

général, traçant de nombreuses perspectives. Chaque voix préserve sa subjectivité, sa couleur propre, et s'intègre en une mise en abyme de la vie du village à d'autres voix qui invitent à *penser la ruralité*. La ruralité, certes, mais plus encore l'humanité, car « tout enseignement rattaché à l'humain nous manque à tous » (89). « Être un homme. Être humain. L'être humain, avant tout » (115), telle est la vocation de l'être dans le monde.

Jean-François Poisson-Gueffier

Université Marie et Louis Pasteur

Oberhuber, Andrea. *Faire œuvre à deux : le Livre surréaliste au féminin*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2023. 352 p.

Après *Chansons de femmes* (1995), *Corps de papier : résonances* (2012) et de nombreux articles et ouvrages collectifs consacrés aux écritures surréalistes au féminin, la spécialiste des rapports textes/images et des avant-gardes historiques Andrea Oberhuber, professeure à l'Université de Montréal, publie un nouvel ouvrage voué à l'hybride « Livre surréaliste au féminin », issu de plusieurs années de recherches en Europe et en Amérique du Nord, hors et au sein du programme de recherche *Lisaf* (<https://lisaf.org>). Objet livre particulier né de l'esthétique avant-gardiste, « basé sur l'idée du travail collaboratif et celle d'un dispositif texte/image complexe » (p. 12), le Livre surréaliste s'éloigne comme on sait de la tradition du livre illustré des XVIII^e et XIX^e siècles comme du livre d'artiste du XX^e siècle. Si l'ouvrage d'Oberhuber comble une lacune importante, c'est que dans *Faire œuvre à deux* l'intérêt se porte, dans une double perspective générique et d'études de genre et pour la première fois dans l'histoire de la critique universitaire, sur les collaborations *livresques* entre une auteure et un artiste visuel ou une artiste visuelle, négligées par l'histoire littéraire panthéonisante peu disposée à mettre en avant des auteures surréalistes en marge du Centre. Car c'est bien le Livre surréaliste *au féminin* (l'auteure est à l'origine du travail collaboratif) qu'examine Oberhuber, « ses propriétés génériques et genrées », ses spécificités historiques, les façons dont il se signale en termes de « travail collaboratif, de communauté et de partage » (p. 16), les manières enfin grâce auxquelles, tout en adhérant à l'esthétique et aux valeurs surréalistes, il en détourne certaines des idées et pratiques fondamentales (l'amour fou, l'humour noir, le collage...).

L'ouvrage est structuré en sept chapitres, divisé en trois parties selon la typologie du Livre surréaliste établie par l'auteure (collaboration « féminine », entre deux femmes ; collaboration « mixte », d'une femme et d'un homme ; collaboration en « dualité créatrice », une auteure qui se dédouble en artiste visuelle ou inversement). Tandis que l'introduction et la conclusion proposent une utile théorie générale du Livre surréaliste au féminin, les études de cas fonctionnent en deux temps : un examen de la mise en livre et des motifs surréalistes (volontiers infléchis) qui imprègnent l'écriture précède une rigoureuse analyse des rapports textes-images envisagés dans leurs complexités créatrices. L'exhaustivité étant impossible en l'espace d'un ouvrage (une quarantaine de livres composent selon Oberhuber le Livre surréaliste au féminin, qui s'étend d'*Il était une petite pie* de Lise Hirtz et Joan Miró en 1928 à *Caroline* de Meret Oppenheim en 1985) et parce que le but scientifique que s'est fixée l'auteure est l'analyse par l'exemple représentatif de ce « genre à part (entière) » sans maison d'édition distinctive, un corpus de dix ouvrages est analysé, sans que ni le nombre ni les auteures ne soient choisis au hasard : les cas retenus sont « singuliers et complémentaires » (p. 16) en ce qu'ils offrent des relations textes/images d'une grande complexité et se complètent en termes de format, de papier, de typographie, de régime iconographique (génereux), démontrant la diversité matérielle et picturale du Livre surréaliste au féminin, reflet de sa diversité esthétique au sens le plus large du terme (aucun modèle n'est privilégié) ; leur nombre est, lui, habilement décrit comme le symbole de la « multitude » et de la « pluralité » (p. 310).

Après l'introduction qui formule les caractéristiques majeures du Livre surréaliste, pose le cadre analytique général sous formes d'interrogations liées au faire collaboratif (« De quelle manière peut-on imposer sa voix, sa vision, tout en respectant le terrain de l'autre ? », p. 37) et offre plusieurs aperçus préalables aux analyses des propriétés spécifiquement féminines du corpus (absence de thématisation du processus collaboratif ; démarche collaborative prise comme un « idéal de création en soi » (p. 23) durablement marqué...), la première partie envisage les collaborations entre deux femmes, avec *Aveux non avenues* (1930) du couple créateur Claude Cahun et Marcel Moore, *Le Cœur de Pic* (1937) par Lise Deharme et Claude Cahun et *Le Poids d'un oiseau* (1955) de Lise Deharme et Leonor Fini. Publié aux Éditions du Carrefour, *Aveux non avenues* conjugue écriture et photomontages inquiétants dans un espace livresque qui brise l'imaginaire romantique du génie isolé. Le récit de soi hétérodoxe (muni d'un « pacte auto(bio)graphique » qui ne tend pas vers la confession univoque et chrono-logique, il rassemble des genres hétéroclites), dont le leitmotiv « scopique » est le *Doppelgänger*, côtoie les dix héliogravures d'inspiration avant-gardiste façonnées en collaboration, qui fragmentent le discours sur soi, telle cette planche VI présentant des têtes cahuniennes qui se bouchent les oreilles tout en voulant... parler, métaphore d'un « texte qui ne se dit pas » (p. 67), d'une vie passée toujours en mutation, qui se lit et se voit par le procédé cassant de la juxtaposition. Dans *Le Cœur de Pic*, Lise Deharme, la Dame au gant ou de Pic selon Breton et Ray, mélange avec Claude Cahun écriture poétique (trente-deux poèmes-comptines) et image photographique (vingt objets puérils) : au fil du livre qui oscille entre récréation (le textuel) et re-création (le visuel) enfantins, entre « divertissements amusants » et « sagesse » (p. 109), l'univers floral laisse la place au monde merveilleux dans lequel se meut le diabolique Pic. Vingt ans plus tard, c'est avec l'artiste visuelle Leonor Fini que Lise Deharme confectionne *Le Poids d'un oiseau*, ensemble de quinze récits génériquement troubles ponctués d'images de femmes ambivalentes, fantomatiques quoique présentes, mouvantes quoique fixées sur la page, prêtes à sauter en avant en regardant derrière, métaphore de la condition humaine écrasée par l'espace-temps. La spectralité règne en maître mais dédramatisée, « présentée comme un autre mode d'existence » (p. 123), le « féminin » déchargé des stéréotypes genrés se voit doté d'une charge de puissance, telle cette Dame à la Harpe amenée à s'autodévorer. Quant au jeu texte-image, il est celui du « renvo[i] décal[é] » (p. 132), la lecture-spectature étant placée sous le signe de la spirauté.

Consacrée aux collaborations « mixtes » entre des couples d'auteures et d'artistes, la deuxième partie s'ouvre sur la double collaboration entre Leonora Carrington et Max Ernst, en 1938 avec *La Maison de la Peur* puis en 1939 avec *La Dame ovale*. C'est l'humour noir et l'inquiétante étrangeté du récit (de cauchemar) et des collages qui sont « à la fois source de création et effet de lecture-spectature » (p. 138) des œuvres : d'un côté, une narratrice rencontre un cheval dans la rue, participe à une fête menaçante organisée par la Peur ; de l'autre, les collages autonomes sont moins des illustrations que des interprètes du verbal. C'est que les rapports textes/images marqués par l'irrationnel exacerbent dans *La Maison de la Peur* l'idée du récit de (mauvais) rêve. Dans l'ensemble de cinq récits brefs puérilement cruels que constitue *La Dame ovale*, les sept collages de corps hybrides créés par Max Ernst entrent à nouveau en collision avec le texte, dans un souci typiquement surréaliste de rapprochement des contraires. Le tout forme une charge contre les convenances familiales. Dans l'œuvre-testament grand format *Oiseaux en péril* (1975), enfin, une forme nouvelle de démarche collaborative voit le jour, « égalitaire et équilibrée » (p. 173), mise au service d'une œuvre intime (sertie de huit poèmes et du même nombre de gravures sur cuivre) rendue paradoxalement publique par la publication. L'imaginaire commun aux deux formes d'expression est celui du volatile en danger, de la menace liée à l'humaine existence.

La dernière partie s'intéresse aux ouvrages issus de la « dualité créatrice » : *Hexentexte* (1954) et *Oracles et spectacles* (1967) d'Unica Zürn, *Dons des féminines* (1951) de Valentine Penrose et *Le Livre de Leonor Fini* (1975) de Leonor Fini. Dans les œuvres zürniennes dialoguent l'écriture anagrammatique et la gravure ou le dessin, ce dernier étant placé dans *Hexentexte* sur la page de gauche, poussant le lecteur à regarder les figures mi-monstrueuses avant de faire face aux anagrammes dénuées de logique. Car ce qui intéresse Zürn, c'est « le pouvoir incantatoire des mots » (p. 214), les anagrammes ainsi façonnées se rapprochant des incantations magiques médiévales allemandes, lesquelles pourraient avec les dessins charmer le lecteur. Dans *Oracles et spectacles*, la question du lien temporel dans l'acte de co-création est posée par Oberhuber, qui approfondit encore davantage les modalités intermédiaires. Quant à la matérialité du rapport texte/image, il se distingue radicalement de celui d'*Hexentexte*, les modes d'expression identiquement valués gardant leur autonomie. Enfin, tandis que l'histoire d'amour fou lesbien entre Maria Elona et Rubia dans *Dons des féminines* retrouve par le biais des collages « à la Ernst » détournés l'imaginaire gothique anglais et déplace *via* la fuite des sens textuel et visuel l'idéal doxique du couple hétéronormatif, *Le Livre de Leonor Fini* complexifie à outrance ses données génériques, offrant des souvenirs d'enfance et autres « cérémonies », portes ouvertes à « une enquête sur soi comme sujet créateur » (p. 286) qui passe au plan visuel par le travestissement (en sphinge) et les jeux spéculaires énigmatiques. La conclusion de l'ouvrage déploie avec brio une réflexion théorique qui consacre la dualité Janus-Jana, dieu et parèdre romains des passages, comme personnages tutélaires du Livre surréaliste au féminin : les deux faces évoquent le couple créateur, dont la collaboration éthico-esthétique n'annule ni la singularité ni l'originalité des démarches créatrices.

On louera la fine connaissance qu'a l'auteure des matérialités du livre et des traditions de l'objet livre avant-gardiste, son humilité exégétique face à des textes *scriptibles* (la conclusion de l'étude sur *Oiseaux en péril* en est l'édifiant exemple), son attachement surtout à la liberté interprétative des lecteurs approximatifs, conformément au projet surréaliste qui invite au décryptage, à la levée partielle du voile. On notera d'ailleurs la maîtrise par l'auteure des jeux verbaux et des doubles sens, qui loin de servir de prétextes à des divertissements visuo-sonores, évoquent et pénètrent une réalité à déchiffrer (se révélant alors des *pré*-textes) : « un genre à part (entière) » (p. 16), un « mouvement à géométrie variable » (p. 36), l'« ex-centricité » (p. 37), « faire œuvre à deux » (titre) et « se faire face » (p. 321) ne sont que quelques-unes des réalisations les plus abouties de ce jeu combinatoire à visée herméneutique.

Fondements des analyses des rapports textes-images, les illustrations, « choisies » au plan qualitatif et quantitativement mesurées, sont reproduites avec soin : couplées à la présentation sobre de l'ouvrage, elles mettent en valeur la qualité matérielle de l'ensemble publié au Presses Universitaires de Montréal, contribuant à faire de *Faire œuvre à deux* une manière de livre objet critique, qu'Oberhuber invite à traverser à la façon d'une « galerie de livres, comme si l'on pouvait les exposer au regard du lecteur » (p. 315), à l'image de la lecture-spectature spécifique à laquelle appelle l'esthétique surréaliste.

Les remarques relatives à la sociologie des réseaux (les étapes de la participation au Surréalisme), aux intertextes religieux (*Aveux non avenues*) et à l'importance des logiques commerciales pensées par l'éditeur sont bienvenues, qui ouvrent des perspectives nouvelles ou renouvelées. On pourrait à cet égard préciser encore la participation de l'éditeur à cette création déclinée « au pluriel » (p. 35), dont Oberhuber souligne plusieurs fois que le travail sur la matérialité du livre doit être estimé (au double sens). Cette évaluation historico-formelle de la contribution du tiers éditeur (mais aussi de l'artiste-préfacier reconnu) permettrait sinon de fixer la typologie collaborationnelle exposée au long de l'ouvrage (« partenaires (de création) », « complice », « collaborateurs (au sens

large du terme) », « collaboratrices artistes », « conseiller »), du moins d'offrir l'analyse serrée d'un de ses composants de premier plan, qui a le pouvoir de consacrer ou d'invisibiliser l'artiste. Mais encore le chercheur est-il souvent contraint en ce domaine par la rareté des sources, ainsi que l'observe Oberhuber avec raison.

Au total, c'est un ouvrage excellent et pionnier que signe la critique, qui assemble un corpus heuristiquement capable de construire un genre singulier arraché des périphéries de l'histoire littéraire surréaliste et de penser son esthétique (de l'entre-deux), ses auteures et ses œuvres hybrides – lesquelles auteures, sans avoir fondé une « communauté » de femmes auteures au sens sociologique, ont fait « communauté œuvrante » (p. 35), conquérant une autonomie esthétique. Naviguant avec aisance au sein d'un ensemble de dizaines d'ouvrages, Andrea Oberhuber rappelle de manière exemplaire dans *Faire œuvre à deux* qu'on peut et doit soumettre à la raison les productions surréalistes, sans pour autant prétendre à la manière d'un interrogatoire policier en percer les lourds secrets. L'ouvrage intéressera les spécialistes du texte-image et les historiens de la littérature, qui découvriront une nouvelle « belle page » du long surréalisme. Il saura plaire enfin à celles et ceux qui depuis longtemps désirent s'oublier devant un échiquier au féminin (duquel les hommes ne sont pas exclus), communauté idéale et de partage porteuse elle aussi d'un univers par essence énigmatique à explorer.

Charles Plet

Université de Montréal

Bourriaud, Nicolas. *Inclusions. Esthétique du capitalocène*. Paris : PUF, Collection « Perspectives critiques », 2021. 228 p.

Historien, critique d'art, Nicolas Bourriaud est un intellectuel dont la pensée a profondément marqué le domaine de l'art contemporain. Directeur de l'École nationale supérieure de Paris de 2011 à 2015, il a fondé puis dirigé Montpellier Contemporain (MoCo) qui rassemble le centre d'art La Panacée, l'École Supérieure des Beaux-Arts et l'Hôtel des Collection. Depuis le début des années 1990, il a également été commissaire de plus d'une trentaine d'expositions à travers le monde, qui ont nourri ses ouvrages théoriques les plus influents, notamment *Esthétique relationnelle* en 1998, *L'Exforme* (2017), *Formes et trajets, t.1 : Hétérochronie* et *Formes et trajets, t.2 : Topologie* (2018).

Inclusion. Esthétique du capitalocène est un essai structuré en trois chapitres – « L'œuvre d'art dans le réchauffement climatique », « Vers une esthétique inclusive », « L'artiste comme anthropologue moléculaire » – qui propose une réflexion critique non seulement sur la raison d'être de l'art contemporain dans les sociétés du capitalisme tardif mais aussi sur ses caractéristiques ou principes les plus marquants. « Ce livre entend à la fois, nous explique Bourriaud, décrire les enjeux de l'activité artistique au temps du capitalocène, et plaider pour sa reconnaissance comme besoin vital. » (22)

Dans le premier chapitre, Bourriaud rappelle tout d'abord quelques définitions utiles. L'anthropocène, concept ombrelle qui a généré dans les quinze dernières années de très nombreux commentaires critiques dans les milieux scientifiques, signale l'avènement d'une nouvelle ère géologique, « l'ère de l'être humain », qui succède à l'holocène, une ère de relative stabilité, et qui s'en démarque par le régime de crises qui la caractérise. Sa conviction fondamentale, c'est que « l'anthropocène fonctionne comme un 'stade du miroir' collectif, substituant l'image d'un univers enfin intégral fait de liaisons vitales et de codépendances, à celle d'un monde démembré et étiqueté par la prédation économiques » (12).

Théorie critique inscrite dans l'anthropocène, le capitalocène est un concept qui agit comme « un révélateur » (29) de la nature profonde de ces crises. Cette théorie est fondée sur l'hypothèse que l'altération des conditions d'habitabilité de la planète a pour cause « la