

l'Homme » (p. 526). Selon lui, et il ouvre ici la voie à une réflexion essentielle, la littérature, au XIX^e siècle, est entrée pleinement dans l'ère de l'immanence.

Université Laval

Stéphanie CHIFFLET

Mélu­sine, n° XXXII. *À belles mains. Livre surréaliste-livre d'artiste*. Dossier réuni par Andrea OBERHUBER. Lausanne, L'Âge d'Homme, 2012, 15,5 x 22,5 cm, 338 p. CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE SUR LE SURRÉALISME. Prix : 29 €. ISBN 978-2-8251-4185-4.

Trente ans après le numéro 4 (1982) de *Mélu­sine*, « En belle page », qui portait sur la définition (à inventer) du livre surréaliste, la revue du centre dirigé par Henri Béhar à Paris III rouvre le dossier. Beaucoup de choses ont évidemment changé depuis. L'approche iconotextuelle du fait littéraire, encore relativement marginale au début des années 1980, est devenue aujourd'hui, sinon dominante, du moins fort présente dans les secteurs les plus variés. Il en va de même pour l'intérêt porté à la matérialité du support-livre, qui a cessé d'être perçu comme le vecteur transparent qu'il n'a sans doute jamais été. Spécialiste de l'écriture des femmes, des avant-gardes de l'entre-deux-guerres et des rapports texte / image (littérature et photographie) avec un accent spécial sur les questions de genre, Andrea Oberhuber a composé un numéro très riche et très touffu, avec quelque vingt contributions d'auteurs d'origines et d'orientations diverses, qui offre un excellent aperçu des recherches nouvelles ou en cours.

Le volume se distingue d'abord par la clarté de ses choix méthodologiques. Au sein des travaux plus larges sur le livre-objet, le livre surréaliste se voit défini d'abord, sur le plan synchronique, comme un exemple de ce qu'Yves Peyré a nommé le *livre de dialogue*¹, où texte et image cherchent, et dans le meilleur des cas produisent, une tension créatrice entre parole et image. Ensuite, le livre surréaliste est distingué aussi, sur le plan diachronique, du *livre illustré* (où l'équilibre texte / image tourne au profit du texte, même si depuis le dernier quart du XIX^e siècle les occurrences se multiplient d'une plus grande interaction entre l'iconique et le textuel) et du *livre d'artiste* (où contrairement au livre illustré la dimension plastique l'emporte plus ou moins radicalement, malgré, bien sûr, l'inévitable prolifération de cas-limites depuis le lancement du genre dans les années 1960). C'est à partir de ce cadre, maintenu de manière ferme et cohérente à

¹ Yves PEYRÉ, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre*, Paris, Gallimard, 2001.

travers tout le numéro (une véritable prouesse due à la vigilance intellectuelle d'A. Oberhuber), que se déploie un éventail de recherches dont beaucoup apportent d'heureuses innovations dans le champ des études surréalistes.

L'intérêt pour les pratiques de collaboration est sans doute le fil rouge capital de cet ensemble qui aide à repenser le travail des surréalistes. À cet égard, ce qui frappe d'abord est sans conteste l'extrême diversité de ces collaborations, dont la plupart des articles permettent de mesurer des aspects moins connus, par exemple les décalages dans le temps (toute collaboration n'est pas simultanée ou purement ponctuelle), les distorsions entraînées par les conflits ou les différences de statut entre personnes (toute collaboration n'est pas œcuménique) ou encore les collaborations à géométrie variable (toute collaboration ne se limite pas aux échanges directs entre poète et plasticien). De la même façon, presque tous les articles rattachent la problématique de la collaboration à celle de la diversité médiatique du livre, qui concerne autant la vue que le toucher, y compris dans les formes les plus courantes ou conventionnelles. La prise en considération systématique du tactile (mode direct du toucher) et de l'haptique (mode indirect, métaphorique) constitue un des points forts de *Mélusine* 32, dont le titre emblématique, *À belles mains*, porte utilement témoignage. Enfin, il convient de saluer la grande qualité des microlectures, souvent très bien écrites (on pense surtout à l'exemplaire lecture de *Facile* par Danièle Méaux ou celle des images de Toyen dans deux livres de Radovan Ivsic et d'Annie Le Brun par Virginie Pouzet-Duzer) et l'élargissement du corpus à des auteurs et à des œuvres moins souvent abordés dans les études surréalistes, durablement et lourdement marquées (allais-je dire handicapées ?) par l'héritage de Breton, ici relativement absent.

Les travaux rassemblés par A. Oberhuber permettent aussi d'envisager un certain nombre de problèmes et de défis qui ne manqueront pas de se préciser au fur et à mesure que les recherches creuseront les directions signalées en ces pages.

Le premier écueil est celui de l'illustration. Ce numéro de *Mélusine* n'est pas le premier livre sur l'image qui ne contient pour ainsi dire pas d'images (seuls cinq articles du dossier coordonné par A. Oberhuber sont accompagnés d'un contrepoint visuel, souvent un peu maigrelet du reste) et l'on sait parfaitement à quoi cela tient : l'absence d'une législation fiable sur le droit à la citation scientifique. Certes, les auteurs s'efforcent de trouver des alternatives, mais

celles-ci restent des pis-aller, pour ne rien dire des effets délétères sur la recherche elle-même, détournée de certains objets pour cause d'abus de *copyright*. De plus, le caractère très confidentiel de la plupart des objets analysés rend la censure de l'iconographie encore plus criante. L'article d'Alexander Streitberger sur Broodthaers, qui examine certains aspects du travail de l'artiste à la lumière des questions de propriété artistique, n'en a donc que plus de mérites, car il érige frontalement le droit d'auteur en enjeu de toute création contemporaine (inutile de le souligner : l'article n'est pas illustré).

Un chantier plus prometteur encore est celui de la dimension économique du livre surréaliste, vers lequel pointent plusieurs des contributions, sans pourtant en faire le cœur de leur interrogation. En effet, le livre surréaliste n'est pas uniquement l'effet d'une conception plus hybride, plus ouverte, plus collaborative de la création. Il correspond (et souvent répond) aussi à une nécessité platement économique, celle de fournir des revenus à des auteurs qui refusent le second métier et qui cherchent à étendre le champ de leurs activités au monde plus lucratif des galeries et du commerce d'art en général, supposé, mais à tort peut-être, plus lucratif que le monde du livre littéraire, dont tout le monde sait qu'il n'a jamais nourri son homme. Dans cette perspective, il serait passionnant d'étudier les *écarts de motivation* entre partenaires qui décident de joindre leurs forces. Car ce qui pousse l'écrivain à collaborer avec le plasticien (ou à se faire plasticien lui-même, ce qui est une forme de collaboration aussi) n'est sans doute pas ce qui attire le plasticien vers l'écrivain (ou vers l'écriture, s'il se met lui-même à produire du texte). Plusieurs articles pratiquent des ouvertures fascinantes sur ces problèmes. Il conviendrait maintenant de les fouiller davantage, ce qui supposera très vite, c'est du moins ce qu'on imagine, la traversée des frontières entre livre surréaliste et livre non surréaliste.

De ce point de vue, on ne peut que se réjouir des extensions déjà réussies par ce numéro, même si le travail est loin d'être achevé. *À belles mains* fait de louables efforts pour briser le machisme des surréalistes : opération tout à fait réussie. Le volume tente aussi de dépasser le parisianisme. Mais il continue à ignorer bizarrement Nougé et le groupe bruxellois en général, du moins pour ce qui est des années 1920 et 1930 : Quid de *Correspondance* ? Quid du *Catalogue Samuel* ? Quid de *Clarisse Juranville* ? De la même façon, plusieurs études s'appuient courageusement sur le livre d'artiste, concept peu souvent rapproché des démarches surréalistes, pour tendre des ponts entre l'entre-deux-guerres et les années 1950 et 1960, voire au-delà.

Le résultat en est tantôt discutable (on peut rester perplexe devant l'annexion de Jacques Roubaud au surréalisme, mouvement qu'il n'a cessé de combattre sa vie entière) et tantôt très attrayant (on a déjà mentionné l'article sur Broodthaers, qui crée un bon contexte pour le dialogue entre surréalisme et art conceptuel).

En résumé, frappant par la clarté de son approche, qui restructure l'état de la recherche, *À belles mains* constitue un jalon important dans un champ de recherches en pleine effervescence, que les nouvelles pistes initiées par ce numéro ont vocation à bousculer.

KU Leuven

Jan BAETENS

Céline PARDO, Anne REVERSEAU, Nadja COHEN et Anneliese DEPOUX (dir.), avec la collaboration de Michel MURAT et Emmanuel SOUCHIER, *Poésie et médias. XX^e-XXI^e siècles*. Paris, Nouveau Monde éditions, 2012, 14 x 22,5 cm, 342 p. CULTURE ET MÉDIAS. Prix : 34 €. ISBN 978-2-847366-527-6.

Les actes de colloque *Poésie et médias (XX^e-XXI^e siècle)*, parus aux éditions Nouveau Monde en 2012, sous la direction de Céline Pardo, Anne Reverseau, Nadja Cohen et Anneliese Depoux, avec la collaboration de Michel Murat et Emmanuel Souchier, est le résultat d'un travail partenarial entre deux équipes : « Littératures françaises du XX^e siècle » (Paris IV) et le « Groupe de recherches interdisciplinaires sur les processus d'information et de communication » (GRIPIC, Celsa). Porté par de jeunes chercheurs, le programme qui a donné lieu à cette publication de qualité s'inscrit dans le renouvellement des études littéraires depuis les années 1990, renouvellement qui invite notamment à interroger le texte en lien avec le *medium* ou les médias.

Dans cet ouvrage, deux principaux champs disciplinaires, la littérature française et les sciences de l'information et de la communication se croisent autour d'un objet d'études, la poésie des XX^e et XXI^e siècles, envisagée dans un sens large, dans sa relation aux médias. L'enjeu présenté en introduction est « le dépassement d'une conception de la littérature restreinte à la littérarité et donc enfermée dans un corpus canonique de genres et d'œuvres » (p. 7). Il s'agit alors de prendre en compte non seulement la production et la réception des œuvres du point de vue de leur « message », mais aussi la « médiation éditoriale », l'importance du « support physique, dans ses aspects fonctionnels et plastiques » (p. 8).

L'introduction fait le point sur la recherche scientifique pour ce qui relève des sciences de l'information et de la communication mais aussi les études littéraires, de façon à montrer l'importance de leur articulation, dans une réflexion qui s'ouvre plus largement à la sémiotique et à la sémiologie. L'introduction présente ensuite, à partir des enjeux, les « chantiers » ouverts par le colloque, et qui s'inscrivent plus largement dans le contexte actuel des recherches ayant pour objet le fait littéraire sous toutes ses formes, de la production à la réception en passant par la diffusion.

Le premier chantier présenté concerne l'élargissement du domaine de l'histoire littéraire à ceux de « l'histoire matérielle du livre, l'histoire de l'édition, de la presse, la sociologie du champ, l'histoire de la réception et du goût qui se sont développés récemment » (p. 12). Le second « chantier » concerne les « recherches théoriques autour de l'intermédialité » permettant d'envisager les « objets hybrides » (p. 13) mêlant plusieurs systèmes sémiotiques. Le troisième « concerne l'étude de la circulation sociale des textes et de leurs métamorphoses médiatiques » (p. 15).

Une fois posées ses perspectives générales, l'introduction présente la problématique de l'ouvrage, centrée sur une « approche communicationnelle de la poésie » (p. 16), dès lors que son statut s'avère « hybride », la notion d'hybridité étant réitérée, notamment dans une tentative d'historicisation des innovations poétiques en lien avec les médias modernes. La présentation claire des contributions s'effectue à partir de leur organisation efficace en trois parties : « Imaginaire et pensée des médias à l'œuvre », « Quand les poètes sortent du livre » et « Circulations médiatiques de la poésie ».

Les sept articles de la première partie interrogent la relation entre poésie et médias à partir des représentations que manifestent les écrits théoriques mais aussi la pratique des poètes eux-mêmes. Ils concernent l'influence du cinématographe dans l'œuvre de Pierre Reverdy (Philippe Ortel), les « emprunts et transferts » entre poésie, photographie et cinématographie dans *Photographies animées* de Philippe Soupault (Anne Reverseau), l'expérience cinématographique dans *La Brébatine* de Guillaume Apollinaire (Nadja Cohen), la migration de *medium* en *medium* du *Savon* de Francis Ponge (Céline Pardo), les « transferts intermédiatiques » dans le *ready-made* (Gaëlle Théval), la « médiosphère typographique » dans l'œuvre de Léon-Gontran Damas (Carrie Noland). La partie se termine par une approche

théorique proposée par Jean-Pierre Bobillot autour de la notion de « médiopoétique ».

Les quatre articles de la deuxième partie portent sur les pratiques poétiques qui sortent du livre, qu'il s'agisse de la « tentation cinématographique » de René Char (Olivier Belin), de la poésie sonore de Bernard Heidsieck et John Giorno (Clémentine Hougue), ou de l'interprétation télévisuelle d'un poème de William Butler Yeats par Samuel Beckett (Anne-Cécile Guilbard). La partie se clôt sur une présentation, par le poète et artiste sonore Alessandro De Francesco, de sa propre pratique, mise en perspective avec celle d'autres créateurs actuels.

Les quatre articles de la troisième partie concernent la question de la « circulation médiatique de la poésie », dans son rapport aux normes et cadres institutionnels. Elle est abordée à partir de la réception de l'œuvre de Charles Baudelaire dans des émissions radio-phoniques diffusées sur Arte Radio et France Culture (Mathilde Labbé), de l'affichage de poèmes dans le métro parisien (Anneliese Depoux), de la poésie publiée, diffusée et composée sur Internet (Étienne Candel), et des lectures publiques de poèmes depuis les années 1980 à Lyon et dans sa région (Georges Mathieu).

Si, dans l'ensemble des articles, un certain nombre aborde des auteurs reconnus par l'institution, la perspective adoptée permet de compléter l'étude des œuvres et de leur contexte, par l'analyse de l'influence, du croisement ou du transfert médiatiques. D'autres articles interrogent les formes poétiques dans leur réalisation contemporaine, de la composition à la réception en passant par la diffusion, y compris dès lors que leurs frontières se brouillent.

L'approche communicationnelle de la poésie permet d'interroger les processus poétiques en lien avec les modèles photographiques, cinématographiques ou numériques, et les lieux de diffusion, mais encore les modalités de l'intermédialité, ou la visée pragmatique des dispositifs poétiques et de leurs composantes médiologiques. Elle permet donc aussi en retour d'interroger les spécificités de la poésie, dans son évolution au cours des *xx*^e et *xxi*^e siècles.

Si l'ouvrage, qui est un recueil d'articles, ne saurait représenter toutes les problématiques inscrites dans ces recherches communicationnelles et médiologiques, il constitue un ensemble de propositions particulièrement pertinentes et propres à susciter encore la réflexion,