

Trente ans après la parution du dossier sur « Le livre surréaliste » dirigé par Henri Béhar en 1982(1), le trente-deuxième numéro des Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme se penche à nouveau sur le sujet. Alors que le projet initial entamait une réflexion sur un objet que l'on ne connaissait alors que peu, le dossier « À belles mains, livre surréaliste — livre d'artiste (2) » effectue un retour aux sources du livre surréaliste pour ensuite étendre son regard aux livres relevant du mouvement surréaliste au sens large ainsi qu'aux livres d'artistes contemporains. Comme l'annonce Andrea Oberhuber en introduction, il ne s'agit pas de voir une « filiation linéaire » entre le livre surréaliste et le livre d'artiste, mais plutôt, en les considérant tous deux comme des « livres-objets », d'en dégager les « enjeux esthétiques et médiatiques », et, dans la foulée des nombreux travaux qui s'intéressent aux rapports textes/images, de les examiner comme des créations hybrides relevant à la fois des arts visuels et de la littérature (p. 7-30). Faisant discourir des spécialistes de ces domaines et de l'esthétique, le dossier présente également une note de Michel Pierssens qui rend hommage aux travaux de Renée Riese-Hubert, une pionnière dans l'étude du livre surréaliste, en plus de rendre compte de l'importance des collections de livres-objets des universités américaines. Notons, finalement, la présence de plusieurs documents inédits qui complètent ce numéro de *Mélusine*, notamment des lettres de Crevel au sujet de son voyage en Angleterre en 1926 et la correspondance qu'entretint Maurice Fourré avec André Breton.

2 C'est sans surprise que l'on constate que, d'emblée, les premiers articles ancrent le dossier dans une perspective plus axée sur les travaux portant sur le mouvement et la pensée surréalistes. Ainsi, Elza Aldamowicz définit différents types de lectures possibles du livre d'artiste surréaliste. Elle identifie la « lecture poétique » comme particulièrement propice à la lecture du livre d'artiste surréaliste parce que le lecteur « produit [...] des paroles qui sont un geste de “conspiration” parallèle à la page du livre d'artiste » tout en « la désorientant » (p. 42). Julien Schuh, quant à lui, établit que l'anti-mimétisme caractéristique des livres surréalistes découle en partie du phénomène de l'écart qui existait déjà au XIXe siècle entre le pictural et le scriptural dans les domaines des annonces publicitaires et des images populaires. Il suggère que c'est davantage ces traditions que celles du livre de peintre que les surréalistes perpétuent dans leurs livres-objets. Viennent ensuite des études sur deux projets surréalistes n'ayant pas donné les résultats escomptés, mais qui demeurent néanmoins précieux de par ce qu'ils nous enseignent sur le développement de la pensée et de la démarche du mouvement. D'un côté, l'article de Sophie Lemaître sur le « Livre sur les peintres de 1918 » nous permet de mieux comprendre les aspirations d'Aragon, Breton et Soupault au sujet du livre-objet. L'auteur établit ensuite les retombées de ce projet, qui, sans avoir pris forme, a plus tard donné naissance aux premières productions textuelles portant sur l'art surréaliste et a incité les trois hommes à considérer la revue comme support de production collective. De l'autre côté, Eddie Breuil montre les difficultés engendrées par la démarche surréaliste dans l'édition GLM des *Œuvres complètes* de Lautréamont. Malgré l'impression très positive qu'on en garde, André Breton (3) abandonne cette édition qui dévie, finalement, grandement du projet envisagé à l'origine. La rencontre « forcée » (et non « fortuite ») explique, selon Breuil, les illustrations « inégales » (p. 84) et certaines des difficultés rencontrées pendant l'élaboration de l'édition.

3 Andrea Oberhuber identifie trois axes autour desquels les textes du numéro s'articulent : le partenariat et la collaboration, les rapports entre le texte et l'image et la « métamorphose du lecteur en lisant-regardant » (p. 29). Étant donné la complexité des œuvres étudiées, il s'avère

souvent nécessaire de miser sur plus d'une approche pour mieux les comprendre. Ainsi, dans les études consacrées aux ouvrages liés au surréalisme, l'article de Constance Fritzsich sur la collaboration de Paul Éluard et Max Ernst compare leur démarche dans *Répétitions* et dans *Malheurs des immortels*. Alors que le processus créatif change d'une œuvre à l'autre, les deux amis « inspirent et poussent le lecteur-spectateur à voir et à trouver sa propre réalité dans leurs livres, à y lire et à créer [...] une troisième réalité de lecture » (p. 97). Par ailleurs, l'analyse de Jacques Lendhart de la collaboration d'André Breton et de Wifredo Lam pour *Fata Morgana* révèle une troisième influence, celle de la compagne de Lam, Helena Benitez, qui traduit les textes de Breton. Le chercheur montre également que loin d'illustrer ou de démystifier la production du poète, la contribution visuelle de Lam « approfondit plus qu'[elle] n'éclaire [le] mystère » de la matière textuelle (p. 144). De même, l'analyse de Danièle Méaux de *Facile* envisage à la fois le travail collaboratif de Paul Éluard, Man Ray et Guy Lévis Mano (l'article ne considère pas explicitement Nusch, modèle adoptant manifestement une posture pour les photos, comme collaboratrice du projet), les effets produits par le texte qui donne l'impression de caresser l'image et l'invitation qui semble faite au lecteur de participer par l'entremise d'une photographie de gants au mouvement tactile suggéré par l'agencement de l'image et du texte. Poussant plus loin la participation du lecteur et nécessitant un tout autre régime de lecture pour lequel Emmanuelle Pelard conçoit les termes « iconolecture » et « tactilecture » (p. 146), l'œuvre du poète-éditeur surréaliste québécois Rolland Giguère requiert la manipulation du livre-objet. Selon le chercheur, la forme singulière que prennent les livres-objets de Giguère s'explique par les multiples professions de ce dernier qui est à la fois poète, éditeur, typographe et imprimeur. La multiplicité des spécialités d'un seul individu produit une « continuité du geste poétique-typographique-plastique » (p. 155). Le travail de Gisèle Prassinis, à l'instar de celui de Giguère, révèle un artiste qui du texte à la peinture en passant par la couture fait converger plusieurs types d'expression artistique. L'analyse de *Brelin le frou* montre en outre l'investissement de Prassinis qui « franchit [...] les cloisonnements identitaires » : absorbée dans le livre-objet, l'artiste s'y fonde pour n'émerger que dans le « portrait idéal » que constitue son œuvre (p. 221).

4 Souvent héritiers du mouvement surréaliste, certains livres-objets présentés dans le dossier s'inscrivent dans une perspective contemporaine qui s'éloigne et va parfois au-delà des visées du mouvement. Par exemple, le *Logbook* dans lequel l'écrivain belge Christian Dotremont manie le pinceau et crée un livre-objet où une première manifestation du texte constituée d'un tracé à l'encre très libre et souvent illisible qui prend une allure picturale puis est accompagnée d'une transcription de la matière textuelle pour former un « objet protéiforme » (p. 210). Selon Raluca Lupu-Onet, l'œuvre déborde du programme contestateur de Breton et de son groupe pour mettre à nu l'instant de la création et ainsi « capter dans le corps de la lettre la présence du corps de son écrivain » (*ibid*). La production de Marcel Broodthaers défie la notion de livre-objet avec, notamment, le cas de *Voyage en mer du Nord*, un projet multimédia — un film et un livre — portant sur une toile marine et des photographies de navires. L'écart entre la pellicule filmique et le codex s'amenuise alors que, comme le signale Alexander Streiberger, l'un emprunte les caractéristiques de l'autre. En même temps, le chercheur montre que Broodthaers s'interroge sur les bornes dans lesquelles sont traditionnellement maintenus les médiums qu'il pervertit. Si les ouvrages présentés dans le recueil tentent souvent de s'interroger ou de se dégager des carcans génériques, la contribution de Caroline Lebrec réfléchit sur les travaux de romanciers de l'Ouvroir de Littérature Potentielle (l'Oulipo) qui s'imposent, au contraire, des contraintes. Choissant pour exemple *Éros mélancolique* de Jacques Roubeau et Anne F. Garetta publié en 2009, Caroline Lebrec s'intéresse aux « prémices créatifs » et aux « modalités de partage » et, à

partir de là, se questionne sur les parallèles possibles entre la création d'œuvres collaboratives et celles du roman à contraintes (p. 177).

5 De l'exploration de traditions textuelles et visuelles remontant au dix-neuvième siècle, voire plus en arrière, jusqu'à l'étude d'œuvres très récentes, c'est un immense terrain que parcourt ce recueil qui approfondit l'examen des liens entre les créations livresques des surréalistes et des artistes contemporains. On regrette qu'il ne contienne pas davantage d'illustrations, mais la variété des contributions proposées (qu'il nous était impossible de toutes examiner ici) permet d'apprécier les multiples manifestations du livre-objet et les circonstances de son élaboration. Le numéro pris dans son ensemble s'avère étonnamment complet et cohérent considérant l'hétérogénéité que prennent parfois les ouvrages collectifs. Le dossier fournit par ailleurs un cadre méthodologique et historique impressionnant, quoiqu'orienté plus spécifiquement sur le surréalisme. Si le recueil gagnerait à confronter plus directement le livre surréaliste au livre d'artiste et à intégrer davantage ce dernier et les méthodologies s'y rapportant, il fournit ample matière à réflexion. Il n'en tient qu'au chercheur de confronter approches et corpus et d'exploiter les pistes qui se dévoilent au fil de la lecture.

#### Notes

1. Henri Béhar, « En belle page », *Mélusine*, n° 4, « Le livre surréaliste », 1982.
2. *Mélusine*, n° 32, « À belles mains, le livre surréaliste — le livre d'artiste », 2012.
3. Ce dernier y recycle un texte en préface et n'achève pas le projet. Voir l'article de Breuil, p. 75.

Pour citer cet article, Référence électronique :

Éloïse Pontbriand, « Andrea Oberhuber (dir.), « A belles mains », *Mélusine*, n°XXXII, 2012 », *Lectures* [En ligne], Les comptes rendus, 2012, mis en ligne le 21 août 2012, URL : <http://lectures.revues.org/8984>

Éloïse Pontbriand

Étudiante au doctorat à l'Université de Sherbrooke, assistante de recherche pour le Groupe de recherche sur l'histoire du livre au Québec, Université de Sherbrooke