tenter une caractérisation du Livre surréaliste au féminin, distinct de ce qui est produit de l'autre côté de l'ordre genré, chez les hommes (p. 23-25) : 1. Chez les femmes, non seulement on observe beaucoup de cas de démarches collaboratives, mais elles semblent constituer un idéal de création en soi, qui se décline longtemps, même après la fin du mouvement surréaliste ; 2. Les pratiques intermédiales sont particulièrement importantes et très diverses chez les créatrices des deuxième et troisième générations du surréalisme ; 3. Dans leur cas, l'hybridation des œuvres est fortement marquée par des questions sexuelles (écrire sur soi en tant que femme, s'affranchir de l'hétérosexualité, rendre compte d'identités de genre complexes) ; 4. La reprise de figures féminines mythologisées ou stéréotypées, typique du surréalisme tout court, est systématiquement doublée d'ironie, voire de parodie, chez les femmes. On peut noter à cet égard que les artistes mentionnées partagent parfois un goût de la satire ou des références avec les mouvements féministes de leur époque : l'humour noir de Lise Deharme, pour qui le MLF était par ailleurs un

[12] Voir notamment Christine Planté, *La Petite Sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur* [1989], Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2015 et Christine Planté, « Le genre des genres : la romance aux xviiie et xixe siècles », dans Mélody Jan-Ré (dir.), *Le Genre à l'œuvre. Réceptions 1*, Paris : L'Harmattan, 2012, p. 31-56. Ainsi Mary Eagleton, « Gender and Genre », dans Clare Hanson (dir.), *Re-reading the Short Story*, London : Palgrave Macmillan, 1989, p. 55-68 (je remercie Manon Berthier pour cette référence).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

« Mouvement de Libération des Fées » (p. 129), n'est pas sans rappeler celui de Christiane Rochefort par exemple (p. 118-119). 5. Elles font également preuve d'une audace particulière dans la promotion d'une écriture en couple, dans un contexte où pourtant la reconnaissance des femmes comme créatrices est encore plus que précaire.

Si l'idée d'associer très étroitement l'Art, l'Action et la Vie[13] est commune aux Surréalistes en général (p. 47), chez les femmes, elle peut ainsi s'associer étroitement à une recherche spécialement genrée. L'œuvre-vie, chez Cahun et Moore par exemple, implique de produire et réitérer l'identité de genre, de la mettre en scène comme performance, tel que le révèle une brève analyse butlérienne menée par Andrea Oberhuber (p. 52). Chez Penrose de même : les motifs du lesbianisme et du travestissement structurent l'œuvre et problématisent ainsi fortement la question du « couple créateur » (p. 238), en même temps que le lesbianisme est lui-même défini comme poétique singulière (c'est presque, plus qu'autre chose, une aventure technique, faite de langage, d'iconographie, de découpage, de doubles sens — p. 243 et 267). Les formes de récits de soi généralement communes aux œuvres surréalistes peuvent également prendre une teinte particulière dans un contexte de remise en cause de l'ordre du masculin et du féminin. Le rêve, l'aphorisme, le dialogue, la poésie et la métaphysique rejoignent ainsi, chez Cahun, le journal intime et la correspondance (p. 57), dans un mouvement qui joue « avec les prémisses du récit rétrospectif » (p. 68) : le récit comme l'identité paraissent fragiles, déstructurés, épars, peut-être simplement brouillons (p. 70).

Penser le partage en littérature

La plupart du temps, souligne Andrea Oberhuber, le fait de faire œuvre à deux n'est pas précisément thématisé par les artistes elleux-mêmes, en dehors de quelques cas de correspondance que l'on peut lire, telle celle entre Deharme, Éluard et Cahun, qui en témoignent (p. 21-22). Dans le contexte avant-gardiste, c'est peut-être (au moins en partie) un idéal qui va de soi ; c'est peut-être aussi que le *faire* de l'œuvre n'est pas ce qui intéresse au premier chef (p. 21). Pourtant, certains choix (tel le pseudonyme unique utilisé par Cahun et Moore) ont une dimension fortement politique, notamment par les références qu'elles portent, qui aurait pu porter à expliciter les règles de cette co-création (p. 51, voir aussi p. 108 et p. 173). Les correspondances manquent pour retracer l'histoire de ces couples créateurs, par exemple pour celui formé par Leonor Fini et Lise Deharme. C'est peut-être aussi

13 Anne Tomiche, « L'art et "la vie" », dans *La Naissance des avant-gardes occidentales, 1909-1922*, Paris : Armand Colin, p. 27-43.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

que le Livre est présenté en soi comme le fait et le discours sur la co-création ; il *est* le dialogue, formé en huis clos (et avec les lecteurs et lectrices) (p. 180).

L'une des notions qu'Andrea Oberhuber place au cœur de son travail, en conversation avec d'autres travaux[14], est celle d'une éthique et d'une esthétique du partage (p. 48). C'est une manière de défaire le « tabou » de la collaboration en littérature[15] (p. 35), qui met à mal la fonction auteur de Foucault[16], sans pour autant relever de ce qu'on pourrait appeler une fonction groupe, comme l'ont proposé Guillaume Bridet et Laurence Giavarini[17]. « [L]e génie peut [...] se décliner au "dual" » (p. 35). La notion de partage est à entendre doublement comme manière de co-construire et échanger des postures et effets d'auctorialité et comme manière de distinguer différentes pratiques de création (dans ces hybrides que sont les livres surréalistes, on trouve de la prose, de la poésie, du dessin, des collages, etc.), cette distinction étant en elle-même un moyen de dialogue — à la fois entre artistes puis avec le lectorat. Ce partage est ainsi à « géométrie variable » (p. 48). Inscrit dans une longue tradition de co-signature qui dépasse largement le contexte surréaliste et qui a déjà été largement étudiée (les exemples des frères Goncourt, de Willy et Colette, de Breton et Soupault, de Prévert et Carné, viennent vite en mémoire), ce « partage » prend cependant des significations spécifiques en contexte surréaliste et féminin.

Dans le cadre global du Livre surréaliste où l'auteur ou l'autrice de texte est généralement plus valorisée que l'artiste qui l'accompagne, et où « les rôles genrés » traditionnels d'un livre illustré placent l'homme en position d'auteur et la femme en position de peintre (dans les quelques rares exemples de collaborations mixtes que l'on connaît), l'exemple de *La Maison de la peur*, écrit par Leonora Carrington et dessiné par Max Ernst[18], est un cas intéressant de ce type de partages. En l'occurrence, au sein d'un couple créateur hétérosexuel, même si la femme occupe la position principale (celle de l'autrice), l'homme juxtapose à son œuvre la sienne, sans forcément s'y couler ou entrer dans une démarche nette de collaboration. « Ernst fait valoir autant sinon plus son propre imaginaire iconographique que le décor et les figures de l'intrigue imaginés par sa compagne » (p. 146). Nulle fatalité cependant : lorsque Dorothea Tanning et le même Max Ernst publient *Oiseaux en péril*[19], l'ordre genré est inversé, la femme autrice mise en avant (p. 197).

14 Par exemple Anne Sauvageot, *Le Partage de l'œuvre. Essai sur le concept de collaboration artistique*, Paris : L'Harmattan, 2020.

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

16 Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), dans *Dits et écrits 1954-1988. Volume I 1954-1969*, Paris : Gallimard, 1994, p. 789-821.

17 Guillaume Bridet et Laurence Giavarini, « La fonction groupe », *COnTEXTES*, no 31, octobre 2021. DOI : 10.4000/contextes.10318.

18 Leonora Carrington, *La Maison de la peur*, préface et illustrations de Max Ernst, Paris : Henri Parisot, 1938.

19 *Dorothea Tanning, Oiseaux en péril, huit gravures de Max Ernst, Paris : Max Ernst et Georges Visat, 1975.*

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Andrea Oberhuber fait de toute façon le choix, dans son livre, de définir comme « au féminin » les cas où c'est une autrice qui pilote la collaboration : non seulement elle participe au projet dual, mais elle est surtout à l'instigation du projet (p. 16). Dans ce sens, tous les exemples qu'elle mobilise sont des contre-exemples de la règle du genre ordinaire : lorsque la collaboration s'établit avec un ou des hommes, la stratégie mise en place vise à valoriser la place de la femme. Parfois, le rapport de domination reste visible. Andra Oberhuber le suggère autour de l'œuvre d'Unica Zürn par exemple, puisque si sa plume peut être valorisée dans le cadre d'un Livre surréaliste, *Oracles et spectacles*[20], c'est en partie parce qu'elle est « encadré[e] » par celle de plusieurs hommes : elle est publiée par les éditions Georges Visat, introduite par Patrick Waldberg, le frontispice et le post-scriptum sont de Hans Bellmer (p. 226).

L'esthétique du partage proposée par la chercheuse permet aussi de travailler très directement celle de couple en littérature. En cela, le travail d'Andrea Oberhuber entre en convergence avec celui que mènent actuellement, par exemple, Claire Ducourneau et Esther Demoulin, respectivement en sociologie de la littérature et en études littéraires françaises[21]. De fait, on croise différents types de « couples » dans le volume. C'est globalement un concept riche de potentiel pour esquiver les écueils que porte la mythification de la figure d'auteur au singulier. Dans le cas des couples hétérosexuels, il fait venir sur scène la collaboration de fait qui, parfois, sous-tend en privé le travail public de l'un ou l'une des deux auteurs. Il peut éclairer les logiques de genre qui freinent ou, au contraire, encouragent la création littéraire des partenaires. On s'étonnait aussi en juin dernier, lors du colloque « Faire couple en littérature[22] », de la plus grande proportion de couples lesbiens représentés dans le programme, que de couples homosexuels masculins : hasard de l'appel à contributions, ou constat structurel ? L'étude d'Andrea Oberhuber, en l'occurrence, apporte discrètement sa pierre à ce questionnement qui peut porter tant sur le couple en littérature, d'une manière générale, que sur l'histoire des littératures homosexuelles. Il semble que dans le cadre d'une collaboration explicite et publique, les couples hétérosexuels doivent négocier avec le fait que le nom de l'homme sera tendanciellement plus valorisé que celui de la femme, tandis que dans les couples homosexuels (forcément féminins dans son étude), les deux noms d'autrices puissent être alignés et mis sur un plan comparable, plus susceptibles de se supporter l'un l'autre que de devoir gérer un effet d'ascendance.

---

20 *Unica Zürn, Oracles et spectacles, quatorze poèmes anagrammes et huit eaux fortes, introduction de Patrick Waldberg, frontispice et postface de Hans Bellmer, Paris : Georges Visat, 1967.*

21 Notamment Esther Demoulin, *Beauvoir et Sartre. Écrire côte à côte*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2024 ; Claire Ducournau, *Écrire et s'engager : Marie NDiaye et Jean-Yves Cendrey, un couple en littérature*, Paris : Éditions du Nid-de-pie, 2025.

22 « Faire couple en littérature », colloque organisé par Esther Demoulin et Claire Ducournau, Université Paris-Cité, Université Paul-Valéry-Montpellier 3, 5-6 juin 2025.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

La question du partage permet aussi de s'opposer aux paradigmes du style ou de la signature : elles déplacent la question auctoriale, autrement définie par ces paramètres, vers une prise en compte des effets de collaboration, de co-création de sens, de dynamisme. Ce fait même permet également à la figure des lecteurs et lectrices d'à son tour rejoindre le couple créateur : le « spectateur » est invité à une « lecture-spectature », soit « à une lecture participative qui peut se faire aussi fragmentée que l'est la composition de l'ouvrage elle-même » ; son propre « je » intègre « la confusion de diverses subjectivités » qui caractérise le Livre surréaliste (p. 81). Le rapport qui s'établit entre ces différents co-créateurs et co-créatrices de l'œuvre est celui d'un lien de « complicité créatrice » : amicale (p. 134) ou amoureuse, dans certains cas, elle n'est en tout cas pas rivalité ou concurrence.

C'est aussi le facteur de l'« originalité », traditionnellement conjoint à celui de singularité, qui est remis en cause dans l'étude d'Andrea Oberhuber : il est à la fois déplacé du côté de la « curiosité » (p. 90), par le fait très matériel du livre d'art à tirage ultra limité comme par le fait historique d'une inscription dans les avant-gardes, et du côté du « dual » de la *double* origine. Ce dual substitue au critère de l'originalité cette autre valeur littéraire qui pourrait être nommée, comme l'autrice le propose en conclusion, non seulement partage, mais hospitalité et humilité, toutes deux « qualités primordiales dans toute création à quatre mains » (p. 311).

L'intermédialité séductrice

Ce prisme d'étude global favorise une interrogation renouvelée sur ce qu'est le Livre surréaliste. D'abord, même si cela a déjà été fait dans d'autres cadres, l'ouverture de l'analyse à une relation duale ou plurielle engage à réévaluer la place et le rôle de l'éditeur lui-même dans la construction de l'objet livre. Guy Lévis Mano, Georges Visat, Georges Hugnet, sont cités par Andrea Oberhuber ; le travail mené sur la matérialité du livre est central (p. 21). D'autres exemples comme ceux de Claude Cahun sont frappants : la parution des *Aveux non avenus*[23] est compliquée par le manque de soutien d'Adrienne Monnier, par exemple, qui y voit un ouvrage trop prétentieux et trop léger, « écri[t] gratuitement » sans grande motivation poétique. Ici, l'éditrice ralentit le projet (p. 71), sans percevoir « la part d'insolite, d'inquiétant et d'opaque » qui fait précisément, selon Andrea Oberhuber, la valeur de l'œuvre de Cahun. Pour elle, au contraire, la collaboration est ce qui permet de

> souscrire à l'une des visées principales de tout projet avant-gardiste : changer de paradigme de création grâce au travail collaboratif, aux techniques de montage et de collage, puis, selon la logique de déjouer les attentes du lecteur ou du

[23] *Claude Cahun, Aveux non avenus, illustré d'héliogravures composées par Moore, Paris : Éditions du Carrefour, 1930.*

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> spectateur, provoquer un changement dans la posture de réception d'une œuvre d'art. (p. 79).

Cela vaut pour la visée avant-gardiste d'une manière générale. Mais le projet spécifique d'un Livre surréaliste engage en outre une question intermédiale d'ampleur : il faudra, aux éditeurs et éditrices d'abord, aux lecteurs et lectrices ensuite, reconnaître cette « texture » singulière de tels projets de « lecture-spectature » (p. 79). C'est-à-dire qu'un autre des paramètres de la modernité littéraire est investigué, en trame de fond de l'ouvrage : celui de sa sensorialité spécifique et, en particulier, de son toucher[24]. Les figures « caresse[nt] », dès la première page de l'ouvrage ; tout nous y « regarde », dans ces livres qui sont des objets d'art et de lecture matérielle (p. 11-12), dont la langue elle aussi est parfois perturbée, mise « à l'envers » (p. 154).

Dès lors, la lecture est une expérimentation, comme en échange. Cela, c'est moderne aussi : c'est le geste du *Coup de dés* qui défait la linéarité du sens (p. 14) et celui d'une mise en question de la tradition du livre illustré. L'image n'est plus ajoutée *a posteriori*, elle construit immédiatement le sens avec le texte. Le littéral et le figural se confrontent (p. 15). La lecture-spectature est donc définie comme ce contexte où les lecteurs et lectrices sont forcés d'alterner entre deux postures de réception, à la fois amenés à lire le texte et à voir l'image, mais aussi bien à voir le texte et à lire l'image (p. 21)[25].

> Les mots et les images se montent en mosaïque, aboutissent à quelques effets d'amplification de sens des uns par les autres, mais ne se livrent à des jeux de renvois et de dialogues intermédiatiques qu'aux yeux de qui accepte de se lancer dans une lecture croisée (p. 78).

Ce jeu peut être poussé parfois jusqu'à organiser la lecture comme une épreuve. Dans certains cas, c'est minimal, même si cela pousse à l'analyse des détails. La lettrine est en soi déjà une figure intermédiale, rappelle au passage Andrea Oberhuber (p. 181) : elle imbrique écrit et image, forme nœud. Mais dans bien d'autres cas, les images apparaissent comme des hors sujets par rapport au texte : elles « dérange[nt] » l'ordonnancement du sens (p. 165), le cryptent, le transforment en énigme (p. 60). Elles forcent à un complexe travail de « traduction », parfois littéral, dans le cas par exemple des *Dons des féminines* de Valentine Penrose[26], qui comptent des poèmes écrits à la fois en français et en anglais (voir p. 263-265).

---

24 Constance Classen, « Art and the Senses, 1800-1920: From the Romantics to the Futurists », dans David Howes (dir.), *Sense and Sensation: Critical and Primary Sources. 4. Art and Design*, Londres, Bloomsbury, 2018, p. 335-356 ; voir aussi Irène Le Roy Ladurie, *Une préférence pour la douceur. Récit(s) de la caresse à l'époque contemporaine (1980-2019)*, thèse de littérature comparée, Dijon : Université de Bourgogne, 2021.

25 Liliane Louvel, *Texte/image : images à lire, textes à voir*, Rennes : Presses Univeristaires de Rennes, 2002.

26 Valentine Penrose, *Dons des féminines*, dans *Écrits d'une femme surréaliste*, Paris : Joëlle Losfeld, 2001, p. 149-207.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Ces images obligent à une attention quant au « pouvoir incantatoire des mots » comme à la « force conjuratoire de leurs sonorités », censés pouvoir dépasser l'attendu et formuler des sens en attente (p. 214) — y compris, avance la chercheuse, dans le cas des œuvres marquées par une dualité interne. On peut s'interroger à cet endroit, d'ailleurs, sur la valeur herméneutique de cette idée de « dualité créatrice » avancée par Andrea Oberhuber, puisqu'elle paraît proche de la notion plus simple d'intermédialité (l'œuvre est double). En fait, c'est cette manière de faire dissoner l'image et le texte, comme en confrontation de deux dynamiques créatrices bien distinctes, qui peut faire plaider pour la reconnaissance, en effet, d'une telle « dualité créatrice ». Dans certains cas, la notion a une fonction herméneutique directe : c'est que l'écriture devient visible, comme dans le cas du *Livre de Leonor Fini*[27]. L'artiste étant connue avant tout comme peintre, le geste d'Andrea Oberhuber permet ainsi de dévoiler un aspect mal aperçu de son œuvre (p. 275-276).

Ainsi, dans l'ensemble, « [l]es rapports entre l'écrit et le figural se situent plus du côté des collisions que des collusions, réduites à des résonances de thèmes ou de motifs » (p. 151, voir aussi p. 262) : s'ils s'entrecroisent, ils ne coïncident jamais et d'autant moins que, bien souvent, ils invitent dans leur dispositif sémantique les notions d'irrationnel et d'inconscient, d'onirique, de discontinu. Pour les lecteurs et lectrices, ils s'apparentent potentiellement en ce sens à des « mauvais rêves » (p. 151).

On peut tirer ce fil symbolique : les artistes ne s'en privent pas, Andrea Oberhuber à leur suite non plus. Le Livre surréaliste (au féminin) n'est pas seulement un objet intermédial, il est aussi concrètement dédoublé. C'est le motif du *Doppelgänger* romantique allemand qui survit dans ces objets (p. 50), travaillé par l'inquiétante étrangeté de ces objets toujours doubles. Andrea Oberhuber parle de spectres qui traversent les ouvrages (p. 122), d'une mise en scène de la « présence-absence » aux fonctionnements quasi cinématographiques (p. 112), dont la fonction de dévoilement met en question les frontières du matériel et de l'immatériel (p. 123). Les décalages fréquents entre les textes et les images, de différentes natures (traquer ces différences, les effets de seuils[28] et de hiatus qu'ils induisent, est l'un des plaisirs de la succession des cas d'étude, dans l'ouvrage), établissent ainsi la nécessité d'une lecture intermédiale « en mode fantomatique » : on observe « les passantes », leurs invitations, sans stabiliser le sens (p. 132). Les lecteurs et lectrices doivent, par conséquent, explorer : rester sur le qui-vive d'une interprétation forcément glissante, ou rêveuse, « dérout[ante] », pour une œuvre

27 *Leonor Fini, Le Livre de Leonor Fini. Peinture, dessins, écrits, notes de Leonor Fini, avec la collaboration de José Alvarez, Lausanne : La Guilde du Livre et Clairefontaine, 1975.*

28 Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au xixe siècle*, Paris : José Corti, 2007.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

volontairement trompeuse (p. 64). Bref, il est affaire de séduction, au sens étymologique du terme (p. 65). De la sorte, dans l'ensemble, « le lien entre les textes repose moins sur une continuité d'intrigue ou de personnages que sur une *relation* tissée grâce à quelques fils servant de repères à la lecture-spectature » (p. 116), aux dimensions souvent ironiques (p. 117, entre autres). Retour du motif du fantôme : la lecture-spectature ne peut avoir lieu qu'à la condition que les lecteurs et lectrices reviennent perpétuellement sur leurs pas, « en spirale » (p. 133).

Pour finir, notons encore que le livre d'Andrea Oberhuber plaide — pour étudier son objet comme, d'une manière plus générale, pour penser la recherche en littérature et en histoire de l'art — pour une recherche elle-même attentive aux désaffiliations, aux déviations et circulations auxquelles oblige la réflexion sur le genre. C'est ce qu'elle nomme un « contremploi » (p. 315) : une manière de laisser libre de cheminer, adaptée à l'objet étudié. L'idée de cet essai s'oppose ainsi à celle de la thèse linéaire ; elle contrevient aussi à la référence systématique au modèle, avant-gardiste s'il en est, du manifeste, comme à la mention des sempiternels mêmes textes « fondateurs ». Ce contremploi est présenté non seulement comme une manière de sortir d'une certaine linéarité universitaire, mais surtout de ses schémas patrilinéaires. Cela permet de faire émerger une « communauté (virtuelle) de créatrices », sans se leurrer sur la réalité de cette « communauté » à l'époque — on l'a dit — mais en faisant sens du geste de recherche lui-même, soigneusement situé, expliqué. De telles constellations[29] mises à jour donnent à voir des pans de l'histoire, tangible, matérielle, réelle, qu'on aperçoit mal autrement, comme à considérer des logiques conceptuelles de construction de l'histoire littéraire qui, sans les négliger pour autant, se placent au dehors des prismes majoritaires : en pensant la collaboration plutôt que l'affiliation, l'auctorialité partagée plutôt que le règne de l'originalité (p. 315-317). On le constate aussi, de fait, dans les usages bibliographiques d'Andrea Oberhuber, très attentive à citer non seulement les références obligées de son objet d'étude, mais également les recherches émergentes, en particulier le travail de mémoire de nombre de jeunes collègues ou étudiants et étudiantes — c'est explicite (p. 319). Ce choix est également lié au lien étroit que l'ouvrage entretient avec le projet collectif « Lisaf » (Livre surréaliste au féminin), à la fois suite d'un séminaire (« Écrits de femmes »), exposition et projet numérique de science ouverte, dirigé par Andrea Oberhuber avec entre autres Sarah-Jeanne Beauchamp Houde, Anne Borgella, Florence Dubois, Marie Joëlle Essex, Jeanne Hourez, Beth Kearney, Henriette Yaa Koko, Béatrice Lefebvre-Côté, Marianne Martin, Marie Meuleman, Julie-Michèle Morin, Alexe Pilon, Clélia Pulido, Valérie Savard, Sandrine Sibuet et Ludmilla Vekhoff. Projet lui aussi « en partage », particulièrement enthousiasmant, on ne peut que recommander sa découverte[30].

[29] Elles renvoient à un geste tout à la fois scientifique et imaginaire, voir Aurore Turbiau, Mathilde Leïchlé, Camille Islert, Marys Renné Hertima et Vicky Gauthier, « Introduction », *GLAD !*, no 12, juillet 2022. DOI : 10.4000/glad.4607.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- Écrire l'histoire des femmes, mais sans les-femmes
- Le genre du genre… du Livre surréaliste
- Penser le partage en littérature
- L'intermédialité séductrice

AUTEUR

Aurore Turbiau
Voir ses autres contributions
Université de Lausanne — Aurore.Turbiau@unil.ch

30 Andrea Oberhuber, « Le Livre surréaliste au féminin », page d'accueil vers les articles, le livre et le catalogue liés à l'exposition : https://andreaoberhuber.com/projets-de-recherche/le-livre-surrealiste-au-feminin/.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.