



Andrea Oberhuber

Faire œuvre à deux :

Le Livre surréaliste au féminin

Montréal : Les Presses de
l'Université de Montréal, 2023

352 pp.

39,95\$ (papier)

ISBN 9782760648265

/Laurence Niro/

Alors qu'un intérêt académique pour le surréalisme « tardif » se dessine depuis quelques années, certain-es spécialistes offrent une relecture du surréalisme d'avant-garde en s'intéressant davantage à des formes d'art moins étudiées. D'autres se concentrent plutôt sur la mise en lumière de la production féminine dans le mouvement, de ses débuts jusqu'à plusieurs années, voire décennies, après la « mise à mort » officielle du groupe en 1969. De surcroît, la relecture transnationale du mouvement surréaliste s'impose de plus en plus, tandis que les rapports d'autorité longtemps établis entre l'Europe et le reste du monde sont interrogés et révisés. Dans cette mouvance, les groupes surréalistes « périphériques » se voient accorder autant d'intérêt et d'importance que le cercle parisien. Dans tous les cas, le canon surréaliste est déconstruit et son autorité est remise en question par la recherche selon des approches féministes, décoloniales et transnationales. Le plus récent ouvrage d'Andrea Oberhuber, *Faire œuvre à deux*, se place à l'intersection de toutes ces préoccupations académiques, donnant à son étude approfondie du Livre surréaliste une actualité inouïe.

Si l'autrice a déjà travaillé sur la question du Livre surréaliste au féminin, cet ouvrage est l'aboutissement d'un travail

méticuleux et minutieux à propos d'une production longtemps restée dans l'ombre. Dans l'engouement académique qui s'est créé autour du sujet des femmes surréalistes dans les dernières décennies, peu se sont intéressé-es au Livre surréaliste d'un point de vue principalement féminin. Certaines recherches ont porté sur les écrivaines et poètes du mouvement, mais aucune n'avait encore envisagé le travail des femmes surréalistes sous tous les angles du Livre surréaliste, c'est-à-dire orienté autant vers la littérature que les arts visuels, et le croisement de ces deux disciplines. En ce sens, les analyses développées par le passé n'étaient jamais vraiment complètes, puisqu'elles ne s'attardaient qu'à l'un des deux aspects, pourtant indissociables, du Livre surréaliste. Ce que propose Oberhuber est donc inédit. Elle nous plonge dans un univers encore peu connu. Si la lecture nous fait découvrir des caractéristiques récurrentes du Livre surréaliste, l'autrice souligne aussi la diversité et la variété de ses formes dans un contexte principalement féminin. D'ailleurs, *Faire œuvre à deux* contient des exemples de femmes – Unica Zürn, Valentine Penrose, Léonor Fini, Dorothea Tanning et Leonora Carrington, parmi d'autres – occupant diverses positions dans le monde de l'art. L'autrice démontre notamment que la femme n'appartient pas à la catégorie passive de muse, mais est plutôt une force créatrice au sein ou en périphérie du mouvement surréaliste, attestant du même coup qu'elle n'est pas emprisonnée dans un rôle unique : elle est écrivaine, peintre, poète, photographe. Ainsi, la créativité de chaque femme et l'originalité de leur production sont ici mises en valeur. Décloisonnant également la production des femmes surréalistes d'un carcan essentialisant en mettant en lumière la diversité et la variété des formes qu'elles ont créées à travers le Livre surréaliste, l'autrice soutient alors que la production de ces artistes ne peut être reléguée à des caractéristiques et à des conventions féminines strictes et contraignantes. De surcroît, les exemples qu'elle propose traversent les décennies : des années 1930, avec *Aveux non avenues* (1930) de Claude Cahun et Marcel Moore, jusqu'à la moitié des années 1970, avec *Oiseaux en péril* (1975) de Dorothea Tanning et Max Ernst. Oberhuber participe donc à la mise en valeur de certaines périodes du surréalisme qui ont longtemps été dévaluées, mais qui font aujourd'hui l'objet d'une recherche approfondie.

C'est le cas, par exemple, de la période d'après-guerre en France qui a été négligée par la recherche en histoire de l'art au profit d'un intérêt accru pour le surréalisme américain. Ajoutons, d'un point de vue transnational, que les artistes abordés proviennent de, ou ont fait carrière dans plusieurs pays du monde – France, Angleterre, Mexique, États-Unis –, donnant ainsi autant d'importance aux membres originaux du cercle surréaliste parisien qu'aux surréalistes périphériques.

Par ailleurs, le Livre surréaliste a reçu moins de considération dans les recherches académiques que d'autres pratiques créatives comme la peinture, la photographie, le collage ou le fameux objet surréaliste, et a traditionnellement été étudié pour son contenu littéraire. Au croisement de la littérature et de l'histoire de l'art, le Livre surréaliste se devait d'être éventuellement étudié sous une dimension intermédiaire. Là se trouve le point important et distinctif de la recherche d'Andrea Oberhuber : le Livre surréaliste est présenté comme point de convergence entre différentes formes d'art, comme production hybride, comme objet qui se doit d'être impérativement analysé dans son intégrité, jusque dans la relation, parfois complexe, entre la littérature et les arts visuels. L'autrice décortique la dimension littéraire du Livre surréaliste, tout en soulignant ses dimensions picturales et formelles, en plus d'approfondir les liens entre le texte et l'image qui, dans ce contexte, ne peuvent pas être bien longtemps étudiés et analysés indépendamment. Selon une perspective intermédiaire, Andrea Oberhuber traite des dynamiques et des relations qui s'opèrent dans le Livre surréaliste, mais aussi dans la création même de celui-ci, qui n'existe pas en tant que moyen d'expression unique et entièrement autonome. L'autrice s'éloigne donc à certains égards de l'objet comme champ d'analyse pour s'intéresser spécifiquement aux dynamiques relationnelles des formes d'art qui constituent le Livre surréaliste. Plus précisément, elle démontre, d'un exemple à l'autre, que le texte et l'image interagissent à des degrés différents, à des rythmes changeants. Cette réflexion, appuyée par les approches intermédiaires, démontre que cette production existe toujours en tant qu'hybride artistique, dont la relation est parfois complexe et fluctuante. Par exemple, dans *Oiseaux en péril* (1975), des images accompagnent systématiquement chaque

texte, alors que dans d'autres livres, comme *Aveux non avenues* (1930), les illustrations sont insérées dans les textes, déjà inégaux et hétéroclites, sans logique prédéterminée. Oberhuber dévoile donc la complexité qui est parfois négligée lors d'une analyse basée sur l'objet en lui-même ou sur un seul des éléments qui le composent. En somme, l'autrice témoigne, par l'analyse approfondie de ces exemples, que l'essence même du Livre surréaliste réside dans sa nature collaborative et relationnelle. En ce sens, les artistes coopèrent à créer une œuvre commune dans laquelle la littérature et les arts visuels interagissent et s'unissent.

Oberhuber insiste également sur l'idée que le Livre surréaliste se place à l'écart de toute convention, de toute tradition et de tout modèle concernant la relation entre le texte et l'image. De ce fait, son dispositif texte/image engendre une nouvelle réalité pour le lectorat. En approfondissant la dimension relative à la réception, l'autrice fait intervenir l'idée d'une « lecture-spectature » qui demande une posture double et simultanée de lecteur et de regardeur. Ce faisant, l'autrice offre une analyse inédite du Livre surréaliste en s'intéressant autant à la création de l'objet qu'à sa réception. Par ailleurs, même si les plus récentes recherches sur le mouvement d'avant-garde ont démontré que la collaboration constitue un aspect important, voire fondamental et indissociable, du surréalisme, Oberhuber mentionne que « l'idée et [le] processus de faire œuvre à deux ne sont que rarement thématiques » (p. 21). À ce propos, Anne Foucault et Alyce Mahon, pour ne nommer qu'elles, ont grandement approfondi cet aspect dans leurs publications en s'attardant, entre autres, à la dimension collective du groupe dans la création de divers projets à grande échelle, comme les expositions internationales, les revues et les tracts sociopolitiques. Bien qu'une majeure partie de son étude soit plutôt centrée sur une collaboration restreinte entre deux artistes, Oberhuber démontre encore une fois l'actualité de son ouvrage par cet accent sur le collectif.

À la lumière de tout ce qui précède, le titre du livre, *Faire œuvre à deux*, porte un double sens : l'expression réfère autant à l'union de la littérature et des arts visuels qu'à la collaboration entre les artistes et écrivain-es. À cet égard, une certaine mise en abyme se dessine à la lecture : l'autrice

porte elle-même le double rôle de littéraire et d'historienne de l'art. Ce faisant, elle fait elle-même « œuvre à deux » dans ce projet multidisciplinaire. Plus précisément, dans le but de brosser un portrait précis et concis du Livre surréaliste au féminin, elle y présente trois types de collaboration, lesquels constituent les trois parties de son ouvrage : dans la première partie, elle s'intéresse principalement à la collaboration féminine. D'une part, elle se penche sur la relation entre Claude Cahun et Marcel Moore qui n'a jamais été envisagée selon une collaboration à quatre mains dans un Livre surréaliste. Notons que si Claude Cahun appartient à une catégorie genrée considérée comme floue et hors de la binarité, en proclamant notamment qu'un genre neutre lui convient mieux, Oberhuber centre tout de même l'artiste marginalisé-e dans un discours se voulant inclusif et féministe. À cet égard, elle considère que l'utilisation du photomontage et du collage dans *Aveux non avenues* (1930) participe à la remise en question, mais aussi à la déconstruction du genre en tant qu'entité bâtie sur des conventions sociétales. Toujours dans *Aveux non avenues*, les textes hétéroclites contribuent également à cette fragmentation identitaire, puisque leur format et leur nature varient grandement. D'autre part, l'autrice offre une relecture de deux livres de Lise Deharme : *Le cœur de pic* (1937), illustré par Claude Cahun, et *Le poids d'un oiseau* (1955), illustré par Léonor Fini. Oberhuber y décèle une thématique commune d'unification des règnes animal et humain, ainsi qu'onirique/fantastique et réel. Somme toute, les exemples qu'elle propose dans cette partie, comme *Aveux non avenues* ou les livres de Lise Deharme, ont certes déjà été étudiés, mais jamais sous l'angle de la collaboration au féminin et de la relation texte/image.

Dans la deuxième partie, l'autrice approfondit les collaborations mixtes, entre artistes femmes et hommes, en analysant trois Livres surréalistes dont le dénominateur commun est Max Ernst : *La maison de la peur* (1938), *La dame ovale* (1939), réalisées avec Leonora Carrington, et *Oiseaux en péril* (1975), avec Dorothea Tanning. La dynamique collaborative dans ces deux couples est examinée afin d'offrir une analyse qui soit le plus en harmonie avec la relation entre les artistes et leur rôle respectif dans la création d'un projet livresque. Conséquemment, la relation entre le texte

et l'image se dévoile. En ce sens, la relation entre le littéraire et le visuel est tributaire de la relation entre les deux artistes. Dans son analyse d'*Oiseaux en péril*, Oberhuber démontre que le couple de longue date collabore de façon égale dans cette œuvre à tendance biographique. L'autrice fait émerger de sa lecture des références à l'un ou à l'autre des deux artistes, ainsi qu'à leur vie commune. D'emblée, le titre de l'œuvre réfère autant à l'alter ego d'Ernst, LopLop, qu'aux menaces imminentes hantant les tableaux de Tanning. Du côté du couple Carrington-Ernst, la dimension politique et anti-bourgeoise s'impose dans leurs projets collaboratifs, alors que le climat sociopolitique se détériore à la fin des années 1930. Les préoccupations révolutionnaires des surréalistes sous-tendent du même coup leur relation amoureuse et artistique. Sur une autre note, Oberhuber fait remarquer que les exemples choisis renversent les rôles traditionnellement genrés de la collaboration livresque : Ernst signe les illustrations, tandis que Carrington et Tanning se consacrent à l'écriture. Alors que ces dernières intéressent largement les spécialistes depuis quelques années, Oberhuber participe à faire mieux connaître cette partie de leur production.

Finalement, l'autrice dédie la troisième partie de son livre à trois artistes femmes qui ont fait preuve de dualité créatrice : Unica Zürn, Valentine Penrose et Léonor Fini. Elles ont entièrement réalisé des Livres surréalistes en se positionnant autant comme écrivaine que comme artiste visuelle. Alors que la dimension collaborative dans les études surréalistes est principalement comprise comme un projet sur lequel travaillent deux ou plusieurs artistes, elle est ici présentée de façon inédite. Les exemples fournis dans ce chapitre témoignent de la variété et de la diversité des formes que prend le Livre surréaliste, autant d'un point de vue littéraire qu'artistique : poésie, collage, récit narratif, gravure, etc. Ultimement, il va sans dire qu'à travers les exemples qu'elle propose, Oberhuber réussit bien à réaliser sa « volonté de rendre justice à la nature particulière de chaque livre » (p. 39), mais aussi de chaque artiste.

Laurence Niro est détentrice d'une maîtrise en histoire de l'art de l'Université de Montréal (2024).

—laurence.niro@umontreal.ca