

Université de Montréal

**La collaboration au féminin :
les livres surréalistes de Lise Deharme**

Par Sarah-Jeanne Beauchamp Houde

Département des Littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)
en Littératures de langue française

Mars 2019

© Sarah-Jeanne Beauchamp Houde, 2019

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
La collaboration au féminin : les livres surréalistes de Lise Deharme

Présenté par :
Sarah-Jeanne Beauchamp Houde

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Catherine Mavrikakis, président-rapporteur
Andrea Oberhuber, directrice de recherche
Sylvano Santini, membre du jury

Résumé

Reconnue essentiellement pour son rôle d'égérie au sein du groupe surréaliste, l'auteure Lise Deharme est à l'origine d'une œuvre littéraire volumineuse qui compte trois projets collaboratifs réalisés avec des artistes visuelles : *Le Cœur de Pic* (1937) avec Claude Cahun et *Le Poids d'un oiseau* (1955) ainsi qu'*Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux* (1969) avec Leonor Fini. Ces œuvres ont été largement négligées par la critique littéraire alors qu'elles s'inscrivent pleinement dans l'esthétique du livre dit surréaliste prôné par le groupe réuni autour d'André Breton où il s'agissait de décloisonner les frontières entre les arts et les médias, de s'affranchir des genres littéraires (poésie, récit, théâtre, essai).

Plusieurs questionnements émanent de la lecture conjointe des trois ouvrages : de quelle nature est la répartition du travail collaboratif ? Comment s'effectue concrètement le partage des pages au sein du livre ? Y a-t-il un partage de l'expérience esthétique qui se fait avec le lecteur-spectateur d'une œuvre hybride ? Ces questions d'ordre méthodologique me permettront de procéder à une lecture intermédiaire (plus précisément relative aux rapports texte/image) de mon corpus là où un cadre d'analyse purement littéraire n'aurait pu rendre justice à des œuvres créées à la croisée des arts. Je démontrerai que les ouvrages de Lise Deharme réalisés avec le concours de Cahun et de Fini renouvellent les stratégies et les grands thèmes chers aux surréalistes, mais qu'ils exposent en même temps un discours marginal et aux multiples facettes en regard d'un vecteur créatif de prédilection chez les surréalistes : le féminin.

Mots clés : imaginaire du féminin, avant-garde historique, surréalisme au féminin, intermédialité, dialogues texte/image, collaboration artistique, Lise Deharme, Claude Cahun, Leonor Fini.

Abstract

Mostly known for her role as a muse within the surrealist group, the author Lise Deharme stands behind a voluminous body of literary work, including three collaborative projects produced alongside visual artists: *Le Cœur de Pic* (1937) with Claude Cahun, *Le Poids d'un oiseau* (1955) and *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux* (1969) with Leonor Fini. These works have been largely neglected by literary criticism, despite being entirely in keeping with the aesthetics of the so-called surrealist book advocated by the group gathered around André Breton where it was a matter of breaking down the boundaries between the arts and media, to free oneself from literary genres (poetry, fiction, theatre and essay).

Several questions emerge from the joint reading of the three books: what is the distribution of collaborative work? How does the sharing of pages in the book actually take place? Is there a sharing of the aesthetic experience that is done with the reader of a hybrid work? These methodological questions will allow me to carry out an intermedial reading (more specifically relating to the Word and Image Studies) of my corpus, as a purely literary framework of analysis does not do justice to works created at the crossroads of diverse artforms. I will demonstrate that the works of Lise Deharme made in collaboration with Cahun and Fini certainly renew the strategies and dominant themes dear to the surrealists, all while exposing a marginal and multifaceted discourse that focuses on femininity as a creative vector of choice among the surrealists.

Keywords: Collective imaginary on the feminine, historical avant-garde, woman in surrealism, Intermediality, Word and Image Studies, artistic collaboration, Lise Deharme, Claude Cahun, Leonor Fini.

Table des matières

| | |
|--|-----|
| Résumé | i |
| Abstract..... | ii |
| Table des matières | iii |
| Liste des figures..... | iv |
| Remerciements | vi |
| Introduction | 1 |
| Points de vue critiques sur la collaboration surréaliste | 2 |
| Pour une compréhension comparatiste du livre dit surréaliste | 9 |
| Un corpus « incongru » | 11 |
| Première partie : l'œuvre collaborative comme idéal du livre surréaliste | 15 |
| 1.1 Décloisonnements artistiques et génériques | 17 |
| 1.1.1 Dialogues multiples entre poésie et photographie dans <i>Le Cœur de Pic</i> | 18 |
| 1.1.2 Dessin et récit dans <i>Le Poids d'un oiseau</i> et <i>Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux</i> : au-delà de la double-page..... | 27 |
| 1.2 Confusion entre les règnes et les genres sexuels | 45 |
| 1.2.1 Détournement de l'objet et de la nature au service du Merveilleux | 46 |
| 1.2.2 Les règnes végétal et animal : construction identitaire et amour charnel..... | 56 |
| 1.2.3 Androgynie textuelle et visuelle pour un amalgame des genres sexuels..... | 64 |
| Deuxième partie : l'imaginaire du féminin | 69 |
| 2.1 De la métaphore à la subversion : la mise en place d'un féminin marginal | 71 |
| 2.1.1 Morte-(et) vivante : la femme fantomatique..... | 72 |
| 2.1.2 Sexualité transgressive et à outrance : libération ou condamnation de la protagoniste ?..... | 81 |
| 2.1.3 La femme-plante, précurseur d'un féminin subversif ?..... | 95 |
| 2.2 Présence/absence des figures féminines grâce au dialogue intermédial..... | 104 |
| 2.2.1 Jeux d'apparition/disparition dans <i>Le Cœur de Pic</i> et <i>Le Poids d'un oiseau</i> | 105 |
| 2.2.2 Présence fallacieuse de Violette | 115 |
| Conclusion | 122 |
| Bibliographie | i |

Liste des figures

Figure 1 Claude Cahun, photographie reproduite dans *Le Cœur de Pic*, p. 22.

Figure 2 Claude Cahun, photographie reproduite dans *Le Cœur de Pic*, p. 25.

Figure 3 Max Walter Svanberg, dessin reproduit en première de couverture du *Poids d'un oiseau*, p. 29.

Figure 4 Leonor Fini, dessin à l'encre de Chine reproduit dans *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux*, p. 33.

Figure 5 Leonor Fini, dessin à l'encre de Chine reproduit dans *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux*, p. 35.

Figure 6 Leonor Fini, dessin à l'encre de Chine reproduit dans *Le Poids d'un oiseau*, p. 36.

Figure 7 Leonor Fini, dessin à l'encre de Chine reproduit dans *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux*, p. 40.

Figure 8 Claude Cahun, photographie reproduite dans *Le Cœur de Pic*, p. 49.

Figure 9 Claude Cahun, photographie reproduite dans *Le Cœur de Pic*, p. 51.

Figure 10 Claude Cahun, photographie reproduite dans *Le Cœur de Pic*, p. 55.

Figure 11 Leonor Fini, dessin à l'encre de Chine reproduit dans *Le Poids d'un oiseau*, p. 60.

Figure 12 Leonor Fini, dessin à l'encre de Chine reproduit dans *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux*, p. 61.

Figure 13 Leonor Fini, dessin à l'encre de Chine reproduit dans *Le Poids d'un oiseau*, p. 73.

Figure 14 Leonor Fini, dessin à l'encre de Chine reproduit dans *Le Poids d'un oiseau*, p. 80.

Figure 15 Leonor Fini, dessin à l'encre de Chine reproduit dans *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux*, p. 84.

Figure 16 Leonor Fini, dessin à l'encre de Chine reproduit dans *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux*, p. 92.

Figure 17 Claude Cahun, photographie reproduite dans *Le Cœur de Pic*, p. 99.

Figure 18 Claude Cahun, photographie reproduite dans *Le Cœur de Pic*, p. 100.

Figure 19 Claude Cahun, photographie reproduite dans *Le Cœur de Pic*, p. 107.

Figure 20 Claude Cahun, photographie reproduite dans *Le Cœur de Pic*, p. 110.

Figure 21 Claude Cahun, photographie reproduite dans *Le Cœur de Pic*, p. 127.

Remerciements

Mes premiers remerciements vont à ma directrice, Andrea Oberhuber, qui a grandement contribué à faire de cette maîtrise une expérience stimulante et enrichissante. Son soutien constant, ses (re)lectures attentives et l'efficacité de nos dialogues m'ont été primordiaux dans l'évolution de mes idées.

Merci à mes amis Lydia, Philippe, Justine, Nathalie, Marie-Claude et Beth pour leur grande disponibilité et les heures (parfois très nombreuses) passées à lire mon travail. Leur générosité m'a poussée à mieux exprimer ma pensée.

Je remercie mes parents et mes frères pour leurs encouragements, pour leur intérêt et leur curiosité qui ont mené toute la famille à une exposition surréaliste dans le sud de la France ainsi que pour leur compréhension de l'importance qu'une telle démarche intellectuelle a eue pour moi.

Je tiens aussi à remercier Normand Trudel, bibliothécaire patrimonial à la bibliothèque des livres rares et collections spéciales de l'Université de Montréal, pour l'aide relative aux images, elle m'a été très précieuse.

Un dernier remerciement à la Maison internationale de l'UdeM pour avoir co-financé mon séjour de recherche dans les bibliothèques parisiennes.

Introduction

« *Le papier, nuit blanche. Et les plages désertes des yeux du rêveur. [...] Il y a plus de merveilles dans une main tendue, avide que dans tout ce qui nous sépare de ce que nous aimons*¹ ». La préface de l'œuvre réalisée en partenariat entre le photographe Man Ray et le poète Paul Éluard, *Les Mains libres*, souligne par le potentiel créatif d'« *une main tendue* » l'importance de l'esprit de collaboration dans l'esthétique surréaliste. La volonté de joindre deux pratiques artistiques a en outre donné lieu, dès le milieu des années 1920 et sans doute déjà avant avec *Les Champs magnétiques* (1919)², à des œuvres qui mettent en place « [a] *tension between word and image, always latent in the surrealist works*³ » et à des projets livresques réalisés à quatre mains⁴. Ceux de l'auteure Lise Deharme avec les artistes Claude Cahun et Leonor Fini comptent parmi les ouvrages qui repoussent les limites du livre et qui rompent définitivement avec la tradition mimétique des rapports texte/image héritée du XIX^e siècle⁵. D'ailleurs, Renée Riese Hubert qualifie de la manière suivante les échanges innovateurs dans ces objets hybrides :

¹ Paul Éluard, *Les Mains libres*, dessins de Man Ray illustrés par les poèmes de Paul Éluard, Paris, Gallimard, 2009 [1937], p. 9. En italique dans l'ouvrage.

² Je souligne que le nom même du mouvement, « surréalisme », est le fruit d'une réflexion conjointe entre André Breton et Philippe Soupault (André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Folio essais, 2015 [1924], p. 35). À en croire le chef de file du mouvement, « c'est encore au dialogue que les formes du langage surréaliste s'adaptent le mieux » (*ibid.*, p. 46).

³ Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, Berkeley, University of California Press, 1987, p. 342.

⁴ Dont *Les Mains libres* (Paul Éluard et Man Ray, 1937), *La Maison de la Peur* (Max Ernst et Leonora Carrington, 1938), *Constellations* (André Breton et Joan Miró, 1959), *Sur le champ* (Annie Le Brun et Toyen, 1967), *Oiseaux en péril* (Dorothea Tanning et Max Ernst, 1975), entre bien d'autres : les exemples d'œuvres surréalistes réalisées en partenariat par un.e auteur.e et un.e artiste visuel.le ne manquent pas et parsèment d'un bout à l'autre l'histoire du mouvement. Pour de plus amples renseignements sur les projets initiés par des femmes, je renvoie au projet de recherche *Le livre surréaliste au féminin...faire œuvre à deux* < <http://lisaf.org> >.

⁵ Voir entre autres Renée Riese Hubert, *op.cit.*; Henri Béhar (dir.), *Mélusine*, n° IV (« Le Livre surréaliste »), 1982 ; Andrea Oberhuber (dir.), *Mélusine*, n° XXXII (« À belles mains, livre surréaliste - livre d'artiste »), 2012.

*In most instances the book not only includes an acknowledged surrealist text, which supplies its own tensions and paradoxes, its own imagery, its own system of collages, but it reinforces all these characteristics by interrelations of the verbal and the visual capable of abolishing parallelism*⁶.

Les trois œuvres qui ont résulté de la démarche initiée par Deharme – *Le Cœur de Pic* (1937)⁷, *Le Poids d'un oiseau* (1955)⁸ et *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux* (1969)⁹ –, s'inscrivent dans une esthétique du partage¹⁰ cohérente avec leur appartenance au mouvement¹¹ et guidée, justement, par des « *interrelations of the verbal and the visual capable of abolishing parallelism* ».

Points de vue critiques sur la collaboration surréaliste

Katharine Conley souligne que « *Breton and Philippe Soupault really launched surrealism in 1919 with *Les champs magnétiques* (*The Magnetic Fields*) [...] which announced one of the most important aspects of surrealism: the significance of partnership*¹² ». Ce faisant, elle sous-entend un premier constat relatif au traitement des démarches collaboratives par la critique littéraire : celles qui sont considérées comme les « classiques » du livre surréaliste illustrant la « *significance of partnership* » sont rarement

⁶ Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, *op. cit.*, p. 26.

⁷ Lise Deharme, *Le Cœur de Pic*, illustrations de Claude Cahun, Paris, José Corti, 1937.

⁸ Lise Deharme, *Le Poids d'un oiseau*, illustrations de Leonor Fini, Paris, Le Terrain vague, 1955.

⁹ Lise Deharme, *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux*, illustrations de Leonor Fini, Paris, Losfeld, 1969. Les références à ce troisième ouvrage, le seul qui soit paginé, seront sous la forme (*OV*, p.).

¹⁰ Henri Béhar insiste sur l'importance de ce principe : « À la juxtaposition [les collaborateurs, poètes et peintres] substituent l'échange et l'interprétation, de sorte qu'on ne sait plus si la gravure illustre le poème ou bien l'inverse. La rivalité fait place à la réciprocité, à laquelle est convié le regardeur, le lecteur » (« Portes battantes », *Mélusine*, n° IV (« Le livre surréaliste »), *op. cit.*, p. 339).

¹¹ Volonté de fraternité qui passe entre autres par la création de revues (voir Roger Navarri, « Institution – mouvement – groupe – revue : le cas des revues surréalistes après 1945 », *Mélusine*, n° IV (« Le livre surréaliste »), *op. cit.*, p. 15-29) et par la pratique commune de différents jeux tel le cadavre exquis que les surréalistes ont inventé.

¹² Katharine Conley, *Automatic Woman. The Representation of Woman in Surrealism*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1996, p. 6.

des œuvres de femmes auteures ou artistes. De fait, Renée Riese Hubert aborde nombre de productions masculines¹³ afin d'illustrer les différentes relations qu'ont entretenues les créateurs surréalistes non seulement avec leurs contemporains, mais aussi avec quelques-uns de leurs précurseurs¹⁴. La critique spécialiste du surréalisme prend aussi en considération, parmi les nombreux travaux à quatre mains analysés, des collaborations mixtes¹⁵, c'est-à-dire réalisées par un homme et une femme, telle *La Maison de la peur* (1938) de Leonora Carrington et Max Ernst. Elle conclut :

In the course of my work on surrealist illustrated books, where collaboration of one kind or another plays so essential a part, I became increasingly aware of the startling incidence of artist couples – with hardly any exceptions, decidedly heterosexual. It seems that because of their need to belong to close-knit groups, first in Paris during the formative or militant years of the movement and then at the beginning of their North American exile, women artists, to function creatively, relied on partners whose ideals they could share and with whom they could participate in pathbreaking experiments¹⁶.

Riese Hubert entend montrer, par l'emploi des expressions « *need to belong* » et « *relied on partners* », que la collaboration mixte se fait dans un contexte de dépendance où un homme déjà établi dans le mouvement offre la possibilité à une plus jeune artiste de s'y intégrer pour parfaire ses talents créatifs¹⁷. Toutefois, l'idée du partage au sein d'un imaginaire élaboré en commun caractéristique des livres surréalistes (« *partners whose ideals they could share and with whom they could participate in pathbreaking experiment* ») est présente. C'est ce

¹³ Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, *op. cit.*, Elle analyse entre autres *Répétitions* (1922) et *Les Malheurs des immortels* (1922) de Paul Éluard et Max Ernst ainsi que *Facile* (1935) de Paul Éluard et Man Ray.

¹⁴ Je renvoie ici aux chapitres « Surrealism and the Nineteenth Century » (p. 149-188) et « Illustrating the Precursors » (p. 189-231) de l'ouvrage. Ce type de collaboration « décalée » est intéressante, puisqu'il s'agit d'artistes surréalistes ayant considéré, pour diverses raisons, ces auteurs du XIX^e siècle comme leurs contemporains.

¹⁵ Terme utilisé par Andrea Oberhuber, notamment sur la page internet du groupe de recherche *Le livre surréaliste au féminin...faire œuvre à deux*, < <http://lisaf.org/bibliographie/> >.

¹⁶ Renée Riese Hubert, « Collaboration and Partnership », *Magnifying Mirrors: Women, Surrealism & Partnership*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1994, p. 1.

¹⁷ Whitney Chadwick parle pour sa part d'« amies ou de compagnons de voyage, d'autres [qui viennent] y chercher leur identité artistique » (*Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Chêne, 1986, p. 8).

paradoxe entre partage et dépendance qui m'a incitée à me questionner sur les collaborations artistiques réalisées exclusivement entre femmes. Aussi, le travail effectué dans le cadre du présent mémoire vise à mettre au jour ces instants où les parcours de deux collaboratrices, en l'occurrence Lise Deharme et Claude Cahun, ainsi que Deharme et Leonor Fini à deux reprises, donnent lieu à des travaux collaboratifs, au contraire des cas de collaborations mixtes, marqués par une indépendance créatrice.

Il importe de comprendre pourquoi les œuvres réalisées en collaboration féminine sont si peu traitées dans la critique littéraire et artistique, quoique la situation ait évolué depuis une trentaine d'années grâce aux travaux de chercheuses sur le surréalisme au féminin, dont Patricia Allmer, Martine Antle, Mary Ann Caws, Whitney Chadwick, Renée Riese Hubert, Georgiana Colvile, Katharine Conley, Andrea Oberhuber, Penelope Rosemont et Susan Rubin Suleiman, entre autres. Les avancées dans ce domaine d'études, qui constitue le cadre général dans lequel s'inscrivent mes recherches, démontrent que ce sont souvent les perceptions qu'ont les artistes masculins de la femme surréaliste (et les représentations qu'ils en font) qui l'emportent sur les œuvres des femmes côtoyées souvent de près. Autrement dit, l'imaginaire d'une féminité fixée par les hommes du mouvement aurait pris la place du travail concret des créatrices dans l'histoire littéraire. Un exemple marquant de cette réalité est Deharme elle-même : ce sont moins ses œuvres littéraires¹⁸ que la passion qu'elle a fait naître chez André Breton qui a marqué les esprits jusqu'à aujourd'hui. Leur rencontre a pris allure de légende et l'a élevée à un rang presque divin en faisant d'elle une muse du surréalisme, une

¹⁸ Deharme est l'auteure prolifique de romans, de poésie, d'un récit autobiographique, d'un journal intime, de contes et de textes de théâtre en plus d'avoir été directrice de la revue *Le Phare de Neuilly*.

« magicienne¹⁹ », la « Dame au gant bleu ciel²⁰ », femme d'une mystérieuse beauté qui a fait faiblir de désir le chef de file des surréalistes au point où celui-ci lui a taillé une place, anonyme, dans *Nadja*²¹. Malgré l'intérêt que Deharme, née Anne-Marie Hirtz, a suscité chez les surréalistes, la place qu'elle a occupée parmi ses contemporains est peu documentée, surtout en ce qui a trait à son rôle d'auteure qu'elle a pourtant joué pendant près de soixante ans. Afin de pallier ce manque d'informations, la consultation de cinq fonds qui lui sont consacrés à la Bibliothèque Kandinsky du Centre Georges Pompidou m'a été primordiale²². Mes recherches ont en outre confirmé un paradoxe à propos de la femme surréaliste qui est récurrent dans la critique et qui m'a amenée à mettre en doute la prépondérance d'« un machisme actif²³ » au cœur du mouvement. En effet, l'idée selon laquelle les artistes et auteurs n'auraient finalement été que les objets des fantasmes masculins, « d'une conception générale de la femme qui avait été formulée en leur absence²⁴ », est à nuancer. Katharine Conley insiste sur l'hégémonie d'un imaginaire fixe du féminin, mais qui a du même coup pu inspirer une nouvelle génération de femmes qui « ont dû être motivées non seulement par l'accueil que le surréalisme leur a réservé, mais aussi par le désir de corriger l'image de la

¹⁹ © Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou, DEHA-4, Robert Kanters, « Le français a-t-il la tête fantastique ou La pente de la rêverie », *Samedi-soir*, 21-27 avril 1955.

²⁰ « *The visit which the mysterious and anonymous 'dame au gant' pays to 'la Centrale surréaliste' on 15 December 1924 [...] has become a classic Surrealist chance meeting arranged according to the whims of le hasard objectif. Breton asked the lady to leave the blue gloves and then in panic immediately begged her not to do so* » (Marie-Claire Barnet, « To Lise Deharme's Lighthouse: *Le Phare de Neuilly*, a Forgotten Surrealist Review », *French Studies*, vol. 57, n° 3, juillet 2003, p. 323).

²¹ « Je me souviens aussi de la suggestion en manière de jeu faite un jour à une dame, devant moi, d'offrir à la "Centrale Surréaliste", un des étonnants gants bleu ciel qu'elle portait pour nous faire visite à cette "Centrale", de ma panique quand je la vis sur le point d'y consentir, des supplications que je lui adressai pour qu'elle n'en fit rien » (André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 2014 [1964], p. 64-65).

²² À noter que les références à ces fonds sont suivies de la notice © Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou.

²³ Elza Adamowicz, Henri Béhar et Virginie Pouzet-Duzer, « Masculin/féminin », *Mélusine*, n° XXXVI (« Masculin/féminin »), 2016, p. 9.

²⁴ Whitney Chadwick, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, *op. cit.*, p. 11.

femme qu'elles y ont trouvée²⁵ ». « Le désir de corriger » une image qu'elles jugent à la fois irréaliste et réductrice serait donc en partie à l'origine des œuvres de ces auteures et artistes, parmi lesquelles comptent Lise Deharme, Claude Cahun²⁶ et Leonor Fini²⁷. Un constat semblable est fait par Susan Rubin Suleiman : elle considère le mouvement du surréalisme comme une source de créativité pour ses membres féminins, mais au sein duquel elles ont aussi trouvé « des rôles assignés (femme-enfant, sorcière) et une mythologie du sexe féminin que beaucoup d'entre elles ont fini par trouver lassants²⁸ ». Ainsi, alors que le partenariat de Man Ray et d'Éluard²⁹ servait l'éloge de la femme qui est « le plein soleil sous [leurs] paupières closes » mais qu'ils peuvent en même temps « [réduire] à l'impuissance³⁰ », je montrerai que les créatrices interrogent sa place au cœur du surréalisme en la mettant, comme dans *Les Mains libres*, au centre des rapports intermédiaux. Dès lors que les femmes ont voulu s'extirper de cet imaginaire créé malgré elles ou du moins montrer les possibilités d'un féminin moins stéréotypé sans rompre avec le mouvement, on voit apparaître une littérature de

²⁵ Katharine Conley, « La nature double des yeux (regardés/regardants) de la femme surréaliste », dans Georgiana M. M. Colville et Katharine Conley, *La femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal et Ritter, 1997, p. 87.

²⁶ Il faut apporter une précision quant à l'appartenance de Lucy Schwob, nom civil de Claude Cahun, au surréalisme. Andrea Oberhuber fait d'ailleurs remarquer que, parmi « les multiples traces de l'entre-deux [se trouve] le regard oblique posé par l'artiste sur le mouvement surréaliste » (Andrea Oberhuber (dir.), *Claude Cahun : contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, Montréal, Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, 2007, p. 18).

²⁷ Malgré ses très nombreux partenariats avec des artistes surréalistes (avec André Pieyre de Mandiargues et Jacques Perret, entre autres), Fini n'a jamais complètement intégré le mouvement. Une description de l'artiste visuelle par Deharme datant de 1952 témoigne de son indépendance : « Cette Léonor-là, toujours prête à bondir, cette Léonor sans habitudes, sans confort, sans manies. Cette Léonor qui "vous change vos pantoufles de place", la voici sur son navire comme une figure de proue » (© Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou, DEHA-1, « Écris tout ce qui te passe par la fenêtre... », *Arts*, 29 octobre - 4 novembre 1952).

²⁸ Susan Rubin Suleiman, « L'humour noir des femmes », dans Georgiana M. M. Colville et Katharine Conley (dir.), *La femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme*, op. cit., p. 42.

²⁹ Éluard qui est aussi l'auteur des préfaces de certaines œuvres deharmienne, dont *Le Cœur de Pic*. Marie-Claire Barnet fait remarquer que « Éluard idéalise les femmes-fées [mais on] remarque toutefois qu'il prend soin de bien dégager la créatrice, "le poète" en Lise Deharme » (« Lise Deharme : subversion et mascarade des genres », *La femme cent sexes ou les genres communicants*, Berlin, Peter Lang, 1998, p. 78).

³⁰ Paul Éluard, « Le don », *Les Mains libres*, op. cit., p. 26 et 66. Les références textuelles et poétiques à une féminité « idéale » partagent l'espace avec les dessins de Man Ray qui illustrent pour la plupart des femmes nues.

transgression empreinte à la fois d'humour et de violence³¹ que l'on retrouve également dans l'œuvre de Harminie, tant dans celle collaborative qu'individuelle³².

Un second constat qui s'est imposé au fil des recherches est lié aux publications traitant expressément des œuvres du corpus : la plupart ont tendance à se concentrer sur une seule partie (textuelle ou picturale) du travail collaboratif. Pour preuve, Anne Reynes-Delobel présente une analyse complète des photographies de Claude Cahun dans *Le Cœur de Pic*, qui « s'inscrit dans une réflexion d'ordre artistique et éthique plus large centrée sur la représentation de l'objet domestique³³ », et fait ainsi la part belle à l'aspect pictural en établissant peu de parallèles avec les poèmes de Deharme. À l'opposé, c'est presque exclusivement au texte que Marie-Claire Barnet fait référence dans ses analyses d'*Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux*³⁴ : il y est principalement question du travail de subversion de l'auteure avec, entre autres, d'« abondantes références à une sexualité de "transgression"³⁵ » qui « est le signe d'une subversion de la subversion initiale des *Manifestes*

³¹ Ainsi qu'un profond besoin de se (re)définir par l'autoreprésentation dont il ne sera pas question dans le cadre de ce mémoire. Je souligne que Claude Cahun (et Leonor Fini) use à profusion de cette stratégie, entre autres dans *Aveux non avenues* (1930) où « au thème central – la polymorphie du "je" – viennent s'ajouter, un peu comme des cercles concentriques, des réflexions sur le corps, la naissance et la famille, l'amour entre narcissisme et altérité, l'androgynie, la précarité de l'existence » (Andrea Oberhuber, « Pour une esthétique de l'entre-deux : à propos des stratégies intermédiaires dans l'œuvre de Claude Cahun », *Narratologie*, n° 6, 2005, p. 350). Voir le dossier *Mélusine* complet consacré à cette question pour de plus amples renseignements sur les stratégies d'autoreprésentation employées par les auteures et artistes se revendiquant explicitement ou non du courant : Georgiana Colville et Annie Richard (dir.), *Mélusine*, n° XXXIII (« Autoreprésentation féminine »), 2013.

³² Je mentionne en rafale *Cahier d'une curieuse personne* (1933), *Cette année-là* (1945), *La Porte d'à côté* (1949, Prix Sainte-Beuve), *Le Pot de mousse* (1946), *Ève la blonde* (1952), *Le Château de l'horloge* (1955), *Les quatre cents coups du Diable* (1956), *Carole ou Ce qui plaît aux filles* (1961) et *Les Années perdues – Journal 1939-1949* (1961). Ces œuvres ont été maintes fois abordées par la critique contemporaine en des mots tels que : « Beaucoup plus que dans le royaume de l'enfance, c'est dans les zones inexplorées du primitif, et de l'incohérent que nous guide Lise Deharme avec la cruauté d'un psychanalyste et la grâce d'un poète » (© Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou, DEHA-2, auteur inconnu, « Lectures parmi d'autres. *Cette année-là*...Lise Deharme », *Carrefour*, 6 décembre 1945).

³³ Anne Reynes-Delobel, « Point d'arrêt – point d'ouverture : Claude Cahun et la photographie surréaliste dans *Le Cœur de Pic* », *Image and Narrative*, vol. 15, n° 2, 2014, p. 26.

³⁴ Marie-Claire Barnet, *La femme cent sexes ou les genres communicants*, op. cit.

³⁵ *Ibid.*, p. 267.

du Surréalisme³⁶». Afin de combler cette faille observée dans les études consacrées au corpus, je me propose de mettre au premier plan l'analyse du dialogue entre textes et images là où un cadre privilégiant l'aspect littéraire n'aurait pu rendre justice à ces trois œuvres hybrides. Pour ce faire, l'approche intermédiaire telle qu'elle a été définie par Liliane Louvel dans *Le tiers pictural*³⁷ assure une considération à la fois textuelle et picturale qui permet de rendre à chacun des arts ses particularités tout en soulignant la possibilité d'une cohabitation au sein du dispositif livresque :

L'hétérogénéité des deux médias ou formes artistiques doit être reconnue comme telle, tout comme l'impossibilité de réduire l'image à un texte, voire à un système de signes. [...] En insistant sur le médium, entendu comme moyen d'expression et de création, de véhicule aussi, comme on parle en peinture de "médium à peindre", le terme de "critique intermédiaire" laisse à chacun des arts, [sic] son espace de liberté, son mode de réalisation, son immanence. C'est le médium qui prévaut, c'est à lui que l'on doit d'abord prêter attention au-delà de toute volonté d'assujettissement de l'un par l'autre, ce qui aboutirait à une réduction³⁸.

Laisser « à chacun des arts,[sic] son espace de liberté, son mode de réalisation, son immanence » dans le souci d'éviter toute « réduction » est à mon sens le mode d'analyse le plus fécond pour rendre compte des échanges qui s'effectuent dans l'espace offert par les ouvrages surréalistes. Andrea Oberhuber, quant à elle, s'intéresse au fonctionnement du dialogue intermédiaire dans *Le Cœur de Pic* et *Le Poids d'un oiseau* qui bouleverse la pratique même de la lecture (devenant dès lors aussi « spectature »). En posant d'emblée la question suivante : « *What new instance must the reader take before a book that forgoes bi-dimensionality to manifest itself rather as a reconfigured space of reading and looking ?*³⁹ »,

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Liliane Louvel, *Le tiers pictural : pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

³⁸ Liliane Louvel, *op. cit.*, p. 62-63.

³⁹ Andrea Oberhuber, « The Surrealist Book as a Cross-Border Space: The Experimentations of Lise Deharme and Gisèle Prassinou », *loc. cit.*, p. 84.

l'auteure évoque une série d'idées relatives à la réception⁴⁰, dont une traite de la *bidimensionnalité* de l'espace livresque. Cette dernière notion est primordiale dans le choix définitif d'utiliser le terme *lecteur-spectateur* pour nommer celui qui parcourt les œuvres du corpus, trois « *reconfigured space[s]* of reading and looking », et qui devient, par le fait même, le témoin privilégié de l'acte de création à quatre mains.

Pour une compréhension comparatiste du livre dit surréaliste

Les ouvrages créés « comme lieu[x] de rencontre, entre un peintre et un poète, entre un texte (poème, essai, récit) et des images (lithographies, gouaches, collages, gravures)⁴¹ » se regroupent sous l'appellation « livres surréalistes ». Cependant, Elza Adamowicz remarque que « la terminologie utilisée par la critique – "livre illustré", "livre de peintre", "livre d'artiste" ou, simplement, "livre surréaliste" – reflète aussi bien l'indétermination de ce genre hybride que l'étendue de ses réalisations⁴² ». Pour travailler sur une base solide, malgré la confusion terminologique entourant la catégorie du livre surréaliste, je propose de comparer cette production à d'autres créations contemporaines afin d'en retirer la définition qui guidera mes analyses. Une première catégorie, plus générale puisqu'elle réunit l'ensemble des œuvres rompant avec la tradition de l'illustration mimétique, est le *livre objet*, où « la dimension

⁴⁰ Elle propose aussi des pistes à considérer dans l'étude des rapports texte/image à l'œuvre dans deux des trois productions du corpus, rapports qu'elle qualifie, en empruntant la terminologie d'Aron Kibédi Varga tout en l'adaptant, de « complete », de « partial » ou de « hidden » (« Entre le texte et l'image : une pragmatique des limites », dans Martin Heusser *et al.* (dir.), *Text and Visuality: Word and Image Interaction III*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999, p. 77-92).

⁴¹ Elza Adamowicz, « Les yeux la bouche : approches méthodologiques du livre surréaliste », *Mélusine*, n° XXXII (« À belles mains, livre surréaliste- livre d'artiste »), *op. cit.*, p. 31.

⁴² *Ibid.*, p. 32.

dialogique entre le *littéral* et le *figural* peut se déployer dans toute son ampleur⁴³ » et où toutes les modalités de croisement entre le texte et l'image sont prises en considération. Un second type d'ouvrage, le « livre de dialogue », comme l'a nommé Yves Peyré⁴⁴, a l'avantage de mettre à l'avant-plan la relation égalitaire entre les travaux littéraire et pictural, mais elle ne tient pas compte de la possibilité que les deux entités puissent se retrouver dans des rapports davantage conflictuels. Une troisième production, le « livre de peintre », doit aussi être évoquée afin d'éviter toute confusion terminologique puisque Adamowicz avance que « le livre surréaliste se rapprocherait [...] du livre de peintre, né au début du XX^e siècle⁴⁵ ». Selon Peyré, « *the painter's book would privilege the plastic side, to the point of forgetting the raison d'être of any book: the text*⁴⁶ ». Une hiérarchie entre les arts inversée à celle traditionnellement observée s'établirait alors entre le textuel et le pictural, s'éloignant ainsi de la notion de partage défendue par les artistes surréalistes. Finalement, le « livre d'artiste » constitue un terrain fertile d'expérimentations artistiques⁴⁷ qui ont lieu au cœur même du livre, faisant de ce dernier non plus le support d'une création, mais une création en elle-même⁴⁸ élevée au rang d'une œuvre d'art.

⁴³ Andrea Oberhuber, « Livre surréaliste et livre d'artiste mis en jeu », *Mélusine*, n° XXXII (« À belles mains, livre surréaliste - livre d'artiste »), *op. cit.*, p. 16.

⁴⁴ Que l'auteur « préfère de beaucoup à celle de *livre illustré*, plus sujette à contresens et à réduction [...] est née entre 1874 et 1876 dans un élan fondateur suscité par deux poètes visionnaires, Charles Cros et Mallarmé, et un peintre voyant, Manet » (Yves Peyré, *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre*, Paris, Gallimard, 2001, p. 6). À titre informatif, l'œuvre emblématique du livre de dialogue est *L'Après-midi d'un faune* (1876), par Mallarmé et Manet.

⁴⁵ Elza Adamowicz, « Les yeux la bouche : approches méthodologiques du livre surréaliste », *loc. cit.* p. 32.

⁴⁶ Yves Peyré, « A Glimpse of the Future », dans Jean Khalifa, *The Dialogue between Painting and Poetry. Livres d'Artistes 1874-1999*, Cambridge, Black Apollo Press, 2001, p. 159-169.

⁴⁷ Cette tradition prend de l'ampleur à partir des années 1960.

⁴⁸ Comme l'affirme Anne Moeglin Delcroix, « [le livre d'artiste] est totalement livre tout en étant pleinement art » (*Esthétique du livre d'artiste. 1960/1980*, Paris, Jean Michel Place et Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 8). En résultent des créations sur(sous)dimensionnées et/ou de facture plus recherchée que lorsque que le livre conserve son rôle de support pour une autre œuvre (littéraire ou artistique de manière plus générale).

À la lumière des différentes productions avant-gardistes évoquées, il devient possible, à défaut de le fixer, de clarifier ce qu'est un livre surréaliste tout en cernant les nombreuses influences qui l'ont forgé⁴⁹ : il s'agit d'un espace où la collaboration entre un.e auteur.e et un.e artiste visuel.le tient une place fondamentale⁵⁰, mais où celle-ci n'est pas nécessairement synonyme de dialogue au sens où l'entend Peyré (c'est-à-dire harmonieux) car des effets non seulement de collusion, mais aussi de collision⁵¹, y sont observables.

Un corpus « incongru⁵² »

La définition proposée ci-dessus réunit au sein d'un même corpus les ouvrages collaboratifs initiés par Lise Deharme, avec Claude Cahun dans le premier cas ; avec Leonor Fini dans les deuxième et troisième. Ils sont les seuls travaux réalisés en collaboration féminine, alors que les livres *Il était une petite pie* (1928) et *Le Tablier blanc* (1958) ont été élaborés avec Joan Miro puis *Farouche à quatre feuilles* (1954), avec trois auteurs : André Breton, Julien Gracq et Jean Tardieu. Néanmoins, tous s'inscrivent dans la démarche créatrice deharmienne qui « [agace] les raisonneurs, les raisonnables, [séduit] les flâneurs, les fervents

⁴⁹ Tout en insistant sur la non-nécessité – voire même l'impossibilité – de les isoler complètement les unes des autres.

⁵⁰ Je prends aussi en considération les œuvres signées par un.e seul.e artiste surréaliste qui prend en charge les parts textuelle et visuelle. Valentine Penrose (*Dons des féminines*, 1951), Dorothea Tanning (*En chair et en or*, 1973) et Leonor Fini (*Le Livre de Leonor Fini*, 1975) en sont des exemples féminins.

⁵¹ Expression empruntée à Andrea Oberhuber dans « Livre surréaliste et livre d'artiste mis en jeu », *loc. cit.*, p. 11. Elle y parle aussi de « l'idée du croisement, voire de la confrontation de deux formes d'expression au sein d'une même œuvre » (*ibid.*, p. 10-11).

⁵² Corpus qui reste toutefois cohérent avec la pensée surréaliste d'une libération totale des hommes par l'abolition de l'égide de la raison et de « l'attitude réaliste » (voir Dominique Combe, « L'œil existe à l'état sauvage », *Mélusine*, n° XXI (« Réalisme-surréalisme »), 2001, p. 9-24). Plus encore, Gayle Zachmann parle en ces termes : « L'esprit révolutionnaire des femmes surréalistes relève de l'incongru » (« Femmes surréalistes au service de la révolution », *Mélusine*, n° XXXIII (« Autoreprésentation féminine »), *op. cit.*, p. 23).

du marché aux puces, de la lanterne magique, les amoureux du bizarre⁵³ ». *Le Cœur de Pic* contient trente-deux poèmes pour les enfants et vingt « saynètes⁵⁴ » photographiques de Claude Cahun qui mettent en scène plantes, animaux et objets divers pour créer l'univers merveilleux d'un personnage nommé Pic. L'ouvrage, d'après François Leperlier, « témoign[e] d'une grande liberté de ton qui n'allait pas sans une réelle âpreté, avec une inquiétude grave et malicieuse à la fois, une humeur rebelle et ténébreuse⁵⁵ ». Je poursuis cette idée en affirmant que l'ensemble résultant du dialogue entre poèmes et photographies est ce qui accentue l'ambiguïté entendue par l'inquiétude qualifiée à la fois de « grave et [de] malicieuse »⁵⁶. *Le Poids d'un oiseau* fait pour sa part cohabiter quinze micro-récits⁵⁷ titrés et cinq dessins à l'encre de Chine réalisés par Leonor Fini⁵⁸ qui s'insèrent toujours entre deux textes, contribuant ainsi à mettre en place une frontière – quoique poreuse – entre l'écrit et le pictural. Y sont narrées des histoires sur fond de « contes de fées pour adultes⁵⁹ » qui « abordent l'impuissance humaine devant la mort, le rapport au temps et l'éternel retour, motif

⁵³ (© Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou, DEHA-4, Jeanine Delpech, « *Le Château de l'horloge* par Lise Deharme », *Nouvelles littéraires*, 5 mai 1955).

⁵⁴ La terminologie de François Leperlier, qui comprend entre autres les termes « théâtre d'objets » et « saynète » (*Claude Cahun : l'exotisme intérieur*, Paris, Fayard, 2006, p. 363 et 365) sera employée. À cet effet, l'expression de Deharme : « Natures dites mortes, éternellement vivantes », utilisée dans une chronique datant de 1952 qui fait l'éloge de la Nature (© Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou, DEHA-1, « Écris tout ce qui te passe par la fenêtre... », *Arts*, 1^{er} et 7 mai 1952) évoque bien l'importance de la mise en scène dans la constitution intrinsèque des photographies cahuniennes.

⁵⁵ François Leperlier, *ibid.*, p. 366.

⁵⁶ Lise Deharme parle pour sa part « d'une certaine fantaisie, bizarre et triste » (© Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou, DEHA-1, « Les Romanesques », *Journal inconnu*, 1^{er} mai 1939).

⁵⁷ Étant donné que leur cadre s'extirpe de tout réalisme, on ne peut qualifier les récits, même s'ils sont parfois très courts, de « nouvelles littéraires », genre « qui [...] suppose un événement vrai et récent » (Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Quadrige (Presses universitaires de France), 2014, p. 524).

⁵⁸ Alain Jouffroy affirme : « On est frappé, devant ses dessins, par la finesse extrême du trait, par sa rapidité et sa nervosité. Léonor Fini fait surgir ses figures de femmes avec une sorte de méticulosité brillante et passionnée » (© Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou, DEHA-3, « Les expositions de la semaine », *Arts*, 30 mars - 5 avril 1955).

⁵⁹ Marie-Claire Barnet, *La femme cent sexes ou les genres communicants*, *op. cit.*, p. 146.

emblématique de l'absurdité de l'existence⁶⁰ ». L'apparence spectrale des dessins finiens dispersés çà et là les font paraître en accord avec le côté fantomatique des récits, sans pour autant se cantonner au seul rôle illustratif. À cet effet, je montrerai qu'à défaut de se limiter aux liens établis au sein de la double-page comme dans *Le Cœur de Pic*, textes et images participent plutôt à l'élaboration d'un imaginaire global qui se fait à l'échelle de l'ouvrage. Dans le roman érotique *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux*, les huit dessins de Fini aux allures de croquis de mode sont exclus de la pagination et participent eux aussi à une dynamique qui s'extirpe de la double-page. De surcroît, si les parts littéraire et picturale occupaient chacune leur espace dans *Le Poids d'un oiseau*, l'image vient dans le cas présent interrompre la lecture pour renchérir la surcharge érotique de la protagoniste, Violette, déjà omniprésente dans le texte.

Traiter de concert un livre dit « pour les enfants »⁶¹, un recueil de micro-récits et un roman érotique, des combinaisons de poèmes et de photographies ainsi que de textes narratifs et de dessins peut paraître problématique. Cependant, une telle approche devient légitime dès lors que l'étude du corpus en expose, d'une part, les liens concordants et discordants qui s'y trouvent dispersés et, d'autre part, permet la mise au jour d'une esthétique commune aux trois travaux. Cette étude, qui analyse autant le dialogue intermédial au sein d'un même ouvrage que les réseaux d'échanges entre les trois œuvres, culmine en la reconnaissance de la complexité des projets collaboratifs dont Deharme a été l'instigatrice. Concrètement, dans la première partie de ce mémoire, je défends l'idée que les rapports multiples qui unissent et

⁶⁰ Andrea Oberhuber et Caroline Hogue « *Le Poids d'un oiseau* de Lise Deharme et Leonor Fini : parcours d'une revenante », *Le livre surréaliste au féminin...faire œuvre à deux*, < <http://lisaf.org/project/deharme-lise-poids-dun-oiseau/> > (page consultée le 18 juillet 2018).

⁶¹ Cette expression s'avère problématique et se trouve sur la page de titre du *Cœur de Pic* : « Trente-deux poèmes pour les enfants illustrés de vingt photographies par Claude Cahun ».

désunissent le texte et l'image font des trois travaux des exemples représentatifs du livre surréaliste au féminin dont les spécificités seront à démontrer. Les différents décloisonnements qui sont à l'œuvre et qui bouleversent les « *reassuring relationships*⁶² » au sein de l'objet livre, ceux entre les arts et entre les genres littéraires (premier chapitre) ainsi que ceux entre les règnes et les genres sexuels (deuxième chapitre), seront sujets à analyse. La deuxième partie sera quant à elle consacrée aux stratégies de remise en question par les dialogues intermédiaires des grands idéaux reliés à la féminité pour les surréalistes : la femme-enfant, la femme érotique, la fée, la sorcière et l'androgynie, entre autres. Il y sera question de la création commune d'un imaginaire marginal⁶³ au féminin, puis des effets de telles conceptions de la féminité sur l'acte de lecture(-spectature). Pour Katharine Conley,

*in the repertory of verbal and visual images disseminated by the surrealists, Woman as a symbol is certainly often ambiguous, but she also has the potential for reversal, [...] as a metaphor for the trajectory followed by actual women from pedestal to handmaiden to creator.*⁶⁴

J'entends précisément faire enquête sur cette « trajectoire empruntée par les femmes réelles » que sont Deharme, Cahun et Fini⁶⁵ afin de mettre l'accent sur « le concret des œuvres de femmes surréalistes, nécessaire à un changement de regard⁶⁶ ». L'analyse qui suit montrera la contribution des trois collaboratrices à l'histoire du livre surréaliste à trois moments du XX^e siècle en tenant compte, à divers niveaux, de la variable qu'est le féminin.

⁶² Renée Riese Hubert, *Surrealism and the book*, *op. cit.*, p. 343.

⁶³ Jusqu'à un certain point, d'un univers marqué par une « agressivité parodique » (Susan Rubin Suleiman, « L'humour noir des femmes », *loc. cit.*, p. 42) dont le pouvoir subversif réside, à différents degrés dans les trois œuvres, dans le rapprochement avec le monde de l'enfance.

⁶⁴ Katharine Conley, *Automatic Woman*, *op. cit.*, p. 25.

⁶⁵ Cette trajectoire leur permet d'« [incarner et d'inscrire], chacune à sa façon, des figures de femme-agent qui les lient non seulement à la Révolution surréaliste et ses contre-espaces libérateurs, mais également aux discours et courants révolutionnaires et républicains du dix-neuvième siècle » (Gayle Zachman, *loc. cit.*, p. 22).

⁶⁶ Annie Richard, « Scandaleusement d'elles », *Mélusine*, n° XXI (« Réalisme-surréalisme »), *op. cit.*, p. 341.

Première partie : l'œuvre collaborative comme idéal du livre surréaliste

Le Cœur de Pic, Le Poids d'un oiseau et Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux étant les lieux d'une collaboration entre l'auteure Lise Deharme et une artiste visuelle, soit Claude Cahun ou Leonor Fini, ils s'inscrivent ainsi dans la poétique surréaliste fondée sur le partage. Ces démarches créatrices qui se trouvent réunies au sein d'un même livre constitueront le principal objet d'étude de la première partie, dans laquelle seront abordées différentes questions permettant de mettre en évidence les réseaux d'échanges entre les arts et les médias : comment le partage entre l'auteure et l'artiste visuelle s'effectue-t-il au sein du livre ? Y a-t-il une prédominance d'un médium – littéraire ou visuel – sur l'autre ? En quoi l'acte collaboratif constitue-t-il un atout dans l'élaboration d'un imaginaire livresque commun ? De quelle manière la variété de techniques artistiques influe-t-elle sur le dialogue entre les deux créatrices ?

Par ces questionnements, il s'agira de démontrer que la coprésence des textes et des images a favorisé l'esthétique surréaliste de l'abolition des limites, et ce, puisque « le partenariat interartistique est, substantiellement, une mise en question des frontières⁶⁷ ». D'ailleurs, si l'acte de collaboration, selon André Breton dans *L'Amour fou*, regroupe « les deux individus qui marchent l'un près de l'autre [et qui] constituent une seule machine à influence amorcée [...] dont l'effet est de rendre conductrices des régions qui ne l'étaient point et de produire les éclairs⁶⁸ », l'analyse du dialogue entre le texte et l'image met

⁶⁷ Andrea Oberhuber, « Livre surréaliste et livre d'artiste mis en jeu », *loc. cit.*, p. 18.

⁶⁸ André Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1976 [1937], p. 45-46.

précisément au jour ces espaces mitoyens d'où émanent la richesse et la puissance évocatrice des trois ouvrages réalisés à la croisée des arts. Le travail effectué entre la poésie et la photographie, d'une part, et entre le récit et le dessin, d'autre part, fournit donc un terrain propice à cette « machine à influence amorcée ». C'est en ce sens que Renée Riese Hubert explique :

*According to most surrealist critics, surrealism, with its Hegelian underpinnings, is rooted in a dialectics of paradox rather than in mimesis, and its opposition to logic stems from the rejection of one-track argumentation or clear-cut resolutions*⁶⁹.

Le rejet d'une ligne directrice et d'une perspective artistique unidirectionnelle, a « *one-track argumentation* » pour reprendre les termes de Riese Hubert, permet d'ores et déjà d'introduire une piste de réflexion quant à l'appartenance des ouvrages à la catégorie du livre dit surréaliste, dont une définition a été proposée en introduction. Qu'il soit question des courts poèmes de Deharme et des saynètes photographiques de Cahun dans *Le Cœur de Pic*, des récits de l'auteure et des dessins aux allures de croquis de Fini dans *Le Poids d'un oiseau* ou dans *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux*, le lecteur-spectateur se retrouve au cœur d'un dialogue où les liens à tisser sont aussi évocateurs que les divergences observées de part et d'autre de la double-page.

La première partie du mémoire insistera sur la construction et sur le fonctionnement des trois œuvres surréalistes en ce qu'elles réunissent deux formes d'expression et qu'elles font valoir, par le fait même, un entre-deux perpétuel. Ce dernier rend non seulement perméables les frontières entre les arts, mais aussi celles entre les règnes – humain, végétal, animal –, les genres littéraires – roman, poésie, récit bref – et les genres sexuels – femme, homme, androgyne.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 25.

1.1 Décloisonnements artistiques et génériques

La diversité des médias et des genres littéraires qu’ont choisi d’investir Lise Deharme et ses deux collaboratrices teinte leur démarche d’un esprit innovateur qui n’est pas sans rappeler le désir d’expérimentation ayant guidé la carrière artistique de nombre d’artistes surréalistes⁷⁰. Deharme elle-même multiplie les formes d’écriture – la poésie dans *Le Cœur de Pic*, les récits brefs dans *Le Poids d’un oiseau* et le roman érotique dans *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux*. En choisissant de faire appel à des artistes visuelles, l’auteure complexifie les rapports qu’entretient le livre avec son lecteur, rendant ainsi explicite la propension selon laquelle « l’esprit n’est tenu en éveil et vivement sollicité par le besoin de se développer en présence des objets qu’autant qu’il reste en eux quelque chose de mystérieux qui n’a pas encore été révélé⁷¹ ». Cette part de mystère qui a le potentiel de tenir l’esprit éveillé fera l’objet de la réflexion menée sur l’espace partagé – parfois disputé – entre le texte et l’image. La disposition des éléments sur la même double-page, les rapports de ressemblance entre ceux-ci et la manière dont ils conservent tout de même leur indépendance constituent des aspects dont il sera impératif de tenir compte dans l’analyse des trois ouvrages. Alors que les photographies de Cahun paraissent séparées des textes poétiques de Deharme dans *Le Cœur de Pic*, que les dessins de Fini pour *Le Poids d’un oiseau* s’insinuent timidement entre les différents récits et qu’ils interrompent le cours de la lecture dans *Oh ! Violette ou La Politesse*

⁷⁰ En guise d’exemple, Max Ernst est l’artiste dont le nom s’impose à l’esprit dès lors qu’il est question de la mise au point de techniques artistiques innovatrices. L’artiste d’origine allemande a travaillé, dans la première décennie du mouvement, à développer la gravure, la lithographie, le frottage, la décalcomanie et le collage, et ce, afin de les inclure dans ses productions, notamment collaboratives avec Leonora Carrington (*La Maison de la Peur* en 1938 et *La Dame ovale* en 1939) puis Dorothea Tanning (*Oiseaux en péril* en 1975). Pour plus de détails, voir Werner Spies, *Max Ernst : vie et œuvre*, trad. de l’allemand par Françoise Joly, Paris, Centre Pompidou, 2007 ; *Idem, Max Ernst – Loplop : l’artiste et son double*, trad. de l’allemand par Claire de Oliveira, Paris, Gallimard, 1997.

⁷¹ André Breton, *L’Amour fou*, *op. cit.*, p. 61.

des végétaux, la disposition seule ne suffit pas pour témoigner des rapports complexes entre deux formes d'expression, le pli de la page agissant telle une frontière qu'il est permis de transgresser.

1.1.1 Dialogues multiples entre poésie et photographie dans *Le Cœur de Pic*

Le premier ouvrage se présente sous les allures colorées et fantasques d'un album destiné à première vue à la jeunesse, tel qu'il est par ailleurs indiqué sur la page de titre. La police utilisée pour accentuer le titre, la première et la quatrième de couverture en carton rigide de couleurs rouge et verte ainsi que les images semblent en effet avoir été finement orchestrées dans le but d'attirer le regard curieux d'un jeune lecteur. Se retrouve le nom de l'auteure tout en haut de la page inaugurale, situé juste au-dessus du titre de plus large facture sous lequel prend place une première illustration en couleur placée au centre d'un cadre blanc. La photographie liminale révèle le portrait d'un petit personnage au cœur métallique transpercé d'une aiguille, vêtu d'un manteau vert et d'un béret brun et au pied duquel est disposée une série de cartes à jouer dont les trois premières, mises côte à côte, forment le prénom Pic. La présence de ces cartes manifeste d'emblée une ouverture de dialogue entre l'écrit et le visuel, trois lettres ayant transgressé les limites du cadrage pour aller se poser au pied de leur équivalent pictural. Un rapport d'interpénétration médiatique semblable, c'est-à-dire la présence de l'un des deux médiums dans l'espace principalement occupé par l'autre, s'effectue dès lors que l'attention se porte sur la carte à jouer que Pic tient au bout d'un bâton. Lise Deharme compte, parmi les surnoms qu'elle s'est vu offrir par certains surréalistes et

depuis qu'elle a servi de modèle au photographe Man Ray dans un portrait datant de 1931⁷², celui de la Dame de pique. La présence de cette figure portée en fanion par le petit personnage implique l'auteure des poèmes dans l'espace photographique gouverné par Claude Cahun. Il en résulte du même coup une double signature : présentation traditionnelle du nom de l'auteure au-dessus du titre et représentation scripturaire de cette dernière dans l'illustration centrale. Cette présence double indique d'entrée de jeu que deux médias seront à l'œuvre dans l'album et qu'il est sans doute issu d'une collaboration interartistique. Je mentionne que le nom de l'artiste visuelle et sa contribution au travail collaboratif sont inscrits dans le bas de la page, détail qui n'est pas partagé par les autres ouvrages collaboratifs à l'étude et qui conclut les informations offertes en guise de premier coup d'œil au lecteur-spectateur.

Une fois la première de couverture tournée, l'univers aux couleurs vives que les plats du livre suggéraient se transforme radicalement : la préface de Paul Éluard et la page de titre laissent place à un enchaînement de poèmes plus ou moins longs entre lesquels sont intercalés des photographies en noir et blanc qui se trouvent toujours sur la belle page, le tout imprimé sur un carton souple beige. La préface retranscrit un court dialogue entre la *Belle-Dame-Sans-Raison* et le *Monsieur-Qui-A-Raison*, et cette dernière, dans une réplique évocatrice à l'endroit de son homologue : « Bouquet cueilli dans le jardin des fées, volé aux abeilles et aux papillons, ce livre d'images, a l'âge que vous voulez avoir », remet pour une première fois en cause l'expression « poèmes pour les enfants ». Il devient de plus en plus probable que cette appellation soit trompeuse et qu'il s'agisse d'une première « fausse » piste dans l'aventure au cœur de l'univers de l'enfance qu'offrent de concert Deharme et Cahun. Plus encore, si le

⁷² La photographie, *Lise Deharme en dame de pique*, est un portrait de l'auteure dont la posture reproduit en tout point celle de la figure originale.

format de l'ouvrage, les indications de la page de titre ainsi que le niveau de langage utilisé⁷³ laissent présager qu'il s'agit bel et bien d'un album dédié à la jeunesse, l'absence totale de couleurs outre le noir et le beige, la gravité des propos tenus – par exemple : « Baume sauvage/ sur le cœur/ n'enlève ni rage/ ni malheur » – et le sentiment de tourment qui se dégage de certaines photographies rendent caduque cette dénomination. Aussi, comme il est fréquent de le constater dans le cas de travaux réalisés en collaboration, qu'ils soient mixtes ou non, le *Cœur de Pic* n'est pas paginé, ce qui a pour effet d'encourager une attitude de liberté : le lecteur-spectateur peut en effet déterminer un parcours plus libre dans sa propre découverte de l'épopée de Pic que s'il était guidé de la première à la dernière page. Toutefois, il serait inexact de croire que l'enchaînement des doubles-pages obéirait à une disposition arbitraire ; il semble qu'il y ait tout de même une cohérence dans la progression, soutenue par l'illustration finale qui constitue une sorte d'épilogue métaphorique en quatrième de couverture. S'y trouve un gigantesque tournesol terrassé dont un pétale est manquant et sur lequel sont disposées en croix trois mains de femme coupées au niveau du poignet. La position inusitée de la fleur incite à questionner sa symbolique chez les surréalistes. D'un côté, Katharine Conley soutient que le tournesol constitue « *Breton's magnificent symbol for surrealist love in his poem "Sunflower" (1923) [...] with an emphasis on his own masculine perspective*⁷⁴ ». De même, François Leperlier rappelle que ce poème « relate les premiers moments du couple [Breton-Lamba] et exalte la souveraine magie qui les a accompagnés⁷⁵ ». En prévision de la deuxième partie du mémoire qui sera consacrée à l'étude du corpus en ce qu'il est porteur d'un

⁷³ Des expressions telles que « sapin, satin, satinette », « pan / c'est un petit serpent / mort » et « ce qui fait vois-tu / qui en a plus pour nous » foisonnent dans les poèmes de Deharme, ce qui n'est pas sans accentuer leur caractère enfantin et en apparence naïf.

⁷⁴ Katharine Conley, *Surrealist Ghostliness*, Nebraska, University of Nebraska Press, 2013, p. 127.

⁷⁵ François Leperlier, *op. cit.*, p. 374.

imaginaire du féminin s'extirpant de celui du groupe d'André Breton, anéantir le tournesol signifierait alors pour Pic une victoire vis-à-vis de l'acte figé qu'est l'amour vécu par l'homme surréaliste. D'un autre côté, l'analyse proposée ne peut passer sous silence la signification que l'artiste Dorothea Tanning donne au tournesol, qualifié de « *most aggressive of flowers*⁷⁶ ». Cette signification, qu'elle a pu partager à l'occasion de la présentation de son tableau *Eine Kleine Nachtmusik* en 1943, soit à peine quelques années après la publication du *Cœur de Pic*, est celle d'un « *symbol of all the things that youth has to face and to deal with*⁷⁷ ». La mise en parallèle de la fleur et des épreuves liées à l'enfance trouve explicitement son écho dans les aventures à la fois ludiques et dramatiques de Pic⁷⁸. Celles-ci aboutiraient, si l'on en croit la disposition des mains rappelant la pierre tombale ou le « geste de bénédiction des prêtres⁷⁹ », au triomphe du personnage sur les défis liés à la jeunesse et au passage réussi vers l'âge adulte. Finalement, que le tournesol soit la matérialisation de l'amour surréaliste au masculin ou des épreuves enfantines à surmonter, ce qui doit être souligné est le fait que, dans l'organisation intrinsèque du livre de Deharme et de Cahun, l'illustration fait déborder la quête de Pic des doubles-pages jusqu'à la quatrième de couverture tout en étant porteuse d'un (de) sens qui n'a (ont) pas été dicté(s) par la seule portion littéraire.

Voir chacune des doubles-pages comme les lieux d'une accumulation de significations permet de les considérer comme autant de dyades, sans toutefois qu'il soit question de

⁷⁶ Dorothea Tanning citée par Jennifer Mundy, « Dorothea Tanning, *Eine Kleine Nachtmusik* (1943) », 2001, *Tate Museum*,

< <http://www.tate.org.uk/art/artworks/tanning-eine-kleine-nachtmusik-t07346> > (page consultée le 29 mai 2018).

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Ce rapprochement marquerait « l'enfance contrainte, contrariée, anxieuse » qu'aborde François Leperlier, *op. cit.*, p. 327.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 368.

rapports de dépendance entre le texte et la photographie. La dyade « Bonjour le jour⁸⁰ » est un bon exemple de complémentarité entre les portions visuelles et textuelles qui s'avère moins évidente dès lors que l'on met en parallèle ses différentes composantes. En effet, le poème,

Bonjour le jour
bonjour le jour
dit l'Éphémère de Virginie
qui meurt avant de l'avoir dit

ainsi que la photographie qui lui fait face (Fig. 1), où le lecteur-spectateur voit une fleur de couleur claire déployée dans un bosquet sombre, mettent tous deux en évidence ce personnage-plante qu'est l'Éphémère de Virginie.



Figure 1

⁸⁰ Je signale que ni les photographies ni les poèmes ne sont titrés, à une exception près. Celle-ci sera abordée dans la section « Détournement de l'objet et de la nature au service du Merveilleux ».

Une cohésion certaine apparaît donc entre les deux médiums par l'évocation de l'univers floral. Toutefois, même si la plante est l'actrice principale des deux portions – sujet parlant dans la première ; représentation imagée dans la deuxième – une attention particulière portée à la temporalité fait se dresser une frontière entre les deux, qui rend finalement impossible leur complémentarité. Alors que la photographie est traditionnellement associée à un art de l'instantané, et que l'écriture, pour sa part, est plutôt un art du temps s'inscrivant dans la durée, il est intéressant de constater que ce paradigme se trouve inversé dans la double-page. Le temps du dialogue, lorsque l'Éphémère répète « Bonjour le jour / bonjour le jour », ne pose pas problème, et ce, jusqu'au dernier vers du poème, soit : « qui meurt avant de l'avoir dit ». À cet instant, le lecteur-spectateur réalise que ce quatrain n'est autre qu'une rapide chute vers sa propre fin, inévitable et foudroyante, comme l'est la mort de l'Éphémère et qui survient avant même qu'elle n'ait pu prononcer une parole. Au contraire, la photographie, sans précipiter la fleur vers sa finitude comme le fait le poème, la fixe dans son unique moment de grande vitalité⁸¹. L'effet produit par le noir et blanc est significatif : l'Éphémère, blanche ou de couleur très pâle, se trouve entourée de petites plantes assez ternes et de feuilles sombres, accentuant ainsi la vie au détriment de la mort que l'on devine, grâce au poème, imminente. En d'autres mots, le pli de la page fait surgir une temporalité à deux vitesses qui témoigne de l'indépendance de la démarche des deux créatrices. L'image de Cahun paraît s'appuyer sur l'*illusion* que l'Éphémère est éternelle, la fixant indéfiniment dans un moment trop succinct pour être représenté à l'écrit. Elle ne manque pas de faire écho à la notion barthésienne du

⁸¹ Le paradoxe de l'acte photographique est parfaitement représenté entre l'instantanéité de la réalisation du cliché et l'immortalité du sujet photographié qui est créée.

« Ça a été », sous-entendant que l'objet a bel et bien existé et que la photographie « répète mécaniquement ce qui ne pourra plus se répéter existentiellement⁸² ». Ici,

l'immobilité de la photographie est comme le résultat d'une confusion perverse entre deux concepts : le Réel et le Vivant : en attestant que l'objet a été réel, elle induit subrepticement à croire qu'il est vivant [...] mais en déportant ce réel vers le passé, elle suggère qu'il est déjà mort⁸³

tout en insistant sur sa vulnérabilité⁸⁴. C'est en ce sens que le poème de Deharme et la photographie de Cahun fonctionnent conjointement, soit autour d'un imaginaire commun orienté vers le règne végétal. L'élaboration de cet imaginaire profite de deux créativités qui aspirent malgré tout à une exactitude puisque le cycle de la vie complet du personnage, de son éclosion à sa finitude en passant par son apogée, s'y trouve explicité.

Une seconde double-page, « Une plume est tombée », propose un dialogue texte-image tout aussi singulier et sa mise en parallèle avec « Bonjour le jour » permet de mettre l'accent sur la diversité des rapports intermédiaires observables dans *Le Cœur de Pic*. Le poème

Une plume est tombée
par terre.
Va la ramasser.
Pourquoi faire
il va pousser un plumier

est le lieu d'un dialogue qui se tient entre deux interlocuteurs qui restent toutefois inconnus⁸⁵.

De même, la photographie ne donne aucun indice relatif à leur identité, mais illustre plutôt ce qui se rapprocherait du plumier (Fig. 2). Une fois de plus, le rôle de l'image ne se limite pas à

⁸² Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Cahiers du Cinéma, 1980, p. 15.

⁸³ *Ibid.*, p. 123-124.

⁸⁴ Pour de plus amples informations au sujet de la vulnérabilité du sujet photographié, voir Susan Sontag, « Dans la caverne de Platon », *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2000 [1973 en anglais], p. 15-39. L'auteure y explique entre autres que : « Prendre une photo, c'est s'associer à la condition mortelle, vulnérable, instable d'un autre être (ou d'une autre chose) » (p. 29).

⁸⁵ Peut-être Pic est-il lui-même l'un des participants à cette discussion ? Il devient alors intéressant de se prêter au jeu et de questionner la présence d'un potentiel interlocuteur qui n'est justifiée que par la portion textuelle.

l'illustration du poème, bien que cette dernière propose la matérialisation d'un élément textuellement abordé.



Figure 2

Le lecteur-spectateur remarque que, d'une manière semblable à dans « Bonjour le jour », les deux entités n'appartiennent pas à une même temporalité, la séparation entre les pages agissant ici à titre de catalyseur, de projection dans un futur onirique. Ainsi, le présent du poème attesté par la séquence dialogique et par l'utilisation de l'impératif « Va la ramasser », contraste à la fois avec l'explication qui suit : « il va pousser un plumier », et avec le futur sous-entendu par la photographie, c'est-à-dire avec ce qu'il arrivera si la plume n'est pas ramassée. Alors que, dans « Bonjour le jour », le lecteur-spectateur devait s'adapter aux différents rythmes – rapidité du poème, d'un côté, fixation éternelle par la photographie, d'un autre côté – il est amené dans le cas présent à considérer la double-page comme une véritable micro-histoire

enchâssée dans l'histoire de Pic puisqu'elle obéit à sa propre logique temporelle la faisant s'extirper du *hic et nunc* caractéristique de l'aventure du petit héros. Plus encore, si la photographie peut originellement servir de témoignage durable participant au « mythe nostalgique de la photographie⁸⁶ », pour reprendre l'expression de Paul Edwards, elle agit plutôt dans « Une plume est tombée » comme preuve de ce qui n'est pas encore advenu et même de ce qui n'est pas certain de se produire. De surcroît, la plume qui tombe par terre et dont la chute risque fort de résulter en l'avènement d'un plumier suggère, dans le poème, deux acceptions du terme : une plume d'oiseau ou une plume d'écriture. Une réflexion rationnelle voudrait que la deuxième soit celle à prioriser, car il existe bel et bien un objet nommé *plumier*, qui contient l'encre servant à la plume pour tracer lettres et mots. Cependant, la photographie en belle page entrouvre les possibilités d'un imaginaire merveilleux pour le poème puisque ce qui s'y trouve matérialisé n'est pas le récipient d'encre, mais bien une espèce d'arbre inusité sur les branches duquel poussent des plumes servant à écrire. Tout comme le pictural imprègne le poétique afin d'y faire apparaître une seconde signification, déconcertante cette fois puisque suggérant l'existence d'un plumier imaginaire, l'acte d'écriture envahit l'espace accordé à la photographie en faisant des plumes qui servent à l'écriture les fruits d'un drôle d'arbre et qui ne se transforment en plumes d'oiseaux qu'une fois fanées et tombées de leur branche. Ainsi, malgré la divergence majeure quant à la temporalité qui règne dans le poème et celle que met en scène la photographie, l'étroite collaboration entre Lise Deharme et Claude Cahun transparait tout de même dans ce cas-ci

⁸⁶ Paul Edwards, *Soleil noir. photographie et littérature. Des origines au surréalisme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 26.

grâce à un jeu de « ressemblances, [d']analogies et [de] références inter picturo-textuelles⁸⁷ », où donc le pictural s'inscrit dans le textuel, et vice-versa.

Bref, une première analyse de la démarche collaborative dans *Le Cœur de Pic* a d'ores et déjà permis de mettre en lumière des exemples de rapports qu'il est possible d'observer à partir de l'unité problématique formée par la combinaison de photographies et de poèmes. L'analyse faite de deux dyades démontre que le pli de la page constitue, en plus d'une délimitation matérielle, une frontière poreuse qui permet à un imaginaire commun de se créer entre la page de gauche et la belle page, tout en favorisant l'autonomie artistique des créatrices. Dans la prochaine section, je montrerai que les rapports texte-image existent certes au sein de la double-page, mais qu'il est aussi particulièrement instructif de jouer avec les différentes associations.

1.1.2 Dessin et récit dans *Le Poids d'un oiseau* et *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux* : au-delà de la double-page

Quelque vingt ans après la publication de son ouvrage réalisé en partenariat avec Claude Cahun, Lise Deharme poursuit sa démarche collaborative en 1955 en sollicitant l'apport de l'artiste Leonor Fini dans le recueil de courts récits *Le Poids d'un oiseau*. Si toutes les informations jugées nécessaires au premier coup d'œil – nom de l'auteure, nom de l'artiste, maison d'édition – se retrouvaient en première de couverture du *Cœur de Pic* et rendaient, de cette manière, clairs les rôles investis par chacune des créatrices, ce deuxième ouvrage ne présente que le nom de l'auteure, en lettres minuscules, un dessin qui occupe la majeure partie

⁸⁷ Andrea Oberhuber, « L'(im)possible portrait d'écrivain chez Claude Cahun et Marcel Moore », dans David Martens, Jean-Pierre Montier et Anne Reverseau (dir.), *L'écrivain vu par la photographie. Formes, usages, enjeux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 156.

de l'espace et le titre, en lettres majuscules, tout en bas. Aucune indication textuelle n'indique, contrairement au cas du *Cœur de Pic*, qu'il serait de nouveau question d'une démarche collaborative. Plus encore, il faut au lecteur-spectateur lire la description du tirage se trouvant après la page de titre pour voir apparaître une première fois le nom de Fini, et encore seulement lorsqu'il est question des « 20 exemplaires [sur 990] sur Marais Crèveœur, numérotés de 1 à 20, accompagnés d'une eau forte de Léonor Fini ». Outre l'image inaugurale, la part visuelle paraît être évacuée et Deharme est la seule des deux artistes qui soit identifiée dans les premières pages de l'ouvrage à l'aspect quelque peu énigmatique. Alors que je considérais le portrait du petit personnage Pic comme un premier acte de la présence cahunienne et dans lequel l'artiste laissait aussi place au textuel⁸⁸, il importe d'offrir quelques précisions à l'endroit de l'image sur *Le Poids d'un oiseau* et qui laisse croire à un travail collaboratif. Cette illustration (Fig. 3), où « *the woman on the left is plunging her beak into the wide-open beak of her hybrid counterpart, who, in symbiotic turn, is inserting her dagger-equipped breast into a small vulva-shaped gap cut into the first woman's chest*⁸⁹ », constitue un symbole des plus évocateurs d'un travail d'interpénétration (littérale) entre deux êtres aux allures féminines.

⁸⁸ En guise de rappel, des cartes à jouer sur lesquelles étaient inscrites les lettres P-I-C ainsi qu'une carte de la Dame de Pique, figure représentant Lise Deharme, établissaient déjà des ponts entre les arts.

⁸⁹ Andrea Oberhuber, « The Surrealist Book as a Cross-Border Space: The Experimentations of Lise Deharme and Gisèle Prassinis », *loc. cit.*, p. 89.

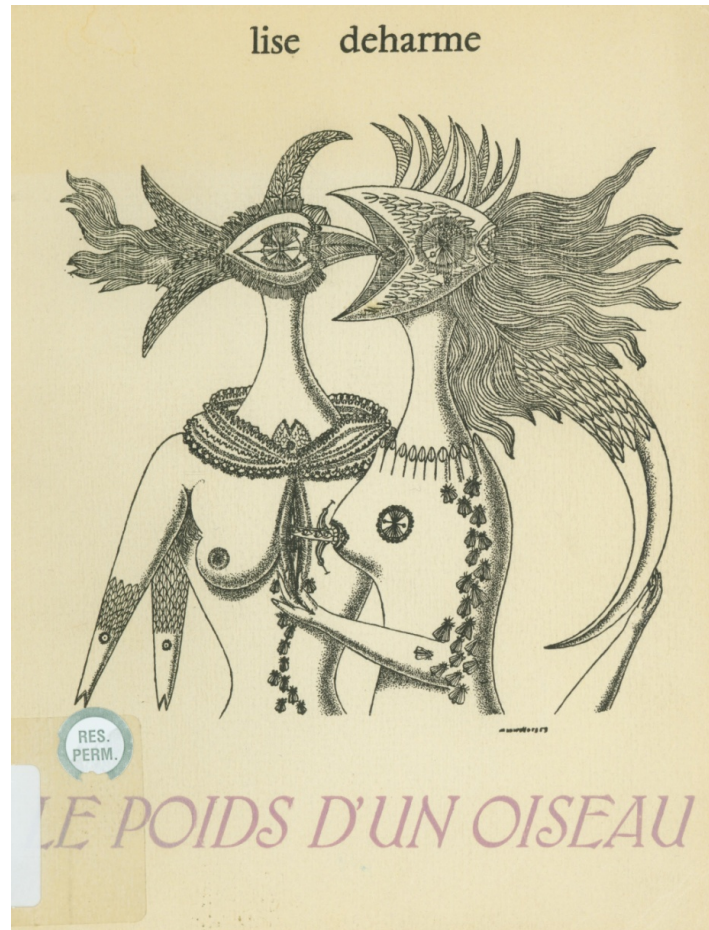


Figure 3

Toutefois, un détail à ne pas négliger est que Leonor Fini n'est pas l'illustratrice à l'origine du dessin et que ce dernier se retrouve en première de couverture d'autres travaux, collaboratifs ou non⁹⁰, contemporains au *Poids d'un oiseau*. L'artiste de cette première illustration, Max Walter Svanberg (1912-1994), est un imagiste et peintre surréaliste suédois qui se spécialise dans la création de personnages féminins anthropomorphes⁹¹. Bien que son image représente d'une manière éloquente l'acte collaborateur, son statut devient problématique dans la mesure

⁹⁰ La même image se trouve en première de couverture de : *La Géométrie dans la terreur*, de Jacques Sternberg (illustrations de Philippe Curval), 1955 ; *Les Messagers clandestins*, de Marcel Béalu, 1956 ; *La Vierge aux chimères*, de François Valorbe, 1957. Elle apparaît pour une première fois dans le troisième numéro de la revue *Médium* (mai 1954). Voir José Pierre, *Max Walter Svanberg et le règne féminin*, Paris, Le musée de poche, 1975.

⁹¹ L'anthropomorphisme, phénomène lié à l'abolition des frontières entre les règnes humain, animal et végétal, et que Leonor Fini met en œuvre dans ses propres créations fera l'objet de plus amples commentaires dans les prochaines parties.

où il inaugure paradoxalement l'évacuation de Fini qui, brillant par son absence, paraît même ne pas participer au projet. Il faut au lecteur-spectateur attendre le deuxième dessin du recueil pour voir enfin apparaître la signature de l'artiste visuelle, le premier – une femme coiffée dont on n'aperçoit que le buste – n'étant pas signé.

Le deuxième ouvrage résultant de la collaboration Deharme-Fini, *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux*, offre quant à lui toutes les informations utiles au lecteur potentiel en première de couverture : le nom de l'auteure, le titre de l'ouvrage, la mention « Illustrations de LÉONOR FINI » ainsi que le nom de l'éditeur, Eric Losfeld. Une première illustration, celle d'un couple à l'apparence fusionnelle, qui est aussi le quatrième des huit dessins dispersés dans le cœur du récit, occupe la moitié de l'espace alloué par la page, ce qui témoigne déjà d'un équilibre quasi géométrique entre les portions textuelle et picturale. Contrairement au cas du *Poids d'un oiseau* et d'une manière similaire à celui du *Cœur de Pic*, le lecteur-spectateur n'a pas ici à partir en quête d'indices dans le but de réhabiliter la posture de l'artiste visuelle, Leonor Fini usant d'une double signature (inscription « Illustrations de Léonor Fini » ainsi que la présence d'un premier dessin) dès la page inaugurale. De plus, les deux plats ainsi que le dos de l'ouvrage sont d'une couleur rose-mauve ; ils participent par ce détail visuel à établir une correspondance entre les caractéristiques physiques de l'ouvrage, son titre et le prénom de la protagoniste, et à renforcer du même coup la cohérence intrinsèque de l'objet livre. Cette cohérence est à première vue plus apparente que dans *Le Poids d'un oiseau*, où l'intervention d'un troisième complice, entre autres, participait à brouiller les pistes. La page de titre reprend les mêmes indications que celles qui se trouvaient déjà en première de couverture et, vu l'absence de préface ou de tout autre segment péri-textuel, le lecteur-spectateur plonge

directement dans ce roman érotique⁹². Ce dernier n'est pas séparé en chapitres, les pauses dans la lecture étant imposées soit par la présence de nombreux astérisques (***) indiquant un changement d'action ou de lieu, soit par les huit illustrations, toujours en belle page. Les dessins finiens, tracés à l'encre de Chine comme dans *Le Poids d'un oiseau*, sont imprimés sur un papier rigide au recto couleur violet et au verso vierge du même beige que le sont les pages de texte. Il est intéressant de constater que la part picturale du travail collaboratif se trouve isolée de celle qui est textuelle, c'est-à-dire qu'aucun contact direct n'est observable entre les images et les mots⁹³ – les dessins ne comptent même pas dans le nombre total de pages –, mais qu'elle s'impose tout de même en forçant des arrêts dans la lecture. Renée Riese Hubert aborde cette question de l'isolement apparent et soutient très justement qu'il ne s'agit pas là de l'indice d'une cohésion entre les créatrices :

In many instances the text, printed on one page, conventionally confronts a splendidly isolated image on the facing page. This traditional spatial arrangement may mislead the reader by suggesting a clear, prescribed progression of the literary and the visual. On the surface, parallelism dominates the relation of text to image. This parallelism, however, merely reflects the persistence of earlier models or practices; it does not indicate the presence of any fixed relationship between text and image throughout the book⁹⁴.

Un rapport dialogique particulier oscillant entre indépendance et interdépendance s'instaure alors et n'est pas sans rappeler cette « machine à influence amorcée » pensée par André Breton et dont il a été précédemment question. Cette « machine », en combinant deux univers créatifs, permet d'« équilibrer tout à coup deux niveaux de réflexion très différents, à la façon de ces

⁹² Il sera question dans la deuxième partie de l'érotisme flagrant de ce roman. Pour plus de renseignements, se référer à Charles Plet et Daisy Le Corre, « Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux : le conte érotique qui déshabille les genres », *Le livre surréaliste au féminin...faire œuvre à deux*, < <http://lisaf.org/project/deharmelise-oh-violette-politesse-vegetaux/> > (page consultée en juin 2018).

⁹³ Il est à noter que les dessins ne sont pas signés par Fini, alors qu'ils l'étaient tous, à une exception près, dans le précédent ouvrage. Le fait que le nom de l'artiste visuelle se trouve en page de couverture, ce qui n'était pas le cas pour *Le Poids d'un oiseau*, explique cette omission.

⁹⁴ Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, op. cit., p. 21.

brusques condensations atmosphériques⁹⁵ » et ainsi de penser un imaginaire en commun, partagé, sans la « *presence of any fixed relationship between text and image throughout the book* ».

Il s'agit précisément de ce à quoi les dialogues texte-image des deux créations signées Deharme et Fini aspirent. De fait, dans les deux cas, les liens à établir entre l'image et le texte ne se font pas qu'au niveau de la double-page, comme il pouvait en être le cas avec *Le Cœur de Pic* où chaque dyade agissait tel un microcosme dans le système plus large de l'album. Par exemple, dans *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux*, le dessin qui se trouve entre les pages 48 et 49 (Fig. 4) expose une jeune femme nue, Violette, qui se tient dans une posture aguichante pour un spectateur invisible – serait-ce pour le lecteur ? pour l'un de ses nombreux amants ? – en se tenant sur une jambe alors que l'autre est remontée vers l'arrière. Puis, en gardant une main sur sa hanche et l'autre sur son ventre, elle offre impudiquement le bas du ventre et les seins au regard, celui de la jeune femme portant au loin, bien au-delà de la frontière de la page.

⁹⁵ André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 46.

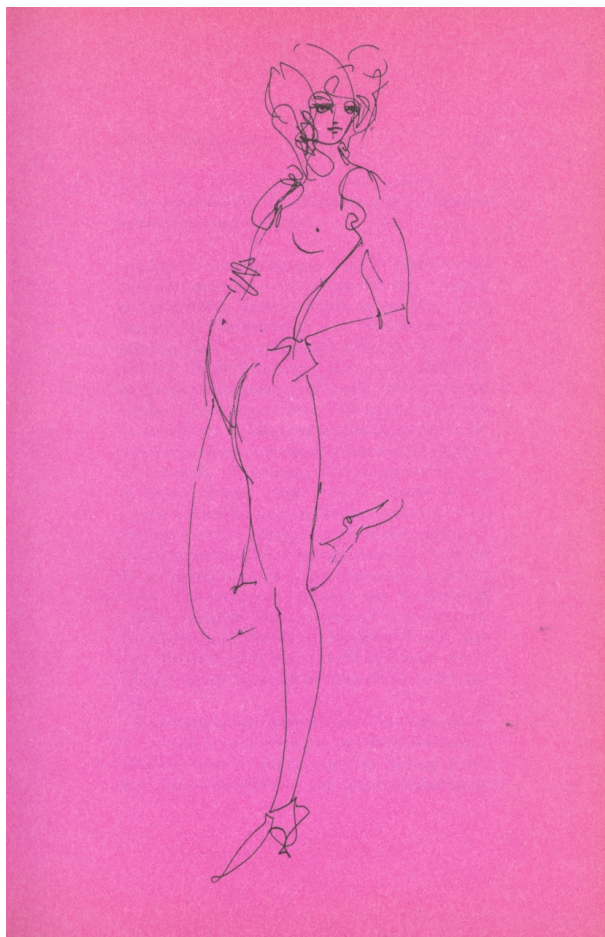


Figure 4

L'extrait du roman situé sur la page de gauche, donc face à l'œuvre picturale, narre pour sa part ce qui compte parmi les premières manifestations d'une relation incestueuse entre Violette et le marquis : « Elle éclata de rire et se rapprocha de son père qui ne recula pas. Au bout d'un instant assez long, il dit simplement : – Quel beau monstre j'ai mis au monde ! » (*OV*, p. 48) Outre la relation trouble entre la jeune femme et son père, l'action se poursuit avec une scène explicitement érotique entre la protagoniste et son frère, Nicolas, « qui ne pouvait se ressaisir... Il fallait employer les grands moyens... Affolé, il s'affolait sur elle » (*OV*, p. 48) et se termine finalement dans la chambre par la venue de Rosa, la bonne, qui « caressa sa maîtresse jusqu'à ce qu'elle s'endormît » (*OV*, p. 48). Bien qu'elle soit la représentation

picturale de ce « beau monstre » que le marquis a mis au monde, Violette, positionnée ainsi dans le dessin, ne trouve pas son équivalent explicite dans le texte. L'image deviendrait alors une pièce malléable du livre créé par Deharme et Fini, pièce qui occupe une place – son exclusion de la numérotation des pages appuie cette idée – dans l'organisation générale de l'ouvrage sans imposer un ordre ou une logique propre à chacune des doubles-pages.

Un second exemple permet d'illustrer cette possibilité de *jouer* avec l'ordre des images sans que ni l'une ni l'autre des parties ne s'en trouve diminuée : le dernier des huit dessins (Fig. 5), situé entre les pages 192 et 193, présente à nouveau Violette, seule, aussi nue que dans le précédent exemple, les yeux noirs fixant cette fois-ci celui ou celle qui la scrute, dans une position intermédiaire entre de face et de profil, la jambe droite croisée devant celle de gauche, une main sur la cuisse et l'autre, sous une poitrine qui n'est apparente que grâce à deux petits points. Cette silhouette de la femme pourrait à première vue être interchangeable avec un autre des huit dessins puisqu'aucun lien évident et exclusif ne l'unit à la description textuelle (cette fois, il s'agit de celle de l'hôtel où se trouve la protagoniste) ni aux réflexions de cette dernière faites en parallèle.

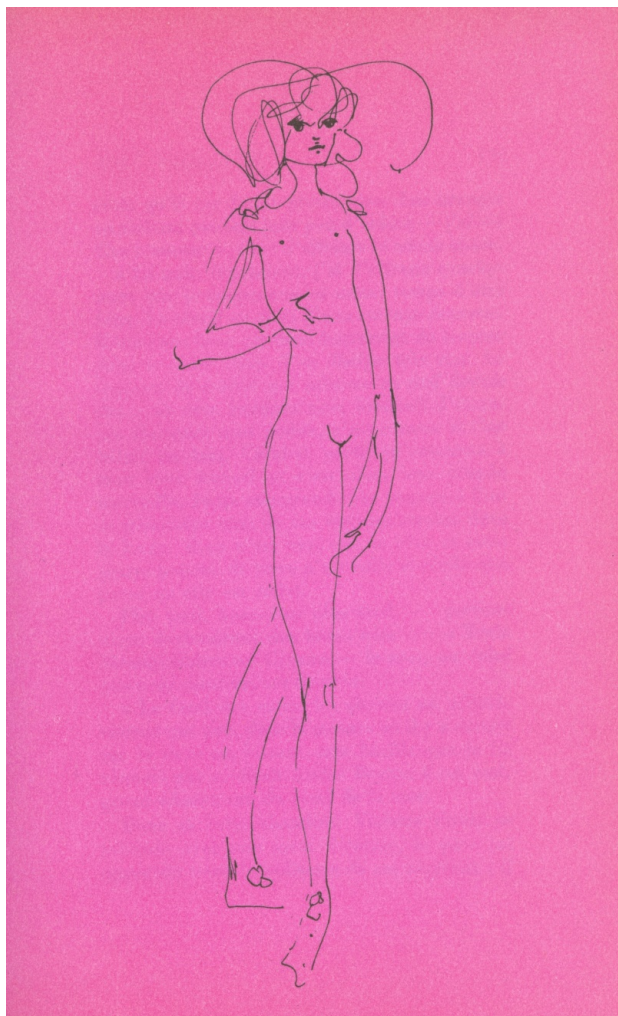


Figure 5

Un phénomène semblable de malléabilité se produit dans *Le Poids d'un oiseau*, malgré qu'il s'agisse d'un recueil de textes et non d'un récit continu et que les dessins de Fini se trouvent autrement isolés des textes de Deharme. La deuxième image (Fig. 6), celle d'une femme aux longs cheveux frisés vêtue d'une robe vaporeuse qui laisse les seins découverts, se retrouve entre les récits brefs « Le plomb dans l'aile » et « La Négresse », et, si l'atour du modèle peut rappeler le madras que porte l'une des protagonistes, « Mme Gala, la bonne des gens du dernier. Une fille avec un madras, comme une négresse », les rapprochements

explicitement entre ce qui est illustré et la portion textuelle qui l'entoure se limitent à cette vague ressemblance.



Figure 6

Autrement, la position qu'adopte la femme du dessin, position de marche si l'on se fie au bas du corps ; position d'attente et de retenue si l'on regarde le haut, paraît elle aussi trouver son écho dans l'un des textes, soit dans « Le plomb dans l'aile ». Y est narrée la quête d'une dame, que le lecteur-spectateur ne connaîtra que sous l'appellation « elle » et qui doit, avant de mourir, retrouver un homme afin de lui expliquer « pourquoi [elle a] fait cela ». Convaincue que la mort ne peut rien contre elle tant qu'elle ne s'est pas expliquée, la dame marche dans la forêt et rencontre un certain nombre d'autres personnages qui se veulent menaçants mais devant lesquels elle passe inaperçue. Ce n'est qu'à la toute fin du texte que son sort est scellé :

« Mais l'orage éclata et, naturellement sous son arbre, la foudre, elle, ne le manqua point⁹⁶ ». La posture du modèle, à mi-chemin vers l'avant, à mi-chemin prise dans une contemplation qui la retient vers l'arrière, témoigne de cette quête impossible du personnage féminin qui, tout en avançant dans la forêt, reste prisonnier d'une volonté obsessive. Celle-ci est rattachée à un passé révolu que la protagoniste traduit elle-même par le ressassement obstiné d'une scène entre elle et un homme, un doux soir de printemps, lors duquel elle « doi[t] lui expliquer » et où elle se rattache à une odeur précise qu'elle nomme à plusieurs reprises : « ... le parfum des mimosas » et « ...l'odeur des mimosas... » Cependant, si certains liens sont à établir entre cette illustration signée Fini et les deux textes qui se trouvent à proximité, il n'en reste pas moins que sa place n'a pas à être fixée. À la manière des différentes représentations de Violette dans *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux*, l'image aurait pu être remplacée par la cinquième et dernière sur laquelle se trouve une femme qui court, mais dont le visage est tourné en direction opposée et le regard, dirigé vers le spectateur. En somme, le jeu d'interchangeabilité entre les parts textuelles et visuelles auquel il est possible de se prêter dans cette démarche collaborative contraste avec les rapports observés dans *Le Cœur de Pic* ; c'est donc dire que les projets mettent en place un dialogue intermédial global qui ne peut se restreindre à une analyse limitée aux frontières de la double-page.

S'il paraît envisageable dans l'organisation intrinsèque des livres de Deharme et de Fini qu'une image puisse en remplacer une autre, il devient fondamental de s'intéresser aux relations que ces dernières entretiennent avec le (les) texte(s) au-delà de la double-page. En ce

⁹⁶ J'utilise cette citation pour souligner une filiation notoire avec le Marquis de Sade (1740-1814), qui sera d'ailleurs sujette à de plus amples commentaires lorsqu'il sera question, en deuxième partie, de transgression sexuelle. La chute de ce récit n'est pas sans rappeler la fin du roman *Justine ou Les Malheurs de la vertu* (1791), où la protagoniste, Justine, après avoir survécu à toutes les atrocités dont elle a été victime, meurt finalement bêtement frappée par la foudre.

sens, dans *Le Poids d'un oiseau*, il arrive qu'un extrait de nouvelle coïncide avec un ou plusieurs dessins, lesquels peuvent se trouver tant dans son entourage direct que dans une toute autre partie de l'œuvre. Pour preuve, le lecteur-spectateur lira la séquence descriptive au sujet de Mme de Malfaçon dans le septième texte, « Le revenant » : « Mme de Malfaçon paraissait aux fenêtres dans ses atours de bergère, ceux que je préférais : avec un chapeau grand comme nos prairies, et des flots de rubans gais comme les cascades qu'on entendait chanter au loin leur sérénade », et pensera fort probablement à ces six femmes⁹⁷ toutes vêtues de robes rappelant une végétation luxuriante, de bijoux, de voiles et de larges chapeaux. La même réflexion s'applique à un extrait du treizième récit, « C'est la fin d'un beau jour » : « [L]es fantômes sentent la poussière et parfois même un peu le parfum. Ils portent des voiles, des fleurs, des bijoux et des souliers de bal d'une couleur exquise absolument impossible à trouver dans le commerce courant ». Le rapprochement entre la femme et le fantôme sera approfondi dans une prochaine section, mais il est tout de même à propos de réfléchir une première fois à la manière dont Deharme et Fini établissent de concert ce parallèle entre présence et absence, l'inscrivant ainsi à même la dynamique texte-image du *Poids d'un oiseau*. Les propos de Martine Delvaux établissent avec justesse ce que paraît représenter la part fantomatique dans l'esthétique de l'ouvrage :

C'est une demeure qui n'en est pas une, un lieu à la fois habité et déserté à la manière de l'être visible/invisible qui le hante. Le fantôme est sans lieu propre, sans résidence. Et s'il hante une demeure, s'il y demeure un moment, c'est pour mieux mourir, pour revenir en tant que mort et re-mourir⁹⁸.

⁹⁷ Il y a cinq dessins, mais l'un d'eux présente un duo. Aussi, la première image est celle du torse d'une femme, impossible donc de savoir de quelle manière elle est vêtue. Toutefois, le bonnet qu'elle porte fait écho au matériau des robes portées par les autres.

⁹⁸ Martine Delvaux, *Histoires de fantômes : spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 2005, p. 16.

L'entre-deux médiatique trouve « demeure » dans le travail collaboratif que les deux créatrices, tout en respectant leur propre voie (voix), cantonnent dans un lieu marqué à la fois par l'instabilité des dessins aux minces traits à l'encre de Chine de Fini – qui font des figures de véritables spectres au sein de la page, leur apparence empreinte de légèreté donnant l'impression qu'elles sont sur le point de s'envoler des limites de l'ouvrage – et des courts récits de Harumiens qu'aucune unité ne semble relier.

L'instabilité caractéristique du *Poids d'un oiseau* ne paraît pas entrer dans la composition d'*Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux* puisque le lecteur-spectateur se voit plutôt confronté à une accumulation de traits dont l'ensemble résulterait ultimement en la protagoniste, Violette. Toutefois, l'idée selon laquelle des rapprochements sont à établir entre des images et des extraits de textes qui ne leur sont pas physiquement rapprochés se retrouve aussi dans le travail de 1969. Le quatrième des huit dessins (Fig. 7), qui se situe entre les pages 96 et 97, illustre deux personnages, une femme et un homme, qui s'agrippent par le haut du corps et se fondent presque l'un dans l'autre au niveau des hanches. On observe que seules trois jambes sont dessinées, ce qui a pour effet d'accentuer l'effet d'un ensemble formé par les deux jeunes gens.

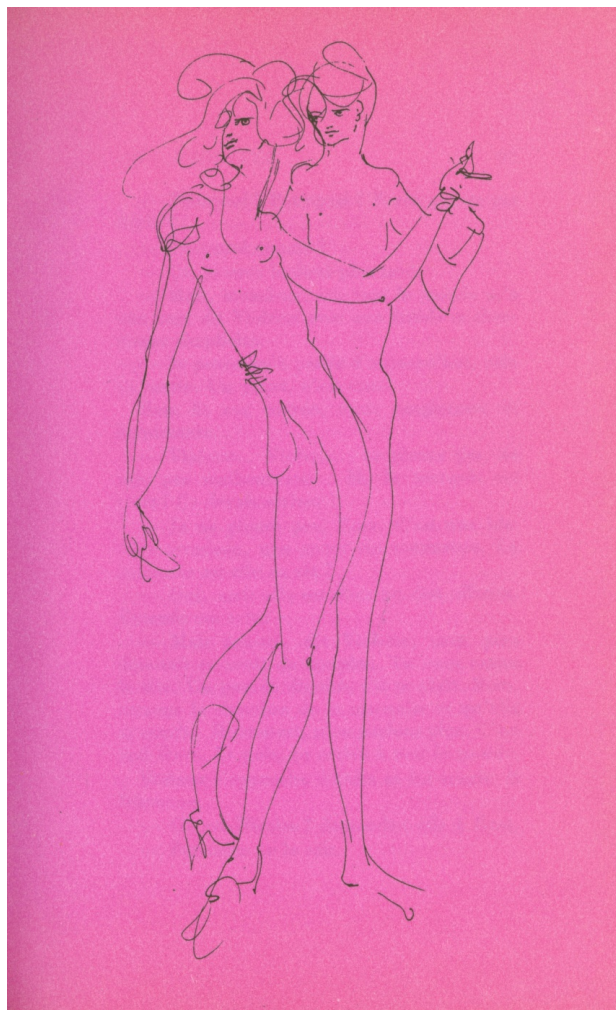


Figure 7

Un coup d'œil à la page de gauche en quête de liens à tisser avec cette créature siamoise fait remarquer qu'il s'agit du moment dans le roman où le château de Mille-Secousses s'éveille après un sommeil de deux ans, évènement majeur qui n'est pas sans rappeler le conte merveilleux *La Belle aux bois dormant*⁹⁹. Violette y fait alors la rencontre d'Odet, prince « charmant » qui, en la prenant dans ses bras, l'extirpe du long sommeil dans lequel elle était plongée. Si le premier instinct est d'en conclure que les deux personnages de l'image sont les

⁹⁹ La monographie de Marie-Claire Barnet (*La femme cent sexes ou les genres communicants, op. cit.*) aborde la question de la réécriture du conte de fées, « univers féérique antithétique » (p. 149), dans les différents ouvrages de Harmiens.

représentations de Violette et d'Odet, réflexe compréhensible vu sa proximité avec la rencontre des deux amants dans le texte, une relecture plus approfondie de l'ouvrage permet d'en trouver un équivalent aussi convaincant. Il faut retourner à la page 57 pour comprendre un peu mieux ce phénomène où la ressemblance entre deux êtres au niveau du texte se fait si prégnante que l'on a l'impression qu'ils se fondent l'un dans l'autre, précisément à la manière illustrée dans la quatrième image :

Ses cris de rage et d'amour se mêlaient à d'étranges crudités, ce qui faisait vibrer les écailles de son serpent de sœur. Ils étaient enlacés au point qu'on n'aurait pu distinguer leurs corps l'un de l'autre. On a tort de croire que les extrêmes se touchent. Les semblables se comprennent intimement et rien n'aurait pu les choquer dans leur merveilleuse ressemblance quand ils se détachèrent.

Il est ici question de Violette et de son frère, Nicolas, en plein acte sexuel et dont les corps « enlacés » dans « leur merveilleuse ressemblance » ne sont pas sans rappeler ceux qui sont illustrés entre les pages 96 et 97. La relation entre frère et sœur est ce qui permet leur compréhension réciproque qu'évoque le texte. C'est cette compréhension qui mène à un degré d'intimité tel « qu'on n'aurait pu distinguer leurs corps l'un de l'autre » et qui est picturalement rendu si l'on y associe la quatrième illustration.

Je mentionne en terminant que la surenchère de postures et de positions dans lesquelles est montrée et décrite Violette fait osciller le livre surréaliste de Deharme et de Fini entre un « roman érotique » et un « récit d'apprentissage », entre-deux générique renforcé par l'inclusion de nombreuses adresses à une certaine Béatrix à même le corps du texte. La notice « *Pour Béatrix* » (OV, p. 7) précède le récit et introduit du même coup un monologue de la narratrice à sa destinataire qui parsèmera l'ouvrage et se déroulera parallèlement à la trame principale. Ici, Deharme investit seule l'espace littéraire en faisant cohabiter l'histoire de

Violette de Lazagnon et des conseils, des pensées à l'endroit d'une jeune fille, un peu comme l'aurait fait un roman d'éducation¹⁰⁰. Cette visée didactique ne tardera pas à être parodiée puisque les différentes actions des personnages paraissent servir de prélude à une série de réflexions faussement moralisatrices qui ont pour effet principal d'accentuer le caractère pervers des propos. Deharme participe de cette manière à ce que « Breton valorise dans les années soixante [, c'est-à-dire] l'*initiation* sexuelle, et son sens d'élection, contre l'*éducation* sexuelle systématique qu'on introduisait alors, non sans mal, dans les collèges¹⁰¹ », comme le rappelle Jacqueline Chénieux-Gendron. Un extrait du péri-texte d'*Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux* est particulièrement intéressant, car les réticences de la locutrice par rapport à ce qu'il vient de se produire, soit un acte sexuel violent et passionné entre Violette et le prince Odet, lui permettent de manifester son amour presque divin pour Béatrix, l'acte sexuel explicite agissant ici comme tremplin vers un métadiscours lyrique :

Écoute, Béatrix, je sais que ce n'est point un livre pour toi. Ne le lis pas, mais permets-moi de te l'offrir, comme on offre des cierges à la sainte qu'on aime, et encore les cierges ont parfois une drôle de forme ! Je t'offre, pour purifier ce livre, une plume qui vient de tomber de mon plafond, en voletant comme si elle s'était détachée de l'aile d'un ange – une plume d'une couleur indéfinissable, étrange, ourlée de bleu nuit, de rose et d'orange (OV, p. 139-140).

Donner l'ordre de ne pas lire l'ouvrage ainsi qu'offrir de le purifier avec une plume « détachée de l'aile d'un ange » à un moment où l'intrigue est tout à fait entamée – Béatrix en a lu plus de la moitié – ne peut que renforcer, à la manière judicieuse d'une antiphrase qui affirme son contraire afin de le surpasser, la tentation de l'interdit. Cet interdit et le mystère qu'il encourt

¹⁰⁰ Je ne peux m'empêcher de voir une référence intertextuelle aux romans de la comtesse de Ségur, dont certains ont des titres évocateurs : *Les petites filles modèles* (1858), *Les Malheurs de Sophie* (1858), *Les bons enfants* (1862) et *Un bon petit diable* (1865) (Claudine Beaussant, *Comtesse de Ségur. Œuvres* (3 tomes), Paris, Robert Laffont, 1990).

¹⁰¹ Jacqueline Chénieux-Gendron, « De l'écriture au féminin dans le surréalisme », dans Georgiana M. M. Colville et Katharine Conley (dir.), *La femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme, op. cit.*, p. 57.

se trouvent par ailleurs attisés dans la notice grâce à la plume « indéfinissable, étrange, ourlée de bleu nuit, de rose et d'orange » que l'auteure se propose d'offrir à sa jeune compagne. À la lumière de ce court extrait, les diverses pistes de lecture qu'ouvre le texte deharmien – roman érotique, roman d'apprentissage pervers, récit d'une initiation double, à la fois pour Violette et pour Béatrix – participe de l'hybridation générique propre à nombre de livres surréalistes.

En somme, chacun à leur manière, les trois ouvrages usent de l'esthétique voulant que « l'œuvre surréaliste [soit] toujours la résultante de plusieurs hasards plus ou moins objectifs, [d']une rencontre inopinée¹⁰² » afin de proposer des dialogues innovateurs. Ainsi, le livre devient le lieu d'un partage où les deux artistes ont la possibilité de déployer leur propre inventivité¹⁰³. D'un côté, dans *Le Cœur de Pic*, chaque double-page constitue un univers en soi répondant à sa propre logique spatio-temporelle et, tel qu'exposé à la lumière de deux exemples, les liens unissant et désunissant les portions picturales et textuelles sont à chercher principalement de part et d'autre du pli de la page. Ce n'est qu'une fois mises bout à bout que les dyades acquièrent une signification supplémentaire et plus générale qui les fait s'inscrire dans un tout, soit celui du parcours initiatique de Pic. D'un autre côté, les échanges intermédiaires se font à une échelle plus globale dans les deux autres ouvrages et c'est plutôt l'absence de liens exclusifs entre le dessin et la page opposée, malgré la très grande proximité des deux médias dans *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux*, qui désoriente le lecteur-spectateur. D'ailleurs, il a été question dans ce chapitre de démontrer qu'il est possible de

¹⁰² Henri Béhar, « Portes battantes », *loc. cit.*, p. 339.

¹⁰³ Il importe toutefois de souligner que certaines des photographies par Claude Cahun ont été sujettes à un contrôle d'Éluard et de Deharme. À ce sujet, voir Anne Reynes-Delobel, *loc. cit.*, p. 30. L'auteure y explique que certains montages ont été éliminés ou remplacés afin de ne pas heurter la sensibilité du jeune lectorat, comme le formule Éluard. Cette sélection fera l'objet d'une analyse plus approfondie dans le chapitre « Détournement de l'objet et de la nature au service du Merveilleux ».

trouver une équivalence, aussi en filigrane soit-elle, au sein de la double-page dans les collaborations Deharme-Fini, mais il a surtout été établi que le réseau d'échanges ne s'y limite pas. Au contraire, il n'est pas rare que les postures dans lesquelles se trouvent illustrées les différentes figures de femmes fassent écho à un ou à des passage(s) éloigné(s) dans le texte. Ainsi, alors qu'un dialogue se trouve cantonné à l'échelle du poème en page de gauche et de la photographie en belle page dans le travail signé Deharme et Cahun¹⁰⁴, l'on assiste au contraire à un jeu d'interchangeabilité entre les médias dans les ouvrages de 1955 et de 1969. Les trois travaux ont cependant en commun le fait que cet entre-deux artistique caractéristique des collaborations deharmiennes – de même que des collaborations surréalistes de manière plus générale¹⁰⁵ – crée l'espace propice à d'autres types de bouleversements qui se trouvent au cœur du prochain chapitre.

¹⁰⁴ Ce dialogue participe tout de même d'une volonté créatrice commune, comme l'affirme Andrea Oberhuber : « *Texts and images seems to flow from the same source, they nourish themselves from an imaginary which is partly dream-like and partly tormented, each one enhancing the slightly alarming poeticity of the other* » (« Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme and the Surrealist Book », *History of photography*, vol. 31, n° 1, 2007, p. 54).

¹⁰⁵ L'entre-deux qui émane de la cohabitation intermédiatique a constitué une première piste témoignant de l'appartenance des trois travaux collaboratifs deharmiens à l'esthétique du livre dit surréaliste, dont la principale caractéristique est la place centrale accordée à un dialogue au potentiel conflictuel entre l'écrit et le pictural. L'entièreté de la deuxième partie du mémoire sera consacrée à nuancer cette catégorisation et à en exposer les limites.

1.2 Confusion entre les règnes et les genres sexuels

Le réseau de liens qu'a révélé l'analyse du *Cœur de Pic*, du *Poids d'un oiseau* et d'*Oh ! Violette ou La politesse des végétaux* « [pose] la question fondamentale de l'objet *livre* comme "creuset"¹⁰⁶ où le textuel et le pictural entretiennent des rapports dynamiques – analogiques et parfois même dialectiques¹⁰⁷ ». Cette affirmation est d'autant plus prometteuse dès lors qu'il s'agit ici de *creuser* encore plus l'écart à même le livre, écart qui a déjà été accentué et explicité par l'entremise de la cohabitation de l'écrit et du pictural. À cet effet, Lise Deharme, avec le concours de Claude Cahun et de Leonor Fini, crée autant de figures à l'apparence explicitement hybride¹⁰⁸ (androgynes, anthropomorphes, spectres) que d'éléments (objets de la vie courante¹⁰⁹, végétaux, animaux) dont la fonction habituelle paraît être détournée au profit d'une existence parallèle hors des seuils rationnels. Les créatrices mettent ainsi en œuvre l'appel lancé en 1925 dans *La Révolution surréaliste* : « Idées, logique, ordre, Vérité (avec un grand V), Raison, nous donnons tout au néant de la mort¹¹⁰ ».

L'objectif principal poursuivi dans les prochaines pages est de montrer que la propension du mouvement surréaliste à transgresser les limites, dans une volonté de

¹⁰⁶ Le terme est d'Yves Peyré, « Le livre comme creuset », dans Matthieu Rochelle, Yves Jolivet *et al.* (dir.), *Le livre et l'artiste*, Marseille, Éditions Le Mot et le reste, 2007.

¹⁰⁷ Andrea Oberhuber, « *Le Cœur de Pic* de Lise Deharme et Claude Cahun : album pour enfants ou recueil poétique surréaliste ? » dans < <http://lisaf.org/project/deharme-lise-coeur-de-pic-2/> > (page consultée le 14 juin 2018).

¹⁰⁸ Pour une lecture plus approfondie du phénomène d'hybridité chez les personnages deharmiens, cahuniens et finiens, consulter entre autres Marie-Claire Barnet, *La femme cent sexes ou les genres communicants*, *op. cit.* ; Whitney Chadwick, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, *op. cit.* ; Georgiana Colvile et Annie Richard (dir.), *Mélusine*, n° XXXIII (« Autoreprésentation féminine »), *op. cit.* ; Andrea Oberhuber (dir.), *Claude Cahun : contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, *op. cit.*

¹⁰⁹ L'usage d'objets domestiques dans l'élaboration des photographies de Cahun est traité dans Andrea Oberhuber, « Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme and the Surrealist Book », *loc. cit.* ; Andrea Oberhuber, « The Surrealist Book as a Cross-Border Space: The Experimentations of Lise Deharme and Gisèle Prassinis », *loc. cit.* ; Anne Reynes-Delobel, *loc. cit.*

¹¹⁰ Anon., « À table », *La Révolution surréaliste* n° 3, 15 avril 1925, p. 1.

« réunification des contraires¹¹¹ », se trouve à son paroxysme dans les trois cas de figure. Pour ce faire, il sera question, dans ce deuxième chapitre, de la manière dont le textuel et le pictural participent de concert au travail de remaniement et de bouleversement des frontières entre les règnes – humain, animal et végétal – ainsi qu’entre les genres sexuels – féminin, masculin, androgyne. Cette confusion apparente n’est pas sans rappeler les espaces transitoires dans lesquels sont campés les différents personnages : pensons à Pic et à Violette pris tous deux dans une quête initiatique ainsi qu’à leur passage de l’enfance à l’âge adulte¹¹², ou alors aux figures spectrales du *Poids d’un oiseau* qui se voient littéralement devenir prisonnières des pages de l’ouvrage. D’ailleurs, ce sont ces mêmes lieux de transition qui justifient la quête d’un imaginaire hors cadre de la part des créatrices puisque le règne de l’humain seul paraît souvent insuffisant pour rendre compte des réalités irrationnelles que ces lieux engendrent ; que l’extravagant et le déraisonnable sont parfois les meilleurs outils pour témoigner de situations qui sortent de l’égide de la raison.

1.2.1 Détournement de l’objet et de la nature au service du Merveilleux¹¹³

Un rapide coup d’œil aux pages de l’album *Le Cœur de Pic* suffit pour remarquer qu’il s’agit d’une œuvre où le familier, ou du moins ce qui paraît familier, côtoie un univers étrange

¹¹¹ Leonor Fini, « qui, malgré son peu de goût pour le surréalisme orthodoxe, a toujours adhéré au principe surréaliste fondamental de la réunification des contraires et à la volonté de reconquête des pouvoirs perdus », témoigne de cette volonté partagée de rendre perméables les frontières jugées hermétiques (Whitney Chadwick, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, *op. cit.*, p. 188).

¹¹² Transition qui n’est pas sans rappeler cet « âge ingrat », « passage initiatique (obligé ?), “ingrat” assurément, vers un “âge” autre, tout à la fois honni et désirable », dont parlent Henri Béhar et Pascaline Mourier-Casile au début de leur introduction de *Mélusine*, n° VIII (« L’Âge ingrat »), 1986, p. 9.

¹¹³ Henri Béhar souligne : « On pourra regretter que les surréalistes [...] n’aient pas clairement marqué les limites, en dépit de leurs dires, entre le merveilleux, le fantastique, le mystère ou mystérieux. Certes, ils ont marqué leur défiance envers un risque d’amalgame, mais ne l’ont pas toujours empêché. » (« Le merveilleux dans le discours surréaliste, essai de terminologie », *Mélusine*, n° XX (« Merveilleux et Surréalisme »), 2000, p. 29). Toutefois, je rappelle que Breton, dans le *Premier manifeste du surréalisme*, qualifie le merveilleux de « toujours beau, n’importe quel merveilleux est beau, il n’y a même que le merveilleux qui soit beau » (*op. cit.*, p. 24-25).

affranchi des limites¹¹⁴. En ce sens, la place accordée aux objets du quotidien compte pour beaucoup dans le dépaysement du lecteur-spectateur et n'est pas sans s'inscrire, comme le rappelle Anne Reynes-Delobel, dans la foulée de l'*Exposition surréaliste d'objets* de 1936, à la galerie Charles Ratton¹¹⁵, dont

[l'] objectif déclaré est, dans le sillage de l'acte de rupture fondateur du ready-made duchampien, de retirer l'objet de sa fonction et de son utilité première afin de révéler les structures aliénantes et objectifiantes, et de s'y opposer à travers l'exercice d'une pensée fondée sur les capacités créatrices de l'imaginaire¹¹⁶.

C'est précisément ce à quoi se consacrent moins d'un an plus tard Deharme et Cahun dans leur travail collaboratif. En effet, les attentes de quiconque se lancera sur les traces de Pic, attentes préprogrammées par l'utilitarisme d'une existence parsemée d'outils, de jouets et d'autres objets qui passent inaperçus dans la vie de tous les jours, seront sans aucun doute déçues. Si Jean Baudrillard parle d'objets inustensilisés « en ce qu'ils ont d'inutile, de futile, de superflu, de décoratif, de non fonctionnel¹¹⁷ », l'on assiste dans *Le Cœur de Pic* à ce qu'il serait à propos de nommer « réustentialisation », c'est-à-dire que ces derniers recouvrent une utilité nouvelle dans l'univers merveilleux¹¹⁸ construit en partenariat par les deux créatrices. Je souligne que la traître familiarité¹¹⁹ émanant des associations déconcertantes¹²⁰ entre objets et

¹¹⁴ « L'imaginaire de la toute-puissance magique », pour reprendre l'expression de Jacques Lévine (« Surréalisme pictural et surréalisme littéraire : deux approches complémentaires du merveilleux », *Mélusine*, n° XX (« Merveilleux et surréalisme »), *op. cit.*, p. 95).

¹¹⁵ Pour une étude approfondie de l'objet dit « surréaliste », voir Emmanuel Guigon et Georges Sebbag, *Sur l'objet surréaliste*, Les Presses du réel, coll. « Dedalus », Dijon, 2013. Il y est mentionné que « l'objet surréaliste possède un indice d'incertitude qu'on peut étendre à n'importe quel objet » (p. 57).

¹¹⁶ Anne Reynes-Delobel, *loc. cit.*, p. 29-30.

¹¹⁷ Jean Baudrillard, « La morale des objets. Fonction-signe et logique de classe », *Communications*, n° 13 (« Les objets »), 1969, p. 25.

¹¹⁸ Univers du « merveilleux quotidien », pour reprendre l'expression d'André Breton (« La Crise de l'objet », *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 275).

¹¹⁹ Celle-là même qui mène à la publication par Cahun du texte *Prenez garde aux objets domestiques* en 1936 (*Écrits*, édition François Leperlier, Paris, Jean Michel Place, 2002, p. 539-542) et dont l'esprit sera en grande partie concrétisé dans sa collaboration avec Deharme. Pensons à la mise en garde finale de l'auteure : « Il se peut que l'objet introduit par l'un au hasard appelé par l'autre, réponde à des affinités secrètes. Que dis-je "il se peut" ? C'est certain. Prenez garde » (p. 541).

utilités rappelle le concept freudien de l'*Unheimliche*, qui traduit l'état psychique dans lequel se plonge l'individu quand « ce qui [lui] était familier cesse de l'être¹²¹ ». L'*inquiétant*¹²² est d'ailleurs palpable à la fois dans les textes et dans les images par une série de doubles-pages où les termes employés, les thématiques abordées et les éléments illustrés dans les saynètes rendent problématique l'appellation d'Éluard, « livre pour les enfants ». Un exemple significatif du malaise éprouvé à la lecture-spectature d'une double-page concerne la seule de l'album qui soit titrée, « Les ennuis de Pic » :

...
ou alors qu'on m'amène
le Diable
ou même
le bonhomme de sable
quelques sauvages
un ivrogne
un accident
les bagarres
ou tout simplement
qu'on me prête
un moment
une boîte d'allumettes.
Ah quelle belle flambée
mes enfants.

Ce poème, l'un des plus longs de l'ouvrage et qui débute de manière assez bon enfant :

Il faut toujours jouer
avec les petites filles dans les hôtels
même belles
comme des *fées*
j'aime mieux m'ennuyer
...

¹²⁰ Voir entre autres Sébastien Galland, « Une érotique de l'objet surréaliste », *Mélusine*, n° XXXV (« Éros, c'est la vie ! »), 2015, p. 41-50.

¹²¹ Samuel Lepastier, « *Das Unheimliche* : dissonance cognitive, inquiétant et création littéraire », *Hermès*, vol. 68, n°1, 2014, p. 183.

¹²² « L'étrangement inquiétant participe de la poétique de la trouvaille mise en vogue par Breton et Giacometti aux puces de Saint-Ouen en 1934. La trouvaille ne relève pas du fantastique mais bien du merveilleux où se reconnaît le surréel qui surgit des failles de la réalité et ne lui est, dans son immanence même, ni supérieur ni extérieur » (Sébastien Galland, *loc. cit.*, p. 43).

ne tarde ainsi pas à sombrer dans une violence textuelle – je pense à l’accumulation de termes tels que « Diable », « sauvages », « ivrogne », « accident », « bagarres », « flambée » – amplifiée par l’apparente naïveté dégagée par l’image (Fig. 8).

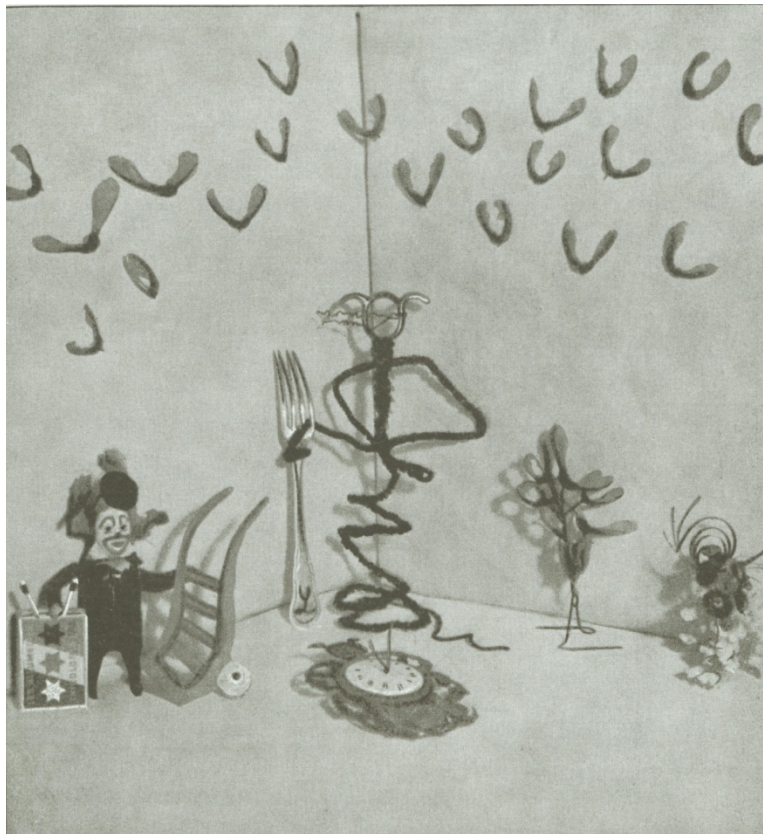


Figure 8

Si les propos enjôleurs de la narratrice dirigés vers Béatrix dans *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux* avaient d’autant plus de poids grâce au contraste qu’ils créent avec le reste du texte¹²³, un phénomène semblable a court quelque trente ans plus tôt dans le cas de cette quinzième dyade. La chute du poème, déjà prévisible dans le titre, n’est pas explicitement illustrée dans la photographie de Cahun, ce qui rend suspect et inquiétant leur rapprochement.

¹²³ Voir la toute fin de la section « Dessin et récit dans *Le Poids d’un oiseau* et *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux* : au-delà de la double-page » à ce sujet.

Le spectateur y voit une horloge posée à plat sur le sol, une envolée d'oiseaux faits en samares, une figurine clownesque, deux personnages-végétaux ainsi qu'un dernier individu en broche et en matériel à bricoler qui occupe la place centrale et qui tient une fourchette¹²⁴. Outre la présence d'une boîte d'allumettes tenue par le clown et de la fourchette aux bouts pointus, rien ne laisse croire à une brutalité¹²⁵ comme celle décrite dans la chute du poème et amplifiée par l'usage de l'interjection « Ah ». À moins que l'image ne reproduise plutôt le calme avant la tempête, les « oiseaux » s'envolant parce qu'ils sont les seuls à pouvoir (à vouloir) fuir la scène. Ici, le lecteur-spectateur assiste non seulement à la mise en parallèle d'un texte et d'une image qui, une fois confrontés l'un à l'autre, ont pour effet de dramatiser le fantasme pyromane imaginé par Pic, mais il assiste aussi au rapprochement d'éléments disparates à même la photographie qui le défamiliarisent et qui accentuent la part d'étrangeté de cette double-page. Ce « théâtre de choses¹²⁶ », pour reprendre l'expression de François Leperlier, concrétise l'idée selon laquelle « dans *Le Cœur de Pic*, l'image photographique relève d'une esthétique de la surface qui ne vise pas à simplifier la compréhension du monde, mais bien à la transformer en couvrant le monde d'énigmes¹²⁷ ». C'est donc au carrefour entre l'imaginaire photographique de Cahun et celui, poétique, de Deharme qu'il devient possible de transformer « la compréhension du monde », de la nuancer, par l'assemblage d'objets « réustensilisés »¹²⁸.

¹²⁴ Les figurines sont disposées sur une toile blanche séparée par trois traits de crayon suggérant « une profondeur de champ totalement factice » (Anne Reynes-Delobel, *loc cit.*, p. 36).

¹²⁵ On assiste à ce qui pourrait entrer dans la catégorie des « jeux de massacre », pour reprendre l'expression de Deharme dans le texte « Ça vaut mieux... » (journal inconnu) du 8 mai 1939. © Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou, DEHA-1.

¹²⁶ François Leperlier, *op. cit.*, p. 365.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 35.

¹²⁸ Cet assemblage favorise l'immersion dans l'univers des rêves, des fantasmes de Pic. À cet effet, Breton écrit que les objets surréalistes ont comme fin « l'objectivation du rêve, son passage dans la réalité » (« Crise de l'objet », *loc. cit.*, p. 277).

L'énigme paraît plus évidente à résoudre dans la dix-neuvième double-page, dont le poème va comme suit :

Le nerf de ma petite dent
me mord.
Prends un petit bâton pointu
pan
c'est un petit serpent
mort.

Sur la photographie (Fig. 9) est représentée une dent gigantesque – plus précisément le moulage grossier d'une molaire – au centre de laquelle se produit une joute entre une première figurine aux atours clairs de chérubin en position d'attaque et une seconde plus sombre qui menace son homologue d'« un petit bâton pointu ».

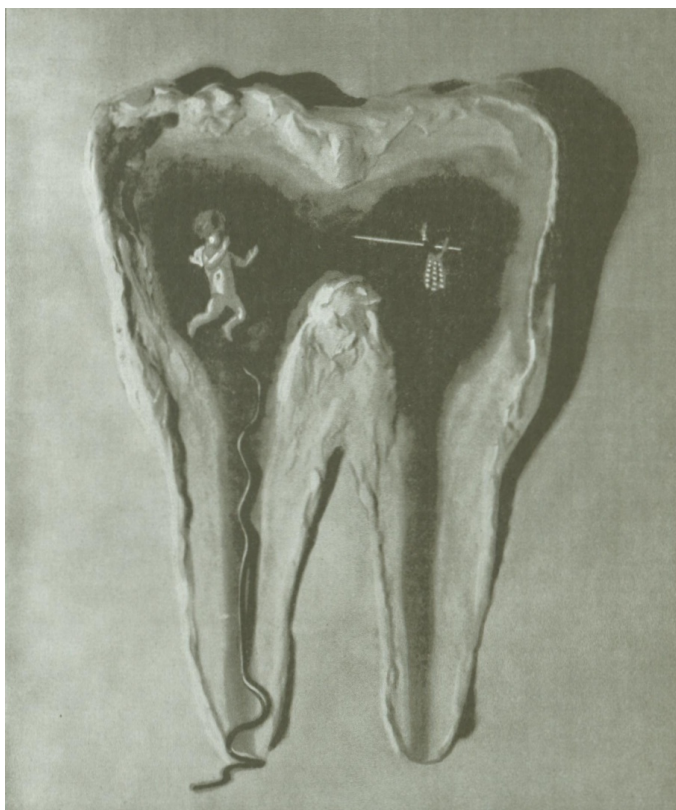


Figure 9

D'ailleurs, la récurrence textuelle de l'homophone *mord / mort* et la présence de l'interjection « pan » accentuent la violence qui est déjà perceptible dans la portion visuelle. Un serpent (mort ?), que l'on devine être le nerf « qui mord », se terre dans l'une des racines de la dent et en sort même au bas de l'image. Il est intéressant d'observer que le dialogue entre le textuel et le pictural est plus explicite que celui des exemples précédents malgré le fait qu'il ne s'agisse pas du premier choix de scène photographique pour accompagner le poème, Cahun ayant dans un premier temps prévu une tout autre avenue pour cette dyade. La photographie pressentie pour se trouver en belle page de cette dix-neuvième double-page, intitulée *Poupée I*, révèle le portrait d'un personnage coiffé d'une casquette militaire, muni d'une dentition menaçante et d'une longue pique. Il est fabriqué à partir de découpures du journal *L'Humanité* – elles-mêmes tenues ensemble par de plus petits « bâtons pointus » – relatant par cette entremise journalistique des épisodes troubles du début des années 1930 en France¹²⁹. La tension mise en place dans la photographie par ce petit soldat dont le cadrage serré et la mâchoire surdimensionnée accentuent la souveraineté dans l'espace pictural ne se retrouve pas aussi riche et nuancée dans la version finale, probablement dans un souci de Deharme et d'Éluard de ne pas troubler les lecteurs¹³⁰. À cet effet, Éluard écrit à Cahun : « Voulez-vous nous permettre de vous demander de bien vouloir refaire trois illustrations qui nous paraissent moins accessibles à notre public que les autres¹³¹ ». En outre, si le spectateur voit finalement une saynète plutôt enfantine quoique porteuse d'une violence certaine associée au poème dans le

¹²⁹ Pour de plus amples renseignements sur le contexte politique et social entourant la création de *Poupée I*, voir Anne Reynes-Delobel, *loc. cit.*, p. 29-34.

¹³⁰ Cahun a dû supprimer trois photographies et en modifier deux. « Si la mâchoire à l'ombre menaçante de la planche III se trouve ainsi partiellement tronquée, une tête de mort a été expurgée de la planche XV. Deux autres propositions, intitulées "La Chevelure" et "Je parie par cœur", prévues pour illustrer respectivement les poèmes 7 et 16, n'ont pas été retenues dans l'édition finale. [...] Le remaniement le plus important concerne toutefois la planche XIX ("Prends un petit bâton pointu") » (*ibid.*, p. 29-30).

¹³¹ François Leperlier, *op. cit.*, p. 367. La lettre originale d'Éluard à Cahun appartenant à une collection particulière à laquelle je n'ai pas eu accès, je la cite donc de seconde main.

tirage original du *Cœur de Pic*, une prédominance du piquant et de la dent était déjà présente lors de la conception de *Poupée I* en 1936. Je souligne donc la tentative d'indépendance planifiée de la part des deux créatrices qui s'est finalement avérée contrecarrée par Deharme et Éluard, ce qui amplifie le rapport analogique au sein de la double-page à un niveau inégalé dans le reste de l'ouvrage, « Cahun [ayant] dû renoncer à sa proposition initiale au profit d'une image illustrant plus littéralement le texte de Deharme¹³² ».

Le réinvestissement d'objets divers (coupures de journaux, figurines, matériel artistique en tout genre, etc.) est accompagné, dans *Le Cœur de Pic*, d'un décloisonnement entre les règnes humain et végétal. Originellement intitulé *L'Heure des fleurs*¹³³, l'album investit précisément l'univers de la nature de manière à faire se confondre les propriétés traditionnellement exclusives à chacun des règnes. La flore, la faune et l'objet domestique se partagent en effet l'avant-scène de ce « petit théâtre ésotérique¹³⁴ » dans la représentation tant textuelle que picturale de réalités parfois tragiques auxquelles le lecteur-spectateur s'identifie à divers degrés. La deuxième double-page de l'ouvrage est à ce titre particulièrement intéressante puisqu'elle met en scène la déclaration d'un amour presque fou par la référence deharmienne à Jean Bernard DuSeigneur dit Jehan¹³⁵. Sculpteur majeur de l'époque romantique, il est, entre autres, le créateur de l'œuvre *Roland Furieux* (1867), inspirée du texte homonyme de l'Arioste (1532) narrant la souffrance qui afflige Roland, paladin de

¹³² Anne Reynes-Delobel, *loc. cit.*, p. 31.

¹³³ Lire à ce sujet François Leperlier, « Chapitre XII : l'œuvre photographique (suite) », *op. cit.*, p. 345-374. L'auteur souligne : « Le changement de titre est heureux et particulièrement significatif. "Pic" est le surnom du fils de Lise – la dame de Pic, comme le rappelle le célèbre double portrait inscrit dans une carte à jouer exécuté pour elle par Man Ray » (p. 366).

¹³⁴ *Ibid.*, p. 368.

¹³⁵ Voir < <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/roland-furieux> > (page consultée le 5 avril 2018).

Charlemagne, quand celui-ci réalise qu'il n'est pas aimé par Angélique, la princesse du Cathay. Dans une même perspective, le poème

Belle de nuit
dit Jehan du Seigneur
je donnerais ma vie
pour que tu vives une heure

participe à l'intensité de cet amour¹³⁶ grâce à l'antithèse « je donnerais ma vie/ pour que tu vives une heure », par laquelle transparait la notion de sacrifice qu'évoquent la poésie lyrique des troubadours et leurs scènes d'amour courtois. Le parallèle entre l'amour déçu de Roland et celui du Jehan du Seigneur de Harmin, résultant de l'extrême fragilité et de la nature éphémère de cette fleur qu'est la Belle de nuit, est à souligner. Dans les deux cas, c'est-à-dire tant pour le personnage médiéval avec la princesse du Cathay que pour le héros du poème avec la fleur adorée, une fin « tragique » attend les protagonistes. Pour renchérir, le court monologue fait face à une scène photographique (Fig. 10) où un être anthropomorphe se pâme devant une Belle de nuit, qui le domine sur l'image par son aspect longiligne et par la couleur pure de ses pétales, que l'on devine blanches. La domination de la figure vénérée est accentuée par le biais d'une lumière rasante dont les rayons en tracent les contours et l'éclairent de manière à ce que l'attention s'y focalise. Si la fleur ne possède que les attributs de son règne – tige, pétales suspendus et quelques-uns tombés à son pied –, la créature qui lui déclare son amour est certes un assemblage de feuilles surmonté d'un bulbe piquant faisant office de tête, mais elle est de surcroît munie de ce qui s'apparente à une paire de jambes et de mains¹³⁷.

¹³⁶ Intensité déjà sous-entendue par la mention du sculpteur romantique.

¹³⁷ Je parlerais ici d'une « métamorphose d'adjonction » en comparaison avec la « métamorphose privative », pour reprendre les expressions de Sarane Alexandrian (« Le supernaturalisme dans la peinture surréaliste », *Mélusine*, n° XXVI (« Métamorphoses »), 2006, p. 23-34).



Figure 10

Ces mains rappellent celles qui sont disposées en forme de croix en quatrième de couverture de l'album ; il est donc à parier que Cahun a, lors de la mise en place de son théâtre de choses, effectué une réutilisation de certains des petits objets pris ici et là qui parsèment le monde merveilleux de Pic. La combinaison du végétal et de l'humain au sein d'un même « être-objet¹³⁸ » est ce qui retient notre attention dans la deuxième planche puisque c'est cet amalgame qui est responsable en grande partie de la charge émotionnelle transmise par l'image. Effectivement, la position écartée et solidement ancrée dans le sol qu'est celle des jambes ainsi que celle des mains : l'une vers le bas ; l'autre posée sur un cœur imaginaire, comptent parmi les éléments picturaux qui font de cette scène photographique le lieu d'une prestation dont l'intensité se rapproche de celle du poème. En ce sens, le lecteur-spectateur,

¹³⁸ François Leperlier, *op. cit.*, p. 362.

quoique prévoyant l'issue tragique de ce tableau grâce à la parole poétique de Deharme en page de gauche, voit s'illustrer d'après la posture du personnage mi-humain mi-plante le moment mythique du conte de fée lors duquel le chevalier déclare son amour à la princesse. Selon Anne Reynes-Delobel, « le processus photographique [...] ne doit pas être considéré comme second à l'acte d'assemblage de l'objet, mais au contraire comme essentiel à la construction d'un double décalage visant à mettre en tension le réel et l'irréel¹³⁹ ». Cette double-page, par ses arrangements artistiques et botaniques, d'une part, ainsi que par l'hybridation des règnes¹⁴⁰, d'autre part, est un exemple saisissant de la tension entre le réel et l'irréel qui fait se frôler le connu et l'inconnu, le familier et le mystérieux. Il résulte de ce rapprochement des contraires un processus de construction complexe du sens où « le Merveilleux est à la racine de l'esprit¹⁴¹ ».

1.2.2 Les règnes végétal et animal : construction identitaire¹⁴² et amour charnel

Le registre de botanique étoffé auquel a accès le lecteur-spectateur du *Cœur de Pic* élève le végétal, et l'animal dans une moindre mesure, au rang d'actants majeurs de l'œuvre, faisant ainsi évoluer le protagoniste dans un entourage floral qui l'accompagne¹⁴³ page après

¹³⁹ Anne Reynes-Delobel, *loc. cit.*, p. 33.

¹⁴⁰ Par laquelle « on porte la métamorphose à son comble en affranchissant l'imagination des carcans de la logique » (Françoise Py, « Le surréalisme et les métamorphoses : pour une mythologie moderne », *Mélusine*, n° XXVI (« Métamorphoses »), *op. cit.*, p. 10).

¹⁴¹ Anon., *loc. cit.*, p. 1.

¹⁴² José Vovelle écrit : « On peut imaginer des êtres chimériques associant les caractères du végétal et de l'animal humain mais c'est un défi à la raison » (« Métamorphoses et merveilleux, rencontres de la femme et du végétal dans la peinture surréaliste », *Mélusine*, n° XX (« Merveilleux et surréalisme »), *op. cit.*, p. 220).

¹⁴³ Je note que le rôle des plantes, des fleurs, des arbres et des petits animaux ne se limite pas à l'accompagnement de Pic puisque ceux-ci concrétisent des réalités existentielles et lui enseignent ainsi à surmonter les épreuves. J'aborde aussi l'importance de ces nombreuses présences non-humaines en citant Deharme : « Tant qu'il y aura une rose sur la terre, tant qu'une petite feuille soulèvera le linceul de la neige, tant qu'il y aura sur la lave encore chaude d'un volcan d'étranges fleurs décolorées, tant qu'une alouette se sauvera d'un ciel bouleversé par les bombes, il n'y aura pas solitude » (© Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou, DEHA-1, « Solitude », journal *Combat* dans la section « Intermezzo », 28 septembre 1950).

page dans son parcours évolutif. La cohabitation « interrègne » est toujours présente en 1955 puis en 1969, dans *Le Poids d'un oiseau* et dans *Oh ! Violette ou La politesse des végétaux*, quoique de manière plus implicite, malgré ce qu'en laisse croire leur titre. Cela est dû au fait que les personnages principaux des deux derniers ouvrages sont physiquement plus impliqués dans les intrigues ; le devant de la « scène » n'est ainsi plus exclusivement réservé aux objets et aux éléments de la nature. D'ailleurs, Pic, malgré que l'album soit consacré à ses aventures, brille – sauf en de rares exceptions¹⁴⁴ – par son absence, ce qui n'est pas le cas pour les héros et les héroïnes du *Poids d'un oiseau* ainsi que pour Violette. Toutefois, la propension à décloisonner les frontières entre l'humain et le végétal et de créer ainsi des êtres anthropomorphes perdure dans la collaboration de Lise Deharme et de Leonor Fini. Bien que « l'identification de la femme à la nature [...] [soit] un thème auquel Breton et les autres poètes surréalistes se réfèrent constamment, comparant la femme et plus particulièrement son sexe à une fleur et l'entourant "d'une végétation luxuriante avec laquelle elle se confond"¹⁴⁵ », le traitement de cette relation par les trois créatrices ne saurait se limiter qu'à cette « végétation luxuriante avec laquelle [la femme] se confond ». Un premier mélange, le plus flagrant, est celui qui a cours dans l'illustration de Max Walter Svanberg en première de couverture du *Poids d'un oiseau*. Les deux créatures, que l'on devine femmes par la présence de leur poitrine, possèdent des têtes à mi-chemin entre l'oiseau (bec et plumes) et le poisson (écailles et nageoires), des bras à l'apparence humaine pour la « femme » de droite et en forme de poisson pour celle de gauche¹⁴⁶. Le symbole fort de la collaboration au féminin que

¹⁴⁴ La présence textuelle et picturale de Pic en première de couverture ainsi que son nom dans le titre du poème « Les ennuis de Pic » sont les seules présences explicites du jeune personnage dans le recueil.

¹⁴⁵ Whitney Chadwick, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, op. cit., p. 141.

¹⁴⁶ D'une manière plus générale, dans l'œuvre de Svanberg, « le sexe de la femme peut prendre les apparences d'une bouche, d'un bec, d'une tête de poisson dentée, les seins se hérissent en becs, pointes, griffes, poignards,

constitue cette image a précédemment été abordé et j'ajouterai qu'il introduit du même coup une série de rapports complexes entre les règnes, rapports qui passent par un bouleversement des limites naturelles¹⁴⁷ telles que perçues dans la réalité. Pour preuve, un amalgame se retrouve dans le court récit « C'est la fin d'un beau jour », l'un des derniers du recueil et où est décrite la passion qu'éprouve Lord Ruthermore, lui-même pris dans un entre-deux puisqu'il « n'était pas mort ; il était fantôme, ce qui est essentiellement différent », pour sa belle-sœur, Bella. C'est la description physique élogieuse de cette dernière qui retiendra notre attention ici, car elle permet, à en croire le protagoniste, de mieux comprendre « cette expression : "La Nature l'a comblée de dons." ». Le fantôme, qui a pu l'observer nue, caché derrière un buis, la décrit de la manière suivante :

Deux véritables colombes, douces, blanches et roucoulantes, étaient ses deux petits seins ; des buissons d'aubépines en fleurs remplaçaient l'ombre de son ventre et la peau de ses bras était faite de lis et de roses ; des jasmins coulaient de ses épaules, les ongles de ses petits pieds à la vanille étaient des pétales de fleurs d'oranger.

Bella, si l'on en croit ce portrait, prend forme sous les traits d'une femme-fleur ou du moins d'une femme-nature¹⁴⁸ dont les attraits – « deux colombes, des buissons d'aubépines, du lis, des roses, des jasmins, des pétales de fleurs d'oranger » – ne manquent pas de bousculer les attentes du lecteur-spectateur tout en participant à consacrer la beauté de la jeune femme. En ce sens, les rapprochements faits avec le règne végétal dans le récit permettent à Deharme de témoigner de la beauté (ou de la laideur) physique des personnages. Il importe d'ailleurs de souligner que Bella n'est pas la seule à se voir attribuer des caractéristiques s'extirpant des

ou se transforment en spirales, en soleils, tandis que le phallus se manifeste comme corne frontale, épi de maïs, cou et bec d'oiseau, griffes surgies aux coudes, aux genoux, aux épaules... » (José Pierre, *op. cit.*, p. 64).

¹⁴⁷ À la manière de la chimère, qui « se caractérise par la discontinuité des différentes parties de son corps » (Marc Kober, « De la métamorphose dans l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues : des chimères et des monstres », *Mélusine*, n° XXVI (« Métamorphoses »), *op. cit.*, p. 76).

¹⁴⁸ Pour d'autres exemples surréalistes de « cette confusion du végétal et de l'humain [qui] s'applique plus précisément aux représentations associant la femme nue avec les fleurs ou les plantes », consulter José Vovelle, *loc. cit.*, p. 225-226.

attributs humains : chaque individu que Lord Ruthernmore a pu épier grâce à son état spectral possède soit des « seins vert pomme, avec des bouts couleur de violette de Parme », soit « une sorte d’herbe fort venimeuse qui brûlait lorsqu’on s’en approchait » ou « une espèce de mousse épaisse et gluante où les mouches se prenaient, mouraient en vombrissant [sic] et en exhalant une odeur abominable », entre autres. De telles descriptions font en sorte que la valeur positive ou négative à accorder aux individus, hommes comme femmes, dépend des végétaux qui les constituent. En d’autres mots, le règne végétal devient déterminant dans la construction identitaire des humains qui en sont les porteurs¹⁴⁹.

Un rapprochement, quoique moins direct, entre la nature et l’humain se fait aussi dans les illustrations qui ponctuent *Le Poids d’un oiseau*. Si aucune des cinq figures de femmes dessinées par Fini ne possède une plante, une fleur ou un animal en guise de partie du corps¹⁵⁰, comme il peut en être le cas dans certains récits, chacune est toutefois parée de vêtements ou d’accessoires qui ne sont pas sans rappeler la nature, faisant ainsi écho à de nombreux textes. La deuxième image, par exemple, est celle d’une femme en mouvement qui tient le bas de sa robe d’une main et une fleur dans l’autre et dont la longue chevelure bouclée qui suit ses courbes rappelle le tapis de mousse sur lequel marche la protagoniste du texte qui précède, soit « Le plomb dans l’aile ». La quatrième illustration (Fig. 11) est d’autant plus significative puisqu’on y voit une femme assise portant une robe et un chapeau auxquels les minces traits à l’encre de Chine offrent un aspect broussailleux.

¹⁴⁹ Dans ce cas-ci, rares sont les caractéristiques physiques fournies au lecteur qui ne soient pas en lien direct avec un quelconque végétal. Il devient ainsi possible d’effectuer un classement semblable à ce que l’on ferait dans un traité de botanique, où les propriétés de chaque espèce sont consignées.

¹⁵⁰ Je signale que Fini, dans son premier dessin, le seul qui se limite à la représentation du buste d’une femme, a muni son modèle de ce qui s’apparente à une paire d’antennes sortant d’un bonnet. Il s’agirait ici de la seule possibilité plus ou moins apparente d’un ajout non-humain à la constitution de l’individu illustré.



Figure 11

En effet, l'impression donnée est que cette « femme-nature » est directement sortie d'une forêt, que la traîne de sa robe et son chapeau de grande envergure, avec ses tiges et ses feuilles, en sont les derniers vestiges. Les pieds pointus ainsi que les petites mains griffues participent de surcroît à l'aspect sauvage du personnage¹⁵¹, sans qu'un mélange explicite des corps végétal/animal et humain n'ait lieu. C'est à un type de rapports semblable entre l'humain et la nature, soit d'extrême proximité sans qu'il soit question d'hybridité, qui se présente au lecteur-spectateur d'*Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux*. Sur la cinquième image (Fig. 12), soit entre les pages 128 et 129, est dessinée une jeune femme au regard

¹⁵¹ La deuxième partie de ce mémoire me permettra d'aborder avec plus de précision ces personnages féminins dits « sauvages » ne semblant obéir qu'à eux-mêmes.

provocateur que l'on suppose être Violette, les jambes croisées et les bras retenus vers l'arrière, de sorte que sa posture longiligne privée de ses membres supérieurs rappelle ce « serpent de sœur¹⁵² » qui paraît jouer, tant physiquement que psychologiquement, à piéger son frère à la page 57.

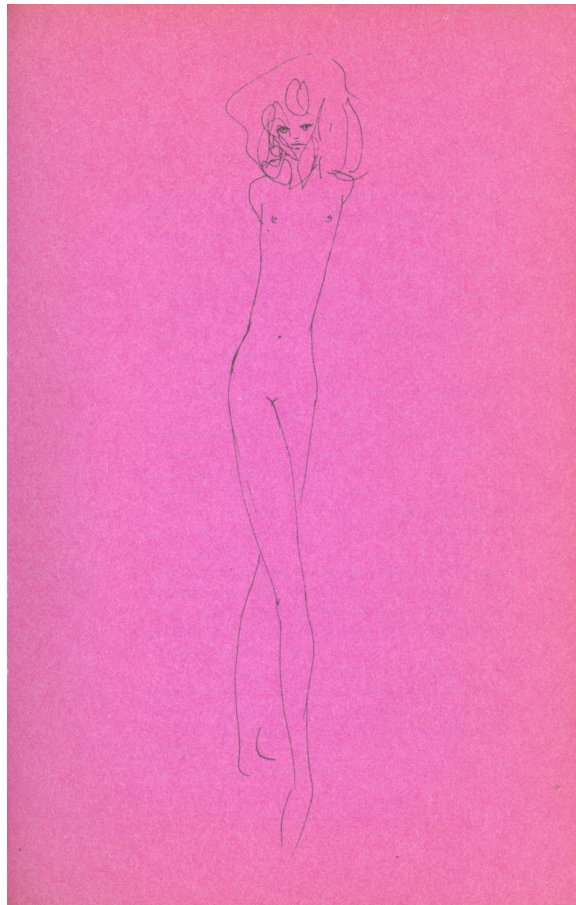


Figure 12

Par ailleurs, cette propension des illustrations finiennes à tisser des liens bien au-delà de la double-page et de l'environnement immédiat est à nouveau remarquable. De fait, une telle description reptilienne revient à la page 153, cette fois lors d'un corps à corps avec Odet, quand « ses anneaux s'enroulèrent autour de son amant qui s'enfonça dans un passage brûlant,

¹⁵² La posture que tient Violette additionnée à la couleur rose virant au mauve de la page rappelle une très courte description à la fin de la nouvelle du *Poids d'un oiseau* justement intitulée « Le serpent » : « Un serpent rose aux yeux de femme avec une perruque molle et poudrée. »

le harcela de son poignard de chair ». Plus encore, le rapprochement entre la protagoniste et le serpent se fait, au niveau pictural, par une imitation convaincante des principaux appareils de l'animal – absence de membres supérieurs et jambes croisées ; absence de vêtements dévoilant une peau nue –, ce qui accentue l'analogie jusqu'à faire se confondre les corps humain et reptilien¹⁵³. Ce rapprochement est autrement confirmé dans le texte par plusieurs gestes de Violette, par exemple quand elle fait la proposition suivante à deux jeunes hommes : « Et moi, je vous enlacerai de mes anneaux chaque fois qu'il vous conviendra » (*OV*, p. 34). De cette manière, l'apparence de Violette fonctionne par un mimétisme qui, selon Marie-Claire Barnet, est exploité à un point tel que « Violette n'est donc [plus] seulement le cliché de la femme "serpent" ou "tigre", repris avec une telle fréquence qu'il semble paradoxalement témoigner de sa propre vacuité, au fil du texte¹⁵⁴ ». De ce fait, considérant la surexploitation de l'analogie entre Violette et le reptile qu'aborde Barnet, le bouleversement entre les règnes participe dans ce cas précis à la qualité subversive d'*Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux* dont il sera question plus loin.

La relation qu'entretient la protagoniste avec les végétaux témoigne elle aussi d'un rapport particulier vis-à-vis les frontières entre les règnes. D'une part, ce roman érotique met non seulement en scène et en mots de (très) nombreuses expériences sexuelles entre les personnages, expériences qui se trouvent parfois hors des limites de la morale, mais il n'est

¹⁵³ J'effectue un premier parallèle entre Violette et la figure mythique Mélusine, qui « souffre de la malédiction de [sa mère] qui la condamne à devenir serpent » (Katharine Conley, « La nature double des yeux (regardés/regardants) de la femme dans le surréalisme », *loc. cit.*, p. 74), en soulignant toutefois la nature positive du rapprochement entre femme et reptile dans le cas de la protagoniste deharminienne. D'un autre côté, dans l'imaginaire surréaliste, Mélusine renoue « avec tous les traits de la pure féminité... [elle annonce] une ère nouvelle, non plus de misère, de pauvreté, de malheur, mais de liberté, d'amour, de poésie, en rapport avec la libération du vieux continent » (Henri Béhar, « La mélusine surréaliste », *Mélusine moderne et contemporaine*, 2001, p. 148-149). L'idée de « pure féminité » sera interrogée dans la deuxième partie de ce mémoire ainsi que la tendance de Violette à mener ses amants au désespoir plutôt qu'à la satisfaction et à l'amour.

¹⁵⁴ Marie-Claire Barnet, *La femme cent sexes ou les genres communicants*, *op. cit.*, p. 217.

pas exclu que les relations charnelles aient lieu entre la jeune femme et ses végétaux adorés¹⁵⁵, comme dans l'extrait suivant :

Violette sauta du lit et couvrit de baisers ses plantes, leur chanta une espèce de lullaby végétal. Une fleur de vanille se ploya vers elle pour la remercier, une liane forte et ligneuse l'enlaça des pieds à la tête, la berça en ronronnant comme une abeille ; sa fleur plongeait dans le sexe de Violette pour y trouver ce miel que semblent apprécier les oiseaux-lyre (*OV*, p. 57).

Cette scène d'amour constitue un témoignage évocateur de la perméabilité des frontières entre l'humain et le non-humain car, s'il a été précédemment question d'un rapprochement analogique entre Violette et l'animal, l'interpénétration se fait plus concrète, c'est-à-dire physique, par le franchissement de la barrière de l'intimité et par l'action de la fleur qui « plonge dans le sexe de Violette ». D'autre part, il n'est pas exclu qu'une fusion complète entre la femme et le végétal se produise finalement une fois cette dernière morte puisque « née sous un signe de terre [,] elle savait que les végétaux prendraient soin d'elle, la mangeraient pour lui éviter d'être étouffée. Elle prendrait racine dans la terre douce, il y aurait simplement sur le sol une touffe de violettes de plus » (*OV*, p. 26). Si le fait que Violette soit « née sous un signe de terre » justifie, du moins en partie, le fort lien qui l'unit à l'univers floral – que l'on devine à l'origine de l'intimité sexuelle mentionnée plus haut –, le lien est intensifié avec la mention « elle prendrait racine », puisque la protagoniste ne deviendra ultimement qu'« une

¹⁵⁵ Le rapprochement interrègne par le biais de relations charnelles fait penser à une autre collaboration féminine contemporaine à la publication d'*Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux : Sur le champ* (1967), d'Annie le Brun avec les collages de Toyen. On y voit illustré, dans le cinquième « cerne », le corps tronqué d'une femme mordu par une chauve-souris dont l'oreille longue et pointue traverse l'entre-jambe. Toutefois, je remarque que la violence dégagée par l'image (dents aiguisées qui pénètrent la chair) ne se retrouve pas dans les rapports intimes entre Violette et ses plantes, qui sont au contraire empreints d'une douceur inégalée dans les rapports sexuels entre humains. À un niveau plus formel, les textes et les images sont disposés d'une manière semblable dans les deux œuvres puisque « l'image [dans *Sur le champ*] intervient au milieu du texte, interrompant une phrase en son milieu. Cette disposition évoque une intrication entre le texte et l'image plutôt qu'un rapport d'illustration ou d'explication: on lit le texte en même temps qu'on regarde l'image » (Fannie Morin et Caroline Hogue, « *Cerner le désir infiniment : Sur le champ* d'Annie Le Brun et Toyen », *Le livre surréaliste au féminin... faire œuvre à deux*, < <http://lisaf.org/project/le-brun-annie-sur-le-champ/> > (page consultée en février 2019).

touffe de violettes de plus ». La naissance¹⁵⁶ et la mort constitueraient paradoxalement les uniques opportunités d’outrepasser de manière permanente les frontières entre les règnes et de *devenir* autre (ou *redevenir* soi ?), l’existence sur terre permettant seulement de pâles imitations du règne animal et des tentatives de rapprochements physiques qui ne font qu’unir temporairement deux corps fondamentalement distincts.

1.2.3 Androgynie textuelle et visuelle pour un amalgame des genres sexuels

La propension de Deharme, de Cahun et de Fini à rapprocher des êtres aux apparences éloignées en un tout allant jusqu’à l’anthropomorphisme – pensons au personnage mi-plante, mi-humain de Jehan du Seigneur photographié par Cahun dans *Le Cœur de Pic*, à la description physique de Bella par Deharme dans le treizième récit du *Poids d’un oiseau* ou à la représentation reptilienne de Violette par Fini dans *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux* – se fait occasionnellement au sein même du règne humain. À cet égard, Marie-Claire Barnet affirme : « Violette lit *Monsieur Vénus*, et Deharme laisse entendre que l’influence de Rachilde n’est pas étrangère à sa création d’un univers [...] dans lequel les rôles des deux sexes sont échangeables et effectivement échangés¹⁵⁷ ». Le rapprochement établi par Barnet avec Rachilde, auteure décadente de la fin du XIX^e siècle jusqu’aux années 1930, paraît tout à fait à propos, ne serait-ce que par l’évocation du titre de l’un de ses principaux ouvrages¹⁵⁸, *Monsieur Vénus*, que Violette lit à la page 171 du roman et qui accentue d’ores et déjà le rapport ambigu qu’entretiennent les genres sexuels. Plusieurs indices textuels dans *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux* font douter, de manière à peine plus subtile que le faisait

¹⁵⁶ Violette affirme : « D’ailleurs, je ne sors du ventre de personne. Je suis née un matin de mai, dans la nature, sous un arbre, entourée de bête et de végétaux. C’étaient peut-être eux qui m’avaient engendrée. » (*OV*, p. 54)

¹⁵⁷ Marie-Claire Barnet, *La femme cent sexes ou les genres communicants*, *op. cit.*, p. 218.

¹⁵⁸ Je pourrais aussi ajouter le titre *Madame Adonis* (1888).

Rachilde avec son titre à l'oxymore évocateur, de l'étanchéité de la frontière entre l'homme et la femme. Utilisation inversée de formules figées telles que « mon bel au bois dormant » (*OV*, p. 185) et « Madame Don Juan » (*OV*, p. 221) ; caractéristiques détournées traditionnellement attribuées à un seul des sexes : « gestes virils » (*OV*, p. 9) et « douceur masculine » (*OV*, p. 45) ; travestissement explicite des personnages¹⁵⁹, les signes de l'androgynie ne manquent pas dans l'écriture deharminienne. Il est à propos de mettre l'accent sur un énième exemple, qui a une nouvelle fois ses échos jusqu'à l'illustration du couple siamois se trouvant entre les pages 96 et 97. Cette scène a lieu immédiatement après l'épisode orgiaque de Mille-Secousses auquel a participé Violette et se déroule entre elle et son frère pendant l'une de leurs nuits d'amour. L'extrait qui retient notre attention, « Violette pleurait de plaisir. Deux secondes après, ils ne formaient plus qu'un seul être » (*OV*, p. 65), illustre un cas où le rapprochement entre les deux sexes pourrait difficilement être plus total, où toutes barrières entre le frère et la sœur sont abolies. La fusion des deux corps ne peut qu'évoquer le mythe de l'Androgyne originel décrit par Platon à travers les mots d'Aristophane dans son discours sur *l'humanité primitive*, où il y « avait un troisième [genre] qui participait de ces deux autres ensemble, [...] l'androgynie, qui [...] était, quant à sa forme, une boule d'une seule espèce¹⁶⁰ ». Si ces êtres ont finalement été séparés en deux en guise de punition divine, pour qu'il ne reste que les deux genres connus : homme et femme, c'est par l'amour charnel – fraternel si l'on poursuit l'analogie avec Violette et Nicolas – que les humains ont tenté depuis lors de réunir les deux

¹⁵⁹ Nicolas, le frère de Violette, exige d'elle qu'elle remplace « sa tenue de garçon par une robe transparente », ce à quoi elle rétorque : « Tu veux donc être le seul gars de la famille. Va plutôt mettre une robe à moi. » (*OV*, p. 45) Dans l'œuvre deharminienne, le travestissement des personnages est habituel. À titre d'exemple, mentionnons que « le thème de *Carole ou ce qui plaît aux filles* (1961) est l'univers ambigu du travesti, qui se prête à mille variations où la féerie et l'érotisme sont à leur affaire ! » (© Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou, DEHA-5, M. C., « *Carole ou ce qui plaît aux filles* par Lise Deharne », *Le Figaro littéraire*, 12 août 1961).

¹⁶⁰ Platon, *Le Banquet*, Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais », 2015, p. 70.

moitiés sectionnées pour reformer la *primitive nature*¹⁶¹. Rappelons qu'André Breton reprend ce mythe dans *Arcane 17* et réactualise l'idée selon laquelle chaque humain serait « à la recherche d'un être de l'autre sexe et d'un seul qui lui soit sous tous rapports apparié, au point que l'un sans l'autre apparaisse comme le produit de dissociation, de dislocation d'un seul bloc de lumière¹⁶² ». Cette parfaite complémentarité entre les genres dans l'écriture deharmienne, qui peut être du même coup métaphorisée par l'être fusionné dessiné par Fini, rejaillit à de nombreuses reprises dans le roman – « il contemple son corps, qui ressemble tant à celui de Violette » (*OV*, p. 39) et « Je me considère presque aussi féminin que toi » (*OV*, p. 45), entre autres – et participe finalement à l'entre-deux surréaliste qu'investit cette œuvre collaborative. Finalement, tous les autres dessins de Fini inclus entre les pages d'*Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux*, contrairement aux femmes plantureuses illustrées dans *Le Poids d'un oiseau*, ont une apparence longiligne qui accentue l'idée d'androgynie, sans pour autant la soutenir aussi explicitement que le font les nombreuses formulations présentes dans le texte. L'apparence féminine sans être totalement femme de Violette fait plutôt penser à la description d'une jeune fille qui aurait encore un corps d'enfant, hypothèse cohérente vu les nombreuses adresses à Béatrix, qui, si l'on en croit la narratrice, doit apprendre à se méfier « de tout si [elle veut] garder [son] beau visage lisse et secret » (*OV*, p. 162)¹⁶³. En effet, outre les longs cheveux et les souliers à talons hauts que porte la protagoniste dans les représentations visuelles, la petitesse de la poitrine – souvent deux simples points noirs faisant office de seins – et l'absence de formes de manière plus générale font pencher vers la mise en scène d'une jeune personne à peine sortie de l'enfance ; un contraste percutant se crée par le

¹⁶¹ Platon, *op. cit.*, p. 75.

¹⁶² André Breton, *Arcane 17*, Paris, J.J. Pauvert, 1971 [1945], p. 30-31.

¹⁶³ D'où l'importance de ce récit d'apprentissage dans la construction identitaire de Béatrix.

fait même entre l'apparente innocence de ce corps d'enfant et la nature hyper sexualisée de ses actions.

Cette première partie a permis de voir s'inscrire les trois œuvres du corpus dans une esthétique de l'entre-deux : entre deux règnes, entre deux âges, entre le textuel et le visuel, entre le masculin et le féminin. Réalisés à la croisée des arts – poésie et photographie ; récit et dessin – ces trois ouvrages concrétisent un espace collaboratif dans lequel l'écrit et le pictural se partagent la double-page en créant des effets d'interférences. Ce n'est qu'après avoir constaté la richesse de ce dialogue entre les textes et les images qu'il a été possible de poursuivre l'analyse des différents décloisonnements à l'œuvre dans les livres. En ce sens, l'élaboration à quatre mains d'univers aux frontières perméables entre les humains, les végétaux, les animaux et les objets domestiques donne nécessairement lieu à une remise en question de la notion même d'*individu*, notamment en regard de la femme et des préconceptions qui lui sont associées.

La deuxième partie du présent mémoire sera justement consacrée à l'analyse de l'imaginaire du féminin mis en scène et en mots par les collaboratrices. Si leur filiation avec l'esthétique surréaliste a été affirmée dès le départ, ce second temps de la réflexion permettra de montrer que Deharme et les artistes visuelles s'inspirent des valeurs surréalistes pour mieux dépasser la conception de la « femme » et de la « féminité » tant valorisées par les tenants du mouvement. Ainsi, « un des fils conducteurs [des] œuvres semble une révision ironique de l'amour fou, du conte de fées, de la femme-enfant, qui se double d'un surprenant paradoxe, à

savoir d'un éloge de ces trois thèmes surréalistes¹⁶⁴ ». L'investissement de l'idéal amoureux que constitue l'amour fou et des figures féminines valorisées que sont la femme-enfant, la femme érotique et l'androgyne me guidera dans les analyses suivantes. Les représentations textuelle et visuelle, « qui se double[nt] d'un surprenant paradoxe », permettront de voir les créatrices, à l'image de leurs protagonistes, intégrer un imaginaire s'extirpant en partie de celui du courant dominant.

¹⁶⁴ Marie-Claire Barnet, *La femme cent sexes ou les genres communicants*, *op. cit.*, p. 81.

Deuxième partie : l'imaginaire du féminin

Après avoir constaté comment les trois œuvres du corpus s'inscrivent dans le mouvement surréaliste – soit par l'investissement multiple de l'entre-deux – il sera désormais question du dialogue texte/image qui caractérise autant *Le Cœur de Pic*, *Le Poids d'un oiseau* que *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux* et qui a trait aux perceptions de la féminité. Les pratiques intermédiaires des trois créatrices, que je qualifierai de surréalistes « au carré¹⁶⁵ », paraissent en effet occuper une marge de la marge¹⁶⁶ où se situe déjà le mouvement avant-gardiste¹⁶⁷ ; j'en explorerai les aspects innovateurs à partir des questions suivantes : comment le féminin est-il représenté par les artistes dans les ouvrages et en quoi ces représentations divergent-elles de celles valorisées par les tenants masculins du surréalisme ? De quelles stratégies Deharme, Fini et Cahun usent-elles dans l'élaboration de leur imaginaire du féminin ? S'agit-il d'un imaginaire qui leur est commun ? Ou existe-t-il des différences selon les couples de créatrices qu'elles forment ?

Reprenons la réflexion où elle a été laissée en fin de première partie, soit aux notions d'androgynie et d'enfance pervertie dans *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux*. L'androgynie et la femme-enfant comptent parmi les trois figures du féminin promues par les

¹⁶⁵ Expression empruntée à Susan Rubin Suleiman, « L'humour noir des femmes », dans Georgiana M. M. Colville et Katharine Conley (dir.), *op. cit.*, p. 42.

¹⁶⁶ Pour utiliser la formulation de Rubin Suleiman (*ibid.*) : « Considérer l'humour noir des femmes, c'est donc nécessairement considérer la part du surréalisme dans le féminin – mais aussi soulever la possibilité d'une parodie de la parodie, d'une surenchère de la surenchère ».

¹⁶⁷ À cet effet, Andrea Oberhuber explique : « On aura compris que les livres conçus en termes de partage et de transfrontalité, c'est-à-dire au-delà des frontières génériques, artistiques et médiatiques, sont pluriels, hétéroclites, impurs ; bref, ils s'avèrent bouleversants dans la ligne directe de l'esthétique avant-gardiste visant l'acte de révolution dans l'art et la vie » (« Livre surréaliste et livre d'artiste mis en jeu », *loc. cit.*, p. 13).

surréalistes et identifiées par Jacqueline Chénieux-Gendron¹⁶⁸, auxquelles s'ajoute la femme érotique¹⁶⁹. À titre d'exemples, le personnage de Nadja de Breton ou la peinture de Magritte (« Je ne vois pas [illustration d'une femme nue] cachée dans la forêt »¹⁷⁰), sont deux représentations du féminin qui, par leur pouvoir d'attraction les élevant au rang de mythe¹⁷¹, ont su captiver et inspirer les artistes de la première génération surréaliste¹⁷². Ces trois (stéréo)types figés de féminités apparaissent dans les œuvres du corpus, quoique de manière plus explicite dans celles de 1955 et de 1969 ; elles existent par l'entremise de « femmes » multiples qui seront le principal sujet d'analyse de la deuxième partie. Toutefois, je démontrerai qu'elles investissent en maître les trois ouvrages de manière à surenchérir sur les perceptions de cette « *unruly woman of the male Surrealist imagination – dismembered, mutable, eroticized* »¹⁷³ » et qu'elles deviennent finalement, à force d'exagération et de surexposition¹⁷⁴, insaisissables.

¹⁶⁸ Jacqueline Chénieux-Gendron, *loc. cit.*, p. 58.

¹⁶⁹ Elle qualifie l'imaginaire d'« imagerie bretonienne à trois termes ». Cette triade, si elle permet de rendre compte de l'imaginaire surréaliste masculin, est loin d'être suffisante dans le cas de la constitution complexe des personnages deharmiens, cahuniens et finiens. Ainsi, l'on comprend que « c'est de la vie des femmes surréalistes, de leur marginalité par rapport au(x) mouvement(s), ainsi que des rôles de muses, de femmes enfants, de folles, de sorcières, etc., qu'on leur imposait, que provenait l'altérité et l'aspect spéculaire de leur créativité » (Georgiana Colvile, « Biographie et psychanalyse des femmes surréalistes », Guillaume Bridet et Anne Tomiche (dir.), *Itinéraires. Littérature, textes, cultures : genres et avant-gardes*, Paris, Centre d'études des nouveaux espaces littéraires et L'Harmattan, 2012, p. 125).

¹⁷⁰ La peinture est entourée de photographies d'artistes masculins aux yeux fermés qui « ne voient pas la femme cachée dans la forêt-inconscient, mais [qui] ne montrent pas non plus les femmes qui participent au groupe » (Marie-Jo Bonnet, *Les femmes artistes dans les avant-gardes*, Paris, Odile Jacob, 2006, p. 53).

¹⁷¹ Breton relate l'apparition de « ce véritable sphinx sous les traits d'une charmante jeune femme » (André Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 89).

¹⁷² Je rappelle qu'une attirance semblable était advenue entre Lise Deharme et André Breton, qui a été fasciné par la *Dame au gant bleu ciel* à un point tel qu'il a fait d'un moulage du gant l'emblème du groupe.

¹⁷³ Whitney Chadwick, *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-Representation*, Cambridge/Londres, Chadwick Editor and the MIT Press, 1998, p. 11.

¹⁷⁴ À la manière d'une photographie trop exposée à la lumière où disparaît ce qui y est représenté, disparaissent les traits stéréotypés des figures féminines dans les textes deharmiens. Il en résulte des personnages qui ne semblent plus rien signifier.

2.1 De la métaphore à la subversion : la mise en place d'un féminin marginal

Si le lecteur-spectateur constate effectivement la présence des trois figures bretoniennes de la féminité dans *Le Cœur de Pic*, *Le Poids d'un oiseau* et *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux*, il ne peut que les associer à des notions de surenchère voire de parodie, qui comptent pour beaucoup dans « l'attitude surréaliste¹⁷⁵ ». La volonté de marginalisation – ou du moins de remise en question – du « féminin » par les créatrices ne peut paradoxalement être dissociée de l'esthétique surréaliste fondée entre autres sur l'humour noir¹⁷⁶ et l'ironie, mais elle permet en même temps une prise de pouvoir des personnages féminins par le transfert d'une position d'objet à un statut de sujet. Marie-Claire Barnet insiste d'ailleurs sur

quelques commentaires à faire sur l'idée d'une femme volatile, fée ou fantôme, sur l'exclusion lacanienne, « la femme est ailleurs » : l'écrivaine [Lise Deharme], au contraire, remet le fantasme du féminin dans le texte, dans la langue, et la beauté radieuse, tel cliché de choc, paraît en plein pouvoir, en pleine lumière, sous les traits d'un dangereux stéréotype, usurpateur potentiel du pouvoir¹⁷⁷.

En ce sens, Lise Deharme, avec Claude Cahun et Leonor Fini, reprend les « dangereux » stéréotypes féminins (et masculins) poussés à l'extrême jusqu'à voir apparaître des personnages qui sonnent faux et qui rendent flagrante l'inconsistance de tels idéaux de « beauté radieuse »¹⁷⁸. Qu'il s'agisse des nombreuses femmes fuyantes des nouvelles du *Poids d'un oiseau* ou de la sexualité transgressive de Violette, la constitution des ouvrages nécessite le recours à une esthétique de l'exagération et de l'hyperbole rendant insuffisante et même

¹⁷⁵ Susan Rubin Suleiman, *loc. cit.*, p. 42.

¹⁷⁶ Pour de plus amples renseignements, se référer à André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, J.J. Pauvert, 1972.

¹⁷⁷ Marie-Claire Barnet, *La femme cent sexes ou les genres communicants*, *op. cit.*, p. 148.

¹⁷⁸ Un exemple de vision idéale est donné par Walter Svanberg : « La femme représente à mes yeux un monde surdéterminé où toutes mes idées de beauté, de poésie, d'agression, où ma joie de vivre et sa compagne inséparable, la terreur de l'éphémère, l'ont taillée dans les innombrables facettes de la nostalgie de la beauté » (José Pierre, *op. cit.*, p. 124).

caduque toute tentative de catégorisation des figures de femme en fonction de l'« imagerie bretonienne à trois termes¹⁷⁹ ». Plus encore, je démontrerai que le lecteur-spectateur des livres devient le témoin d'une évolution chronologique relative au bouleversement des attentes reliées à la féminité, évolution qui s'explique par les trente années qui séparent la première de la dernière œuvre à l'étude. Effectivement, les figures spectrales des pages de l'ouvrage de 1955 ainsi que la jeune femme « perverse » de celui de 1969 traduisent une intensité croissante déjà en germe dès 1937 dans *Le Cœur de Pic*, où les fleurs meurent, piquent et brûlent.

2.1.1 Morte-(et) vivante : la femme fantomatique

« Si je trouve une route, que ferai-je, sinon revenir ? » Cette question posée par la protagoniste du troisième récit bref du *Poids d'un oiseau*, « Le plomb dans l'aile », constitue un point d'entrée significatif dans l'espace mitoyen, entre la vie et la mort, créé par Deharme¹⁸⁰ et Fini. En effet, les nombreuses figures de femme qui parcourent le recueil n'ont certes pas une espérance de vie élevée, chacune finissant par trouver une mort violente au détour d'une page¹⁸¹, mais elles ne disparaissent pas toutes à tout jamais... Bien au contraire, le lecteur-spectateur ne tarde pas à réaliser qu'une fois morts, nombre de ces personnages continuent à habiter et à hanter, telles des revenants, l'espace livresque. Les illustrations de Fini sont à ce titre éloquentes, car elles ont, par l'irrégularité de leur présence entre les différents récits brefs et la variété des positions que leurs personnages adoptent, une

¹⁷⁹ Jacqueline Chénieux-Gendron, *loc. cit.*, p. 58.

¹⁸⁰ Deharme est perçue par ses contemporains comme étant « amie du merveilleux [et] des fantômes » (© Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou, DEHA-3, Jean Bouillet, « Quand Lise Deharme parle de Verlaine », *Maroc Demain*, 26 mai 1951). Aussi, « Mme Lise Deharme semble n'avoir qu'une porte à pousser pour entrer en communication avec les fantômes, pour vivre dans l'univers des signes et des intersignes » (© Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou, DEHA-3, Robert Kanters, « Le pouvoir des clefs », *La Table ronde*, août 1950).

¹⁸¹ Je pense en guise d'exemple à la chute abrupte du récit « Ça s'est passé à Versailles », quand le Satrape tente d'attraper la Dame à la peau d'ours, « ... l'attrapera pas... l'attrape... O Seigneur, mon Dieu... il l'a attrapée... »

propension au double mouvement d'apparition et de disparition caractéristique des héroïnes de papier. Ainsi, alors que certains dessins dressent le portrait de femmes immuables dans l'image¹⁸², d'autres, au contraire, illustrent l'incertitude quant à leur propre place dans l'espace par des corps qui esquissent un mouvement (Fig. 13)¹⁸³.



Figure 13

Les diverses représentations finiennes de la féminité font écho aux récits de Deharme, qui propose des personnages nuancés évoluant dans des canevas inhabituels, souvent quelque peu étranges et inquiétants.

¹⁸² La position assise des modèles des troisième et quatrième dessins en témoigne.

¹⁸³ Voir les mouvements ambivalents (bas du corps dans une direction ; regard / haut du corps dans une autre) des femmes des deuxième et cinquième dessins.

L'extrait présenté en début de sous-chapitre, « Si je trouve une route, que ferai-je, sinon revenir ? », a, dans un premier temps, l'avantage de témoigner d'un espace-temps imprécis et multiple¹⁸⁴ qui fait des personnages féminins de véritables prisonnières tant de l'espace textuel que de celui pictural. Le flou dans la temporalité¹⁸⁵ et dans la spatialité en vient même à brouiller la limite entre les moments d'existence et de mort, certains personnages paraissant plus morts que vivants avant même que la scène fatidique de leur disparition ne se produise. À ce titre, la jeune femme au bouquet de feuilles mortes¹⁸⁶ porté au tailleur dans « Le plomb dans l'aile » s'inscrit dans un cadre spatiotemporel aux multiples dimensions puisqu'elle illustre la condamnation à errer dans un passé en réalité révolu, à déambuler comme une somnambule dans un monde qui semble avoir cessé d'être le sien¹⁸⁷. Elle le fait en répétant obstinément les paroles suivantes : « Je le reverrai un soir de printemps. Nous aurons dîné ensemble, au loin il y aura une mer sans vague, la chaleur entrera par la baie, et le parfum des mimosas » (« ... il fera chaud... l'odeur des mimosas... ») et « Je ne mourrai qu'après lui avoir expliqué, il me tiendra par la main... je boirai du champagne... l'odeur des mimosas... ». « Âme errante¹⁸⁸ », la femme, quoique toujours

¹⁸⁴ Andrea Oberhuber et Caroline Hogue expliquent justement que les fantômes « ont la faculté de défier le temps humain ; une fois le corps disparu, ils reviennent sur leurs pas, s'évaporent, passent et recommencent. Cette négation d'un temps linéaire est rejouée par l'absence de pagination » (Andrea Oberhuber et Caroline Hogue, *loc. cit.*).

¹⁸⁵ Cette temporalité est en accord avec le « temps surréaliste » décrit par Katharine Conley : « *Surrealist time – dreamtime – is agile in the sense that it does not follow strict chronology* » (Katharine Conley, *Surrealist Ghostliness, op. cit.*, p. 13).

¹⁸⁶ Faut-il voir le bouquet comme une prédiction, sorte de prolepse, de la mort à venir ? Ou plutôt comme l'état déjà spectral, quoique penchant encore du côté de la vie, de la jeune femme ?

¹⁸⁷ La dame devient ici une sorte d'anti-Gradiva, « la femme qui avance », mais qui se dirige vers nulle part et dont la beauté et la grâce sont invisibles. Pour des renseignements sur les différents traitements de ce mythe moderne par les surréalistes, voir Nanette Rißler-Pipka, « La statue vivante : métamorphoses de la *Gradiva* surréaliste », *Mélusine*, n° XXVI (« Métamorphoses »), *op. cit.*, p. 123-131.

¹⁸⁸ Katharine Conley, « La nature double des yeux (regardés/regardants) de la femme dans le surréalisme », dans Georgiana M. M. Colville et Katharine Conley (dir.), *La femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme, op. cit.*, p. 76. En référence à *Nadja*, de Breton.

vivante puisque la mort ne survient qu'en toute fin de récit¹⁸⁹, parcourt l'espace comme un spectre en devenir puisque déjà « deux hommes de mauvaise mine la frôlèrent sans la voir ».

Cette façon d'être en étant *hors* de son propre monde n'est pas exclusive à ce récit. Le texte « La partie de cartes », qui a la forme d'un long dialogue entre les *Première* et *Deuxième mains* d'un côté et entre les nombreuses cartes à jouer de l'autre, témoigne lui aussi de l'état de l'entre-deux dans lequel sont placées les figures de femme. Outre les propos décousus tenus par les différents actants¹⁹⁰, on peut constater l'absence presque totale de personnages féminins, et ce, jusqu'à la toute fin de la partie. Si *La Reine de Carreau* gronde un autre personnage en milieu de discussion sans que le lecteur ne sache lequel, ce n'est que pour se faire interpeller à nouveau par *La Reine de Pique* dans les dernières répliques¹⁹¹. Le dialogue entre les deux reines est en décalage avec la conversation principale, car non seulement elles discutent d'un sujet qui n'est pas relié à ceux des autres cartes¹⁹² – très décousus –, mais leur échange survient précisément « à ce moment [où] les mains fatiguées remontent là-haut vers d'invisibles bras. [Quand] la partie de cartes est terminée ». Cet écart a pour conséquence d'interrompre le flot de paroles auquel participaient précédemment, bien que chacune selon son caractère propre, les autres cartes à jouer. La scène d'un jeu de cartes (activité parmi tant d'autres pratiquée par les surréalistes) permet également de confirmer métaphoriquement le dehors qu'investissent les personnages féminins, à la manière de la protagoniste du « Plomb

¹⁸⁹ Soit lorsqu'un orage éclate et atteint l'arbre sous lequel elle s'est réfugiée.

¹⁹⁰ Les propos s'apparentent à un flot de paroles et rejoignent une caractéristique des fantômes surréalistes selon Katharine Conley : « *Flow, on the other hand, describes the rush of automatic words, images, and voices that flood consciousness in sensual ways* » (*Surrealist Ghostliness, op. cit.*, p. 8).

¹⁹¹ Leur discussion est précédée de la didascalie suivante : « (continuant une conversation avec la Reine de Carreau) ».

¹⁹² L'échange entre les deux Reines tourne autour d'un « il » qui, parce qu'« il est noyé dans la graisse », menace la propreté des habits de l'une d'elles. Il faut savoir qu'aucune autre information au sujet de ce « il » ou de la situation dont parlent les Reines n'est donnée, ce qui contribue non seulement à leur isolement vis-à-vis des autres personnages, mais aussi à leur méconnaissance par le lecteur.

dans l'aile » qui erre à cœur perdu dans une forêt où elle passe inaperçue. Cette existence marginale, entre présence physique – qui n'est pas assurée, la rêveuse de la forêt oscillant entre opacité et limpidité – et absence sociale – pensons aux Reines qui ne prennent pas part à la partie de cartes –, est celle qu'habitent les figures féminines du *Poids d'un oiseau*. Une dernière figure, Mlle Berthe (protagoniste de « Chassez le naturel »), est particulièrement révélatrice dès lors que l'on poursuit ces réflexions sur les lieux intermédiaires que traversent plutôt que de les occuper les personnages féminins du recueil¹⁹³. « Superstitieuse », elle existe dans un univers imaginaire et isolé où tout ce qui n'est pas humain est aussi doté d'une vie et d'une conscience : « Lorsque Mlle Berthe lisait un livre drôle, son chat riait aux éclats, et pourtant, Mlle Berthe ne lisait jamais à haute voix. Lorsque Mlle Berthe lisait un livre triste, les caractères d'imprimerie se mettaient à pleurer ». Cet énième lieu où les frontières entre les règnes se troublent¹⁹⁴, soit où les chats ainsi que les lettres comprennent et vivent les émotions au même titre que le font les êtres humains, rend pour une rare fois apparent le passage de la présence à l'absence, de la vie à la mort. Quand « Mlle Berthe se lassa de toutes ces histoires ; malgré ses superstitions elle était une personne simple qui avait besoin de travailler », son choix pour en finir avec sa vie épuisante¹⁹⁵ est sans appel : « elle ouvrit le Tome VII de "FANTOMAS" ». Je souligne que le choix de ce roman populaire de la Belle Époque dans lequel la femme désire se retirer ne tient pas du hasard et rend explicitement compte de la part

¹⁹³ Il est important d'insister sur le fait que, malgré la présence spectrale de certains hommes (par exemple Lord Ruthermore, dont il a été précédemment question), les lieux mitoyens sont presque exclusivement habités par des femmes dans les trois œuvres.

¹⁹⁴ Ce type de bouleversements a précédemment été abordé et le cas présent n'est pas sans faire écho à l'analyse du *Cœur de Pic*, album qui use d'objets domestiques et de la nature afin de créer une atmosphère marquée par le merveilleux grâce, entre autres, à la stratégie d'anthropomorphisation.

¹⁹⁵ Vie dans laquelle elle en est réduite à « laper sur la table la flaque d'eau que formait le verre, pour étancher sa soif », le verre devenant liquide une fois porté aux lèvres.

fantomatique du récit¹⁹⁶. Toutefois, puisque qu'il se termine sur la disparition de Mlle Berthe sans qu'il ne soit question d'un retour sous une forme spectrale, l'absence semble finalement l'avoir remporté sur l'entre-deux où se tiennent la plupart des personnages féminins du recueil.

Bien que Mlle Berthe soit disparue¹⁹⁷, il existe d'autres figures féminines qui, une fois mortes, reviennent sous une quelconque forme dans les pages du recueil. Le lecteur-spectateur observe alors un phénomène de « (ré)génération où le sujet s'affirme en s'effaçant, se faisant spectre pour devenir témoin¹⁹⁸ », qui suggère, à travers l'idée de « (ré)génération », un mouvement de balancier entre l'ici-bas et l'au-delà. Ainsi, outre l'aspect fantomatique des personnages féminins « encore vivants », il faut s'attarder à leur devenir une fois mortes ainsi qu'au « retour perpétuel de ce qui ne sait pas et ne doit pas mourir¹⁹⁹ ». Pour ce faire, le récit « À la transparence » semble proposer l'idée selon laquelle il n'existerait aucune réelle différence entre les deux états. Aussi, Martine Auxaguets, la protagoniste, affirme-t-elle : « Enfin, voilà qu'un jour, quelque chose est arrivé... il paraît que j'étais morte, que j'attendais la résurrection dans un cercueil transparent. [...] Mais moi je ne me rendais compte de rien ». N'ayant pas eu conscience de sa propre mort, Auxaguets devient observatrice et témoin d'un univers peuplé de fantômes : elle y rencontre ceux de Joséphine et de son mari le général

¹⁹⁶ L'importance de cette œuvre pour les surréalistes n'est pas à négliger. Lire à ce sujet Véronique Monteilhet, « Fantômas à l'ombre des surréalistes », *Mélusine*, n° XXIV (« Le cinéma des surréalistes »), 2004, p. 57-68. Remarquons seulement que la protagoniste du récit disparaît dans « le Tome VII de "FANTOMAS" », célèbre roman-feuilleton (adapté à l'écran par Louis Feuillade et qui faisait partie des films fétiches des surréalistes), suggérant par l'appartenance générique, l'idée de retour perpétuel du personnage en même temps que la perpétuation du mystère entourant les aventures du célèbre maître du crime.

¹⁹⁷ Elle paraît avoir suivi un chemin semblable à celui emprunté par Mlle Gala (« La négresse ») qui « s'en fut au royaume où les poules ont des dents », royaume apparemment trop inimaginable pour que l'on en revienne.

¹⁹⁸ Martine Delvaux, *Histoires de fantômes*, op. cit., p. 13.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 12.

Bonaparte, de Manon Roland²⁰⁰ et de François 1^{er}, dans une série de rencontres faussement historiques²⁰¹. Pour ces fantômes, particulièrement pour celui de Manon Roland, l'après-vie n'équivaut pas à une disparition en un lieu lointain, mais bien à un espace de détention vis-à-vis duquel il ne reste que l'impuissance et la solitude : Roland « se croyait seule et pleurait en frappant l'air de ses petits points de morte qui veut se survivre ». L'action de frapper « l'air de ses petits points de morte » met de l'avant le désespoir associé à la mort, quoique par le biais d'un geste des plus enfantins situant ce spectre non loin de la deuxième figure féminine telle qu'imaginée par Breton : la femme-enfant. Il affirme, dans *Arcane 17* : « La figure de la femme-enfant dissipe autour d'elle les systèmes les mieux organisés parce que rien n'a pu faire qu'elle y soit assujettie ou comprise. Sa complexion désarme toutes les rigueurs²⁰² ». Au contraire, l'impuissance dont est victime le dernier fantôme, qui confirme que *Le Poids d'un oiseau* est un lieu dans lequel les mortes (et les vivantes) sont condamnées à errer, permet difficilement d'imaginer que le recueil puisse constituer le terrain propice à une affirmation de soi, à une prise d'initiative faisant de la femme un agent actif. Pourtant, ce sont les deux conceptions jointes l'une à l'autre qui rendent compte le mieux de la « complexion qui désarme » de cette figure, sa capacité à « dissiper autour d'elle les systèmes les mieux organisés ». À cet effet, une seconde « femme-enfant » des courts récits deharmiens, celle du texte « Le vent », offre un contrepois notable à la passivité et insinue pour une première fois dans la présente analyse l'art de la séduction que maîtrisent les femmes, et ce, tant à l'état spectral que vivantes. La majeure partie du cinquième récit sert à démontrer que le vent est

²⁰⁰ Personnage qui apparaît d'ailleurs aussi dans des chroniques journalistiques de l'auteure (© Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou, DEHA-1, *La Parisienne*, « Petites nouvelles de Paris », mars 1954).

²⁰¹ Même « s'il n'y a pas de réalité historique », « l'idée de l'agent actif s'inscrit dans [le texte de Deharme] et ne se limite pas aux figures des grands hommes. Elle fait appel aux grandes femmes » (Gayle Zachman, « Femmes surréalistes au service de la révolution », *loc. cit.*, p. 28).

²⁰² André Breton, *Arcane 17*, Paris, J. J. Pauvert., 1971, p. 73.

une force puissante et immaîtrisable ; un avertissement introduit même le texte : « Ces gens ne se méfient pas du vent et ils ont tort. Dieu sait tout ce qu'il vole, tout ce qu'il cache dans ses souterrains particuliers ». Il est tour à tour comparé à un ogre – « Le vent est un ogre. S'il est si fort c'est parce qu'il mange les adolescents assaisonnés à la moutarde d'Old man river » –, à « la plus grande banque du monde », à une force apte à « refaire la Nature n'importe où dans le Ciel, quand tout sera fini pour nous et pour les autres », puis à un « armateur » et à « un collectionneur enragé qui a la main maladroite ». Il est finalement tenu responsable des « pluies de sauterelles, pestes, et autres catastrophes », comme dans l'Ancien Testament. Seulement, malgré le despotisme de cette puissance oscillant entre le naturel et le surnaturel, un individu réussit à faire preuve d'assez de stratégie pour la tromper et la capturer. En effet, « un jour, une petite fille belle et faite au tour, se mit sur le chemin du vent. Elle sut si bien le séduire et l'entortiller qu'elle le mit dans son sac tenu par une ficelle ». L'enfant, qualifiée de « belle » et de « faite au tour » – ce dernier qualificatif serait normalement utilisé pour parler des courbes d'une femme plutôt que de celles d'une petite fille – use de son pouvoir de séduction pour faire sienne ce qui a été décrit comme étant la plus grande force de la nature. Ainsi, la référence directe aux attributs physiques et au charme vient amincir la ligne entre la femme-enfant (cette « petite fille ») et la femme érotique, troisième idéal féminin évoqué plus haut. Cette jeune femme fatale, grâce à sa propension à l'action et à la conscience aiguë de sa propre force séductrice²⁰³, se situe à l'opposé du fantôme de Manon Roland, dont le désespoir la force ultimement à l'inaction. Dans cette logique, l'enfant serait à rapprocher du troisième dessin de Fini (Fig. 14), permettant par le fait même de fusionner plus explicitement les

²⁰³ « Elle sut si bien le séduire et l'entortiller qu'elle le mit dans son sac tenu par une longue ficelle. »

conceptions enfantine et séductrice de la féminité²⁰⁴. Cette illustration est de loin la plus sexualisée des cinq représentations contenues dans le recueil : le premier personnage, celui de gauche, fixe intensément le spectateur de son regard perçant et le deuxième a ses deux mains posées sur sa poitrine voluptueuse. La position assise des deux femmes laisse croire à une volonté d'appropriation de la page, partagée par la petite fille du texte qui, en « se [mettant] sur le chemin du vent », parvient à avoir gain de cause.



Figure 14

²⁰⁴ Puisque l'illustration suit directement le récit, mais que leur charge érotique n'est pas la même (deux femmes plus âgées à la poitrine découvertes sur l'illustration ; petite fille consciente de sa force séductrice dans le récit), leur rapprochement est un bon exemple de coïncidence « partielle » entre le texte et l'image. J'emprunte ce terme à Aron Kibédi Varga (« Entre le texte et l'image : une pragmatique des limites », *loc. cit.*, p. 80). Toutefois, la signification que je lui accorde est celle d'Andrea Oberhuber, qui définit ces moments où « *sometimes [the sens] needs to be reconstituted by the reader-viewer's imaginativeness* » (« The Surrealist Book as a Cross-Border Space: The Experimentations of Lise Deharme and Gisèle Prassinós », *loc. cit.*, p. 84).

Bref, les présences fantomatiques dans *Le Poids d'un oiseau* ne se limitent pas qu'à des apparitions sporadiques de femmes qui se glissent entre les pages pour y rester par-delà leur trépas. Au contraire, ce sont les nombreuses présences évoluant dans le mince espace séparant la vie et la mort qui sont responsables de la variabilité de l'imaginaire du féminin élaboré par Deharme et par Fini au sein du recueil. Il est donc inconcevable de réduire la perception du féminin à trois images. D'ailleurs, si le principe de multiplicité dans les représentations est celui dont font usage les créatrices du *Poids d'un oiseau*, ces mêmes artistes penchent plutôt du côté de la surenchère, quatorze ans plus tard, pour mettre au jour une vision audacieuse de la féminité dans *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux*.

2.1.2 Sexualité transgressive et à outrance : libération ou condamnation de la protagoniste ?

Le personnage de Violette est celui qui, de tous les types de femme imaginés par Deharme et Fini, paraît représenter de la plus éloquente façon la troisième et dernière figure féminine, soit celle de la femme érotique. Celle qui, à peine sortie de l'enfance, affirme nonchalamment : « Sans avoir aucun muscle, je suis plus forte que tout, crois-le bien » (*OV*, p. 65), laisse croire que rien ne peut l'emporter contre ce véritable « serpent costaud » (*OV*, p. 10) qui s'entoure lentement autour de ses amants pour mieux les mener au désespoir. Son frère Nicolas, son amant numéro cinq, le Corbeau, le sculpteur Marco et son prince Odet ne sont que quelques-uns des hommes qui trouvent finalement, après une satisfaction physique temporaire, mépris et souffrance auprès de la jeune femme. La domination exercée par Violette est présente dans tout le roman et les scènes de relations sexuelles permettent le mieux de témoigner du plein contrôle qu'elle semble, du moins à première vue, exercer sur les

autres. Seulement, les actes sexuels auxquels elle se livre trahissent au contraire, par la force de leur nombre, une absence de prise solide sur sa propre existence. Ils dénoncent du même coup le stéréotype de la femme érotique comme objet de fantasme et d'envoûtement en le rendant inefficace²⁰⁵.

L'une des adresses à Béatrix rend explicite la vision du désir de la protagoniste, vision qui explique, du moins en partie, son attitude désinvolte : « *Nous avons vu, Béatrix, ses dons dans le désir et le plaisir. Le reste, âme-cœur-douceur, était réservé aux plantes et aux animaux. Pour les enfants, zéro. Elle n'aimait que les petits des bêtes* » (OV, p. 78). Confrontés à cet être n'excellant que dans les domaines du « *désir* » et du « *plaisir* » et qui réserve ses sentiments plus purs « *aux plantes et aux animaux* », les hommes ont tendance à se retrouver misérables devant cette femme qui peut être « aussi froide que [le] marbre » (OV, p. 74). Séductrice hors pair, sans doute aussi efficace que la jeune fille qui a su capturer le vent dans la nouvelle éponyme du *Poids d'un oiseau*, Violette joue à prendre dans ses filets et à se laisser prendre par quantité d'hommes²⁰⁶ pour mieux en disposer par la suite. Je cite en guise d'exemple la rencontre de la jeune femme avec le monsieur numéro cinq, qu'elle commence par faire attendre tandis qu'il voulait « énormément entrer » (OV, p. 24). Après qu'il lui ait offert de nombreux présents, c'est avec lassitude que Violette répond à sa demande urgente : « Puis-je vous embrasser ? », en lui lançant simplement : « Mais bien sûr, pourquoi pas ? » (OV, p. 25) La question « pourquoi pas ? » laisse transparaître son manque profond d'intérêt et l'absence de signification qu'elle accorde à cet homme que le désir ronge pourtant. Si celui-ci s'explique le refus en blâmant la fatigue entraînée par le long voyage qu'elle vient d'accomplir

²⁰⁵ Inefficace non seulement aux yeux du lecteur-spectateur, mais aussi à ceux de ses amants.

²⁰⁶ Elle couche principalement avec des hommes, mais se fait fréquemment caresser par Rosa, sa fidèle dame de compagnie.

pour revenir à Paris, Violette ne tarde pas à refroidir ses ardeurs en rétorquant, juste avant de se retirer dans sa chambre : « Mais non, pas du tout fatiguée. Au revoir, à bientôt, numéro cinq » (*OV*, p. 25). Elle met ainsi fin à ce bref contact de manière détachée et s'assure pour l'une des premières fois dans le roman²⁰⁷ d'avoir le dernier mot et d'exercer une domination psychologique sur son partenaire jusqu'à leur prochain tête-à-tête. Un dessin de Leonor Fini (Fig. 15) – qui d'ailleurs « demandait le droit d'explorer des zones de conscience encore étrangères aux femmes de la bourgeoisie : le pouvoir de la sexualité féminine et sa domination, les images sexuelles, les perversions²⁰⁸ » – permet de matérialiser la soif de dominer. Sur fond violet, on y voit une jeune femme aux cheveux en broussaille accroupie sur un second personnage masculin.

²⁰⁷ La première rencontre qui se termine ainsi a lieu entre Violette et l'un de ses amis, qu'elle surnomme son « cher vaniteux-sans-raison », à qui elle confirme qu'il devrait la rappeler le lendemain en affirmant : « Excellente idée. Je ne serai pas là » (*OV*, p. 23). De nombreuses autres suivront.

²⁰⁸ Whitney Chadwick, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, *op. cit.*, p. 111.

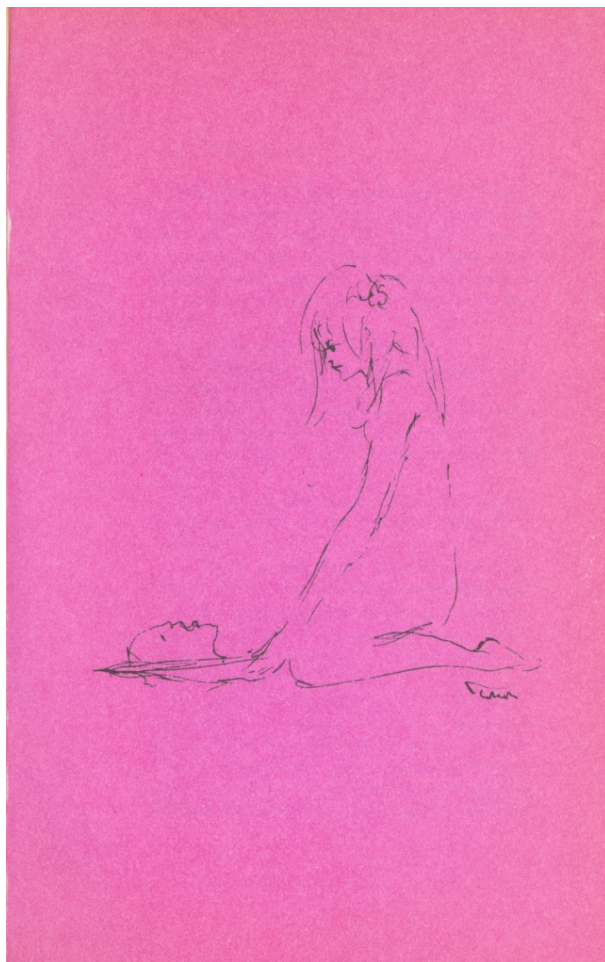


Figure 15

Cette scène n'est pas sans faire écho à ce « pouvoir de la sexualité féminine et sa domination » qu'aborde Whitney Chadwick ainsi qu'à une perversion qui est déjà présente dans une très large mesure dans le texte de Deharme. Le jeu de regards et les expressions faciales sont ce qu'il faut souligner en premier lieu car, outre la position de domination évidente de la femme assise sur l'homme, la question du pouvoir est traduite par la mimique dans laquelle ont été immortalisés les deux partenaires sexuels. Le regard de Violette, dirigé comme une pointe affilée vers son amant, est sévère et donne à son visage une expression dure et tranchante qui contraste avec celle normalement attendue dans un tel contexte. Le regard de l'homme, quant à lui, évoque plutôt l'extase, la « petite mort » (*OV*, p. 186) ou la souffrance

de « mille morts » (*OV*, p. 103) avec la bouche ouverte et les yeux fermés, et semble complètement dépourvu aux pieds de l'adolescente. En second lieu, la position qu'occupent les deux amants au sein de la page est à souligner, car elle informe sur le règne de Violette dans la constitution de l'espace pictural. En plus de se trouver à califourchon sur son partenaire²⁰⁹, son corps occupe la majeure partie de l'espace utilisé par le dessin : le spectateur y voit sa tête, sa poitrine, ses longs bras appuyés sur ce qui semble être le torse de l'autre personnage, son tronc, ses jambes repliées sur elles-mêmes puis ses pieds croisés. À l'inverse, c'est à peine si l'entièreté de la tête de l'homme est visible, et encore, elle se termine dans un amalgame de lignes qui ne laisse apercevoir que son expression orgasmique. L'illustration de Fini fait écho au texte qui en partage la double-page : Violette se présente avec sa cravache chez Marco, son sculpteur, afin de l'humilier et de se venger de son silence. Leur altercation se conclut par un rapport sexuel proche du viol, car « Violette était plus glacée que son double et rien ne pouvait la réchauffer » (*OV*, p. 80). Toutefois, malgré son rapprochement avec les pages 79 et 80, l'illustration participe à la dynamique globale du roman en faisant voir que l'hégémonie de Violette s'applique au-delà de la scène entre elle et Marco, et ce, grâce à l'anonymat du visage masculin.

L'isolement dans lequel la jeune protagoniste abandonne ses nombreux prétendants a souvent pour conséquence d'amplifier leur vénération à son endroit et de les faire sombrer peu à peu dans un amour « fou » qui fait écho à l'ouvrage *L'Amour fou* d'André Breton²¹⁰. Si

²⁰⁹ Ce partenaire n'en est finalement pas un, car ce terme induit la notion d'égalité que je mets en doute.

²¹⁰ Je souligne au passage que la relation d'amour non réciproque entre Lise Deharme (Lise Meyer) et Breton, autour des années 1925-1927, n'est pas éloignée de ce que Violette entretient avec ses amants. Breton, dans une lettre du 16 septembre 1927, écrit : « [Madame Sacco, la voyante] s'est montrée absolument affirmative sur le fait que je n'ai jamais aimé et que je n'aimerais jamais que vous. » et « Je n'ai jamais rien vu se produire de semblable devant moi et pourtant je n'ai jamais rien désiré d'autre [...] je me borne en votre compagnie à avoir les yeux ouverts » (Georges Sebbag, *André Breton. L'amour-folie*, Paris, Jean-Michel Place, 2004, p. 62 et 95).

l'auteur y défend qu'« on ne peut s'appliquer à rien de mieux qu'à faire perdre à l'amour cet arrière-goût amer²¹¹ » et souhaite à la femme à laquelle il s'adresse en fin de texte « d'être follement aimée », la collaboration de Deharme et de Fini paraît travailler aux antipodes de ces affirmations en faisant de cette valeur surréaliste qu'est l'amour un fourre-tout frisant le ridicule dans lequel se mélangent sentiments vides et frustrations sexuelles²¹². Pour Marie-Claire Barnet, « l'écrivaine montre ainsi, puisque son héros [ou] son héroïne ne connaissent jamais d'heureux dénouement à leurs intrigues, qu'un tel idéal de couple harmonieux, d'amour éternel de contes de fées, est aussi une nouvelle perversion²¹³ ». L'« idéal de couple amoureux, d'amour éternel » est effectivement loin d'être atteint pour tous ces personnages dont les grandes déclarations – « Peu importe, finit-il par s'écrier, je te prends comme tu es. Que tout te soit à jamais permis, je t'aime... » (*OV*, p. 72) en est un exemple – ne font que rendre plus explicites leur aveuglement et leur réelle incapacité à aimer. D'ailleurs, la folie et l'amour n'ont de cesse d'être rapprochés dans *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux*, mais toujours du côté des amants ivres de désir. Ces trois extraits : « Le numéro cinq en devenait fou » (*OV*, p. 25), « Marco était comme un homme ivre ou fou » (*OV*, p. 73) et « [...] si tu me quittes, la vie me quittera en même temps » (*OV*, p. 75) témoignent, entre autres par le vocable « fou » et le parallèle avec la mort, de sentiments plus grands que nature. La convocation répétée de l'amour et de la folie par les nombreux amants de Violette atténue l'effet de ces mots qui sont « trop vu[s] ou trop entendu[s] pour être vrai[s]²¹⁴ ».

²¹¹ André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 136.

²¹² L'amour ne travaillant pas ici « à changer la vie – le monde ? – pour en faire l'image réalisable du désir » (Pascaline Mourier-Casile, « Noyau d'orange et tête de la comète », *Mélusine*, n° X (« Amour – Humour »), 1988, p. 12).

²¹³ Marie-Claire Barnet, *La femme cent sexes ou les genres communicants*, *op. cit.*, p. 268.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 147.

Un seul personnage du roman érotique de Deharme et de Fini, Violette²¹⁵, ne semble pas participer au flot d'émotions fortes reliées à l'amour qui emporte tous les cœurs sur son passage. La jeune femme poursuit de son côté une quête autrement complexe : celle d'une totale liberté. Si les personnages masculins sont « ivres » ou « fous » d'amour, Violette est pour sa part plutôt « folle de liberté » (*OV*, p. 54) et, malgré le fait que toutes les scènes d'amour et de haine l'« excitent, elle ne [lui] enlèveront pas une once de [sa] liberté » (*OV*, p. 65). La poursuite invisible et acharnée d'une complète libération des contraintes morales et affectives se fait sentir de multiples façons dans le roman dont la première est reliée à une figure chère à Deharme tout comme aux surréalistes²¹⁶, soit celle de Jean-Jacques Rousseau. En effet, le philosophe « est un modèle ou mieux, l'un de ces phares du passé qui éclairent l'homme moderne et révolté [...] Rousseau leur apparaît comme l'homme de la liberté et du rêve²¹⁷ ». L'admiration vouée à ce « modèle » et l'hommage rendu à « l'homme de la liberté », que Deharme associe « à la sensibilité de ses héroïnes²¹⁸ », transparaît à de nombreuses reprises dans le texte²¹⁹. L'évocation la plus flagrante d'un imaginaire inspiré du philosophe est relative à la maison secondaire de Violette qui se trouve en périphérie du château de Mille-Secousses et qui est « construite sur les plans de celle de Jean-Jacques Rousseau à Montmorency » (*OV*, p. 54). Le lecteur-spectateur perçoit dès lors une filiation s'établir entre

²¹⁵ Le père de la protagoniste, véritable libertin, est lui-aussi un esprit avide de liberté et de jouissance ; la narratrice mentionne à plusieurs reprises à quel point père et fille se ressemblent. Mais, juste avant de mourir, il a tout de même le temps de se marier avec la dame aux beaux seins.

²¹⁶ Que Deharme qualifie de « fauteur[s] de liberté » (© Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou, DEHA-2, *La Gazette des lettres*, 3 avril 1948).

²¹⁷ Tanguy L'Aminot, « Rousseau chez les Surréalistes, ou comment le Citoyen de Genève devint impératrice », < <http://rousseauetudies.free.fr/articlrousseauurrealiste.html> > (page consultée le 23 juillet 2018).

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux* est loin d'être le seul texte deharmien qui fait mention de l'auteur des *Rêveries*. De *Carole ou ce qui plaît aux filles* (1961) à *La Marquise d'enfer* (1976), les références sont nombreuses et font planer le spectre de Rousseau sur les différentes protagonistes. Il n'est donc pas surprenant de voir s'ouvrir l'album *Le Cœur de Pic* sur une figurine représentant Rousseau en train d'« herboriser ».

la protagoniste et Rousseau, car il s'agit précisément du lieu de refuge dans lequel elle éprouve le besoin d'être réconfortée par ses végétaux et de s'isoler du reste des humains. « Là se trouvait le bonheur. C'était là seulement que Violette aurait voulu vivre » (*OV*, p. 90) et il s'agit d'une nécessité qui n'est pas sans rejoindre la relation privilégiée entre la nature et l'auteur du *Contrat social* et des *Rêveries du promeneur solitaire*. Violette y vit aussi des expériences sexuelles tant avec des hommes – Nicolas et Odet – qu'avec ses plantes adorées ; la demeure constitue l'un des rares lieux où activité et passivité²²⁰ (langueur) peuvent cohabiter en l'adolescente.

Le rôle actif tenu par Violette est un second gage de liberté dans le texte et, bien que la domination dont elle fait preuve ait déjà été explorée, il existe plusieurs autres témoignages de son désir d'émancipation totale de corps et de mouvements. Tout d'abord, Violette est une voyageuse : le roman s'ouvre et se ferme sur des scènes de départ en train et, lors de la scène finale, elle demande à l'employée de chez Cook « un train-omnibus, le plus lent que vous ayez » (*OV*, p. 245), comme si les moments de transition avant d'arriver à une destination temporaire – « Pour Paris... en attendant... » (*OV*, p. 245) – devaient retarder le moment de retomber dans le brouhaha de l'existence. Un détail à souligner concerne les employées de la compagnie ferroviaire : une scène identique semble à la fois introduire et conclure le récit mais, si la première employée est qualifiée dans la scène inaugurale de « harpie des Wagons-Lits [qui] faisait peur » (*OV*, p. 8-9), celle sur qui se clôt le texte est décrite comme « belle [et qui] souriait, admirative, en contemplant les yeux mauves de Violette » (*OV*, p. 245). L'écart

²²⁰ À ce titre, « la paresse est l'une des mille et une formes de la liberté. On est paresseux par goût de la rêverie, de la promenade, du sommeil. On est paresseux par amour. » (© Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou, DEHA-1, Lise Deharme, « Le droit à la paresse », journal *Combat* section « Intermezzo », 29 juillet 1950).

de caractère entre les deux femmes constitue un indicateur du parcours effectué par la protagoniste qui, même si un « très beau monsieur » (*OV*, p. 246) partage son compartiment dans la scène finale, se calle dans son siège²²¹ et amorce la lecture d'un livre offert par la gentille demoiselle de Cook, *La Politesse des végétaux*.

Outre le train, la voiture²²² est un second moyen de transport que Violette affectionne et par lequel elle acquiert des espaces de liberté. Par exemple, lorsque son amant numéro un lui ordonne de venir dîner, il la pousse dans sa voiture et s'installe au volant. Seulement, Violette lui demande bientôt de prendre sa place et, « alors qu'il contournait la voiture pour aller s'asseoir de l'autre côté, il [la] vit démarrer silencieusement et il resta sur le trottoir » (*OV*, p. 27). C'est pour rouler jusqu'au cimetière et partager un repas avec Mme Colette, puis rendre visite à « la petite tombe du grand Nerval » (*OV*, p. 28) et finalement à Honoré de Balzac²²³, qu'elle vole la voiture. Violette partage aussi l'un de ses principaux traits physiques avec les chemins sur lesquels elle roule en trombe, soit celui des courbes ondulantes et reptiliennes. En route vers Mille-Secousses, « l'auto bondissait, dominée par Violette, figure de proue, ferme et mince, ondulante » (*OV*, p. 36) et, lorsqu'ils furent sur le point d'arriver, « ils firent sur le sable blanc une arrivée zigzagante » (*OV*, p. 40). L'utilisation des adjectifs verbaux « ondulante » et « zigzagante » pour caractériser respectivement la jeune femme et la trace laissée sur le chemin établit pour une première fois ce parallèle, et souligne du même coup la soif de mobilité de la protagoniste.

²²¹ Le lecteur s'attendrait à ce qu'une relation sexuelle ait lieu.

²²² La nature avide de mouvement et de liberté de Violette fait d'elle une fugitive au même titre que les différentes figures féminines dessinées par Fini dans *Le Poids d'un oiseau*.

²²³ Ils sont les hommes qu'elle « a aimés et admirés » (*OV*, p. 28).

Un dernier espace de liberté est sexuel. Rappelons à ce propos l'importance du Marquis de Sade dans le mouvement surréaliste : « [He] had played a central role from the outset in surrealism's subversive deployment of eroticism and in its commitment to liberty and the full realization of the potential of the individual²²⁴ ». En effet, on pourrait croire qu'au-delà de la volonté de domination de Violette²²⁵, sa tendance à passer d'un amant à l'autre tout en n'appartenant qu'à elle-même et à transgresser des interdits sexuels constitueraient l'apogée de son état de femme libérée, de son profond « *commitment to liberty* ». Seulement, une attention particulière portée à ses émotions, à ses paroles et aux gestes qu'elle pose lorsqu'elle n'est plus l'objet de tous les désirs suggère une autre conclusion. Si Violette est en pleine possession de ses moyens lorsqu'elle est au centre de l'attention et des fantasmes de son entourage – pensons aux scènes d'orgies dont sa présence constitue le pivot de l'attraction, à la file d'hommes qui attend à sa porte au début du texte, à la volonté de Marco de faire d'elle une statue qui perdurerait à travers les âges –, il n'est pas rare de la voir perdre le contrôle lorsqu'elle se sent mise de côté. En ce sens, si la protagoniste s'efforce de maintenir une emprise sur ses amants, c'est pour mieux cacher l'orgueil tenace dont elle est, au fond, prisonnière. Selon Marie-Claire Barnet, « Deharme semble souligner ainsi une ironie foncière de la volonté de "libération", qui peut conduire au piège de l'illusion, voire de la vanité ou vacuité, de croire qu'on se "libère" en libérant toutes les passions du ça²²⁶ ». C'est précisément à un formidable « piège de l'illusion » que le lecteur-spectateur assiste en suivant Violette

²²⁴ Neil Matheson, *Surrealism and the Gothic: Castles of the Interior*, Londres, Routledge, 2018, p. 211. Parmi les nombreux artistes et auteurs ouvertement influencés par Sade, je mentionne seulement Paul Éluard (*D.A.F. de Sade, écrivain fantastique et révolutionnaire*, 1926) et Man Ray qui lui ont consacré une section à la fin des *Mains libres* (p. 123-127).

²²⁵ Je souligne l'inversion des rôles genrés : alors que les femmes sont, dans l'œuvre sadienne, celles qui sont objets des plaisirs cruels, c'est Violette, dans le roman de Deharme et de Fini, qui domine ses amants, qui « transforme autrui en moyen » (Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, 1977, p. 60).

²²⁶ Marie-Claire Barnet, *La femme cent sexes ou les genres communicants*, *op. cit.*, p. 268.

dans ses aventures charnelles. Non seulement croit-elle donner libre cours à ses pulsions en se libérant des contraintes morales et en effectuant un « déploiement subversif de l'érotisme », pour reprendre les termes de Neil Matheson²²⁷, mais il semble qu'elle le fasse autant sinon plus pour s'assurer de garder une solide bride sur les hommes dans sa vie que pour elle-même. La valorisation qu'elle recherche éperdument et qui la pousse à plaire à tout prix se fait sentir dans ses paroles : « Il me faut aussi quitter quelqu'un : six mois, c'est trop long, surtout quand on ne se meurt pas d'amour à mes pieds » (*OV*, p. 33-34). Pour preuve, quand l'un des amants, le Corbeau, la quitte sans se retourner parce qu'il est un homme qui « refusait d'aimer, de souffrir [... et qu'] elle, femme idolâtrée, en était réduite à chercher la clef d'une porte d'entrée toujours close » (*OV*, p. 30-31), elle se retrouve dépourvue, pleure et a envie de se « rouler par terre. Et tout cela, madame, par amour-propre, c'est du propre ! » (*OV*, p. 31). C'est alors qu'elle décide d'envoyer un groupe d'autres amants pour « casser la gueule à un meuble qui [la] gêne » (*OV*, p. 31). Il se produit un phénomène semblable un peu plus loin dans le roman lorsqu'elle se présente en furie avec sa cravache chez Marco, car elle « tournait en elle-même comme un ours en cage. Habitée à être adorée de tous, elle était humiliée, enragée par l'attitude de cet homme » (*OV*, p. 78). Ces deux scènes témoignent de l'état d'extrême vulnérabilité qui caractérise Violette lorsqu'elle ne se trouve plus adorée de tous. Les dessins de Leonor Fini ne sont pas exempts de l'ego démesuré de la jeune protagoniste, de sa nécessité à attirer le regard de l'autre. À cet effet, des similitudes entre les postures illustrées et les croquis de mannequins de mode, « mannequin anorexique et de la taille d'une

²²⁷ En abordant notamment l'inceste lors d'une soirée organisée par le marquis avec des étudiants de la Faculté de Médecine. Les jeunes invités sont outrés par le cours des discussions : « Oh ! quelle horreur ! fit le chœur des étudiants » (*OV*, p. 52).

joueuse de basket²²⁸ », sont observables. Violette, sur toutes les images sauf sur celle où elle chevauche et fixe sévèrement son partenaire sexuel, semble prendre la pose et se trouver en pleine performance à l'intention du spectateur. Le sixième dessin (Fig. 16), par exemple, présente la jeune femme – chevelure abondante, poitrine découverte, longues jambes perchées sur des talons hauts et portant une mini-jupe transparente dont on ne voit que quelques plis – qui, de la main, fait signe à un potentiel admirateur.

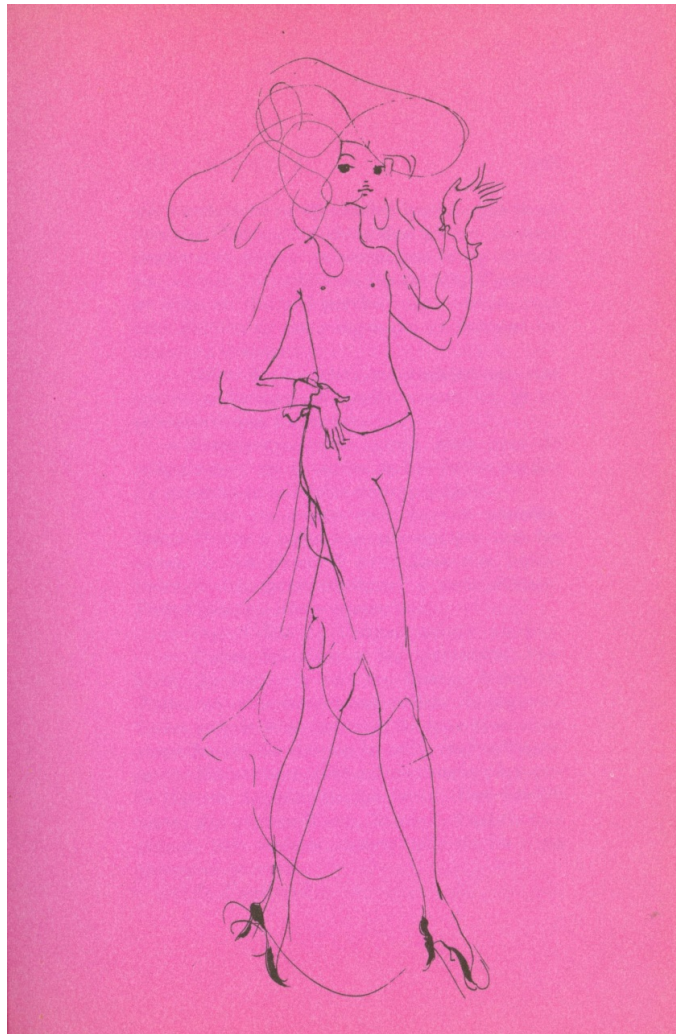


Figure 16

²²⁸ Marie-Claire Barnet, *La femme cent sexes ou les genres communicants*, *op. cit.*, p. 128.

Cette planche exhibe Violette dans son plus bel et son plus simple appareil, celui dans lequel elle se présente aussi dans le texte, c'est-à-dire offerte des pieds à la tête de la même manière qu'elle l'est pour ses nombreux amants. D'ailleurs, la possibilité d'interchanger les créations finiennes qui n'ont pas d'équivalents exclusifs dans les pages environnantes pourrait justement s'expliquer par leur nature performative. Les postures qu'adopte la jeune femme et les regards qu'elle porte vers l'extérieur des limites livresques font croire que la part illustrative serait moins dirigée vers le livre et son texte que vers le lecteur-spectateur. En d'autres mots, si Violette s'affaire à séduire puis à dominer ses partenaires dans le récit, l'objectif et les règles du jeu restent les mêmes, mais les objets de convoitise changent pour se diriger vers le spectateur dès lors qu'il est question des images²²⁹. Ainsi, les parts textuelles et picturales participent à montrer que Violette, femme érotique en apparence libre et indépendante, reste en même temps victime d'un orgueil la rendant au contraire dépendante du regard des autres. Comme elle le dit si bien : « La liberté totale des sens, toutes les permissions, comme cela paraît peu de chose, après. Mais ce qui est intolérable, c'est de ne pas être la plus forte comme avant » (*OV*, p. 163).

L'illusion de liberté ainsi que les émotions fortes qui viennent avec le rejet d'autrui par la protagoniste, celles qui demeurent « intolérable[s] » pour reprendre le terme de Violette, ne sont pas les seules résultantes de son narcissisme. L'ennui en est une autre et les premières traces apparaissent dès l'arrivée au château de Mille-Secousses quand Violette, « séchée, parfumée, lasse un peu » (*OV*, p. 46), abandonne son frère au lit pour aller prendre le petit

²²⁹ Je complète le parallèle établi dans le premier chapitre entre Violette et Mélusine, qui « vivait aussi sous la conscience double du regard – des autres sur elle comme de son propre regard sur le regard des autres » (Katharine Conley, « La nature double des yeux (regardés/regardants) de la femme dans le surréalisme », *loc. cit.*, p. 72). Seulement, si Violette se dévoile tout entière aux regards de l'autre, Mélusine, quant à elle, doit s'en protéger afin de conserver secrète son identité.

déjeuner avec son père. Le sentiment de lassitude ne quittera plus la protagoniste et c'est aussi par crainte de l'ennui – sentiment associé à la mort dans le texte : « Le danger, ça fait du bien. C'est l'ennui qui tue. » (*OV*, p. 175) – qu'elle entretient la passion de tous à son endroit et se garantit ainsi un divertissement constant. Toutefois, l'arrivée du comte Odet laisse croire qu'il pourrait en être autrement, qu'une autre avenue serait à considérer dans l'atteinte d'un bonheur à long terme. Le prince charmant ne tarde cependant pas à constater une baisse de son propre désir sexuel et en profite pour faire remarquer à son amante que « ces histoires de peau, fascinantes, tournent parfois à l'ennui le plus remarquable » (*OV*, p. 142). Violette rétorque alors : « Tu as raison. Il y a un bon moment que toutes ces histoires commencent à me faire penser à des obscénités de curé » (*OV*, p. 142). La réplique d'Odet, qui fait se rapprocher au sein d'une même phrase la « fascination » et l'« ennui », réunit précisément les deux pôles entre lesquels oscille inmanquablement Violette dans ses relations avec autrui et, si elle donne l'impression d'en être consciente, elle ne change pas pour autant. Pour preuve, elle finit par abandonner le comte et, bien qu'elle se sente temporairement « heureuse, calme, sans amour au cœur ni au corps » (*OV*, p. 197), elle ne tarde pas à rencontrer Lord Douglas Straightgame avec qui le même manège recommence pour une énième fois.

En somme, si la protagoniste d'*Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux* paraît camper de manière idéale le rôle de la femme *scandaleusement belle*²³⁰ dépeinte par Breton, c'est en exagérant ses principaux traits – beauté captivante, appétit sexuel hors pair, quête aveugle de liberté, orgueil dévorant – que Deharme et Fini montrent la « vacuité²³¹ » de cette figure fantasmée. En effet, bien que la jeune femme fatale sache exercer une domination

²³⁰ André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 63.

²³¹ Marie-Claire Barnet, *La femme cent sexes ou les genres communicants*, *op. cit.*, p. 268.

physique et, par le fait même, psychologique²³² constante sur ses amants, suscitant chez eux un amour fou duquel ils ne guérissent que rarement, rien ne montre qu'elle possède une identité propre qui dépasserait les jeux de performances – entre séduction, ennui et rejet – répétés à l'infini. D'ailleurs, le seul moment où il aurait été crédible d'imaginer Violette vouloir remplir le vide de son existence en est un qui reste inachevé et qui clôt le roman, soit lorsqu'elle lit seule dans le train vers Paris.

2.1.3 La femme-plante, précurseur d'un féminin subversif ?

L'élaboration des personnages marginaux que sont les femmes fantomatiques du *Poids d'un oiseau* et Violette de *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux* atteint en 1969 un sommet quant au niveau de subversion des images stéréotypées du féminin avec ce dernier travail collaboratif. Produit d'un contexte socio-politique favorable à une telle entreprise, celui de post-Mai 68, le libertinage de l'écriture deharmonienne et la représentation du corps mis à nue dans les images finiennes paraissent loin du *Cœur de Pic*. Publié la même année que *L'Amour fou* de Breton, l'album semble au contraire aborder des thématiques telle la féminité d'une manière qui serait plutôt en accord avec l'imaginaire répandu en ce milieu des années 1930. La mention « trente-deux poèmes pour les enfants », aussi ambiguë soit-elle, laisse entendre avant même la première lecture-spectature que, s'il y a volonté d'une quelconque marginalisation de la part des deux créatrices, elle ne sera pas assumée aussi explicitement que dans les ouvrages de 1955 et de 1969. Seulement, malgré le fait qu'il n'y ait ni une variété importante de femmes investissant les lieux entre la vie et la mort ni une surprésence de

²³² Il ne semble pas y avoir de distinction entre le corps et l'âme chez la grande majorité des personnages, la satisfaction et le désir physiques étant aussitôt associés à la dévotion et à l'amour.

femmes fatales, la succession des poèmes et des photographies propose déjà, sous-jacent, un projet de dépassement des perceptions surréalistes de la féminité.

L'univers merveilleux de Pic ne laisse aucune place à l'humain et c'est par le recours à quantité de végétaux, d'animaux et d'objets qu'il donne accès à son imaginaire. Le passage entre conscience et inconscience est pris en charge dès la première double-page sur laquelle se trouve une figurine de Jean-Jacques Rousseau en train d'« herboriser ». Pour Deharme et les surréalistes, le philosophe est celui qui a su faire « les premiers pas dans l'univers encore mal connu de l'inconscient et du désir²³³ ». Il est donc peu surprenant que ce personnage ait été celui choisi pour initier le mouvement vers l'univers du rêve et de l'imagination. Dans le monde de Pic, la féminité est souvent représentée par des fleurs dont la fragilité est la principale caractéristique et dont le seul rôle se limite à celui d'objets de convoitise. Les exemples d'un féminin précaire ne manquent pas ; il a déjà, entre autres, été question de la déclaration d'amour de Jehan du Seigneur à sa Belle de nuit, qui est condamnée à ne jamais sentir sur ses pétales la lumière du jour. De plus, le poème « Un collier d'asphodèles », dans lequel le lecteur retrouve les « belles nigelles/ si frêles/ des prés » met explicitement l'accent sur la délicatesse des végétaux grâce à la rime qui rapproche « belles » et « frêles ». De plus, le début du poème :

Un collier d'asphodèles
des graines de cicindèles
il n'y a rien de tel
pour se faire aimer

élève la plante à un niveau presque divin (il n'y a rien de tel / pour se faire aimer) tandis que a photographie qui en partage la double-page adhère autant sinon plus à la représentation figée

²³³ Tanguy L'Aminot, « Rousseau chez les Surréalistes, ou comment le Citoyen de Genève devint impératrice » *loc. cit.*

de la fleur. Cette dernière est placée devant un mur de branches épineuses et menaçantes contre lesquelles sa mince tige et ses feuilles lisses ne feraient probablement pas le poids, et où la disposition par Cahun de petites figurines d'anges aux pieds de la tige est en accord avec l'idée d'élévation suprême déjà perceptible dans le texte. Dès lors que l'on considère la tendance surréaliste à consacrer la femme tout en la confinant dans un rôle de muse ou de déesse, le problème qui se pose alors est celui de l'écart entre les femmes réelles et la Femme fantasmée²³⁴. D'un côté, les diverses héroïnes que sont les personnages féminins du *Poids d'un oiseau* et de *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux*, sont loin de vouloir représenter l'achèvement d'un féminin idéal. D'un autre côté, il semble que les espèces féminines dispersées dans les pages du *Cœur de Pic* restent malgré tout figées dans une seule et même posture de représentation merveilleuse, les « belles nigelles » et la « Belle de nuit » en étant de bons exemples. Cependant, si une partie de l'imaginaire élaboré par Deharme et Cahun semble perpétuer les images surréalistes, il n'en reste pas moins que quelques indices trahissent une indépendance vis-à-vis cette vision, aussi belles « les petites filles dans les hôtels » soient-elles. Ce sont ces mêmes indices qui me feront considérer l'album comme la première étape des œuvres collaboratives deharmiennes réalisées plus tard avec Leonor Fini. Outre la fragile éphémère de Virginie, l'Immortelle, les azalées et la capucine, certaines entités florales captivent par l'étrangeté et par l'inquiétude qui en émanent. Elles ne sont d'ailleurs pas totalement étrangères aux présences spectrales que le lecteur-spectateur retrouve dix-huit ans plus tard dans *Le Poids d'un oiseau*.

²³⁴ Pour de plus amples renseignements, se référer à Whitney Chadwick, *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-Representation*, op. cit., p. 4.

La « débonnaire Saponaire » et la « Centaurée déprimée » se sont par exemple « levées du mauvais pied » dans le vingtième poème et démontrent ainsi que la féminité ne va pas nécessairement de pair avec la grâce et que le spectre d'émotions des personnages féminins – allant de « débonnaire » à « déprimée » dans ce cas-ci – s'étend au-delà de ce qui peut être perceptible par un amoureux passionné²³⁵. L'accès qu'offre Pic à la scène d'intimité qu'est celle du lever, contrairement aux mêmes scènes dépeintes dans la narration d'*Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux*²³⁶, a donc son utilité, car elle montre une nouvelle possibilité de féminité élaborée par l'assemblage des poèmes et des images. Pour preuve, la photographie (Fig. 17)²³⁷ entretient aussi la propension à une psychologie vraisemblable et réaliste des personnages, malgré le fait que le merveilleux soit le cadre principal dans lequel s'inscrivent les aventures de Pic. Le spectateur y voit un lit à baldaquins, avec ses poutres et ses voiles, sur lequel la tendance serait d'imaginer l'éveil doux d'une princesse de conte de fées, alors qu'il s'agit plutôt de celui de végétaux longilignes à l'allure défraîchie, allure cohérente avec leur état décrit dans le poème.

²³⁵ Voir la comparaison explicite entre réalité et fiction dans ce texte de Deharme : « Peu importe, Madame, que vos cheveux soient ternes, vos bas tissés par des crabes, vos ongles écaillés, vos habits craqués dans le dos. [...] Pour [les belles dames imaginaires de chez nous], rien d'impossible ; elles sont faites de fleurs, de coquillages, de mousselines, leurs yeux sont des oiseaux, leurs oreilles des coquillages, leurs cheveux des fleurs de cytise. Elles sont faites d'air, de poussière, d'amour, toutes marchandises pour lesquelles il n'est pas de marché noir.[...] Avec ces diables de mains du Diable qu'ont nos peintres, rien d'impossible, rien n'est trop beau, rien n'est trop cher, rien n'est introuvable » (© Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou, DEHA-1, Lise Deharme, « Les cydalises », *La Plume*, 20 avril 1946).

²³⁶ De nombreuses scènes montrent Violette dans son intimité, pensons à celles de bain et de réveil. Toutefois, et il en sera question plus longuement dans le dernier chapitre, notre perception de la protagoniste ne change pas entre les moments privés et publics, car elle n'est que répétition des mêmes scénarios.

²³⁷ « Le petit lit d'enfant, ou de poupée, en bois tourné, abondamment garni et surmonté d'un dais d'où retombe un voilage, exposé chez Charles Ratton, allait servir, avec quelques modifications, à illustrer la planche XIII du *Cœur de Pic* » (François Leperlier, *op. cit.*, p. 329).



Figure 17

Plusieurs pétales se trouvent tombés au pied du lit, participant ainsi au désordre ambiant tandis que la seconde plante paraît ne pas encore avoir été en mesure de s'extirper des draps pêle-mêle. Le fait que l'éclairage soit fixé sur ces deux plantes déguenillées et non sur un objet de convoitise et de surélévation comme dans le cas de la Belle de nuit et des fleurs du poème « Un collier d'asphodèles » traduit une conscience assumée des collaboratrices quant à l'insignifiance d'une perception univoque du féminin.

De plus, une vision où continuent de régner la vraisemblance et une désillusion certaine est aussi manifeste dans la dixième double-page. Le poème,

L'herbe-au-pauvre-homme
l'herbe-aux-femmes battues
se partagent le monde en somme

occupe l'espace avec une photographie (Fig. 18) et présente un nouveau pan de la féminité : celle explicitement empreinte de mystère et de tourment. L'immense trône qui sert de siège à un monstre hybride (mi-plante, mi-animal) partage l'avant-scène avec deux créatures à l'apparence féminine de plus petite taille qui participent à remettre en question l'acception inaugurale « trente-deux poèmes pour les enfants illustrés de vingt photographies ».



Figure 18

Si leurs caractéristiques physiques n'évoquent rien de surprenant au premier abord considérant la nature fantasque de l'ouvrage – l'un possède une fleur en guise de tête, un corps en feuilles qui donne l'impression d'un tutu ainsi qu'une paire de courtes jambes blanches au bout desquelles se trouvent deux petites chaussures noires ; l'autre est une statue de femme posée

sur un lit de plumes blanches – l’accessoire dont chacune est munie est l’élément qui contraste avec une apparente pureté. La tête pâle et fleurie de la fillette-feuille et la blancheur de la sculpture sont en effet détournées par la présence d’une chaîne qui entoure la première et d’un masque camouflant le visage de la seconde, faisant du même coup s’infiltrer la perversion dans cette photographie déjà quelque peu troublante. La nature même des objets ajoutés est au fondement de la perversion, elle-même amplifiée par la superposition du noir sur blanc, la statuette d’un blanc immaculé parée d’un masque noir et les plumes qui l’entourent en sont la démonstration la plus marquante.

Ces quelques exemples permettent de révéler, parallèlement à une vision fantasmagorique, un combat intérieur qui a lieu sous les apparences du récit de rêve d’un petit personnage à l’imagination débordante. Le lecteur-spectateur devient alors le témoin de la perpétuation des idéaux défendus par les premiers tenants du surréalisme en regard du féminin, mais aussi de la conscience accrue de l’insuffisance fondamentale de tels idéaux par rapport à la richesse potentielle des figures qui l’incarnent. Le traitement que Lise Deharme et ses deux collaboratrices artistes réservent au féminin au fil des années permet d’y constater une marginalisation progressive des valeurs surréalistes en matière du féminin, soit de la femme nature, la femme-enfant et la femme érotique.

Les bouleversements sociaux et artistiques propres à chacune des époques de création permettent de mieux expliquer le niveau de liberté et l’évolution des discours littéraires et picturaux²³⁸ entre 1937 et 1969²³⁹. Le fait que la suggestion²⁴⁰ relative aux caractéristiques des

²³⁸ Dans une perspective plus large, une première explication de l’évolution subversive du « féminin » proviendrait du fait que « l’érotisme n’a pas été une valeur revendiquée par le surréalisme dès ses débuts. La preuve : jusqu’à la fin de la Seconde Guerre mondiale on ne trouve le mot érotisme que quatre fois seulement

personnages féminins soit de mise dans l'œuvre de Deharme et de Cahun est en partie justifié parce que les années 1930 sont celles qui suivent de près l'âge d'or du mouvement²⁴¹ où foisonnent et dominent toujours les productions d'artistes masculins de la première génération – André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Max Ernst, Paul Éluard et Man Ray, entre autres²⁴². De fait, le niveau de subversion atteint par les figures féminines deharmiennes dans ses collaborations semble s'amplifier au rythme²⁴³ auquel de plus en plus de femmes, pour la plupart plus jeunes que leurs homologues masculins, se joignent en tant que créatrices dans les rangs du mouvement²⁴⁴. Elles investissent ainsi « un surréalisme souvent plus subversif que celui que canonisent les manuels scolaires et les expositions conventionnelles²⁴⁵ » par l'adoption d'une démarche artistique dont témoigne une agentivité²⁴⁶ croissante. À cet effet, Youki Desnos souligne, à propos des rencontres surréalistes en 1928 : « Ce qu'il y avait de surprenant, c'est le rôle muet que tenaient les femmes. Aucune d'elles

dans les écrits surréalistes » (Sarane Alexandrian, « Sexe(s) exquis sans dessus (ni) dessous : érotisme surréaliste », *Mélusine*, n° XXXV (« Éros, c'est la vie ! »), 2015, p. 7). Pour un historique précis de l'utilisation du terme « érotisme », consulter ce XXXV^e Cahier de l'Association pour l'Étude du Surréalisme.

²³⁹ Il ne faut pas négliger l'importance de la seconde vague féministe et du Mouvement de Libération des femmes de la fin des années 1960 dans le contexte social et politique entourant la publication de *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux*. Toutefois, d'une manière individuelle, Deharme se revendique plutôt du Mouvement de Libération des fées (voir le résumé de *La Marquise d'enfer*, Paris, Grasset, 1977).

²⁴⁰ Il importe de ne pas perdre de vue l'appellation, quoique problématique, d'Éluard : « livre pour les enfants », qui implique *de facto* un contrôle de la charge érotique du *Cœur de Pic*.

²⁴¹ Katharine Conley reprend le qualificatif de Susan Rubin Suleiman, « *ascendant period* » pour qualifier la période des années 1920 pour le groupe (*Automatic Woman*, *op. cit.*, p. 3).

²⁴² L'évocation de ces quelques artistes (poètes, peintres, photographes, graveurs, lithographes, etc.) permet de souligner la perpétuation d'un idéal féminin commun à tous les arts.

²⁴³ Il est à noter qu'il serait pertinent de considérer l'entièreté de la production littéraire deharmienne afin d'avoir une idée précise de son parcours idéologique, production qui excède le cadre du présent travail.

²⁴⁴ Jacqueline Chénieux-Gendron aborde cette question du « *type de pression idéologique* » (*loc. cit.*, p. 60-61) sur les femmes artistes du mouvement, qu'elle subdivise en trois générations qui ont chacune rencontré un contexte social unique.

²⁴⁵ Georgiana M. M. Colvile, « Les femmes-fantômes du surréalisme », dans Emmanuel Rubio (dir.), *L'Entrée en surréalisme*, Paris, Phénix Éditions, 2004, p. 170.

²⁴⁶ Au sens entendu par Judith Butler, soit du « pouvoir qu'[elles ont] de contester les régimes régulateurs », (*Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2005, p. 110).

n'ouvriraient la bouche²⁴⁷ ». Ainsi, *Le Cœur de Pic*, publié dix ans plus tard, semble s'inscrire dans la transition entre l'époque valorisant « le rôle muet » des femmes et ce que Jacqueline Chénieux-Gendron nomme la « seconde génération de femmes [qu'elle dit] autorisées à créer²⁴⁸ ». Plus concrètement, la prise progressive d'une place en tant que créatrice par Deharme et Cahun passerait par la fragilité apparente des fleurs qui peuplent l'album et qui ne tarde pas à être contrecarrée par leur nature inquiétante parce qu'insaisissable.

²⁴⁷ *Les Confidences de Youki*, Paris, Fayard, 1999 [1957], p. 119.

²⁴⁸ Jacqueline Chénieux-Gendron, *loc. cit.*, p. 61.

2.2 Présence/absence des figures féminines grâce au dialogue intermédial

Deharme écrit dans *Le Cœur de Pic* :

La rose couleur de sang
m'a brûlé les mains en mourant
puis son parfum s'en est allé
dans les eaux du fleuve Léthé.

Là où la statuette masquée et la figurine enchaînée abordées en fin de section précédente suggéraient l'inquiétude émanant des personnages féminins, ce septième poème ouvre quant à lui la voie, avec cette rose qui brûle, à des êtres-femmes au potentiel destructeur. Non seulement la rose est-elle associée à la « couleur de sang », association certes relativement commune étant donné le rouge caractéristique de cette espèce végétale, mais elle « brûle » aussi les mains imprudentes qui tentent de l'empoigner. La violence au féminin introduite par une telle description n'est pas partagée par les autres fleurs de l'album, mais elles ont en commun de ne pas se laisser cueillir ni posséder par quiconque. L'exemple de la Belle de nuit est évocateur car, malgré le romantisme chevaleresque dont fait preuve le petit être mi-végétal, mi-humain dans sa déclaration d'amour, elle ne vivra pas assez longtemps pour lui appartenir. La nature insaisissable des créatures féminines serait donc ce qui les unit au sein du *Cœur de Pic*, et il s'agirait aussi du trait commun aux trois projets collaboratifs qui permet de compléter le portrait éclectique constituant « tant de réflexions du sujet féminin²⁴⁹ » créé par Deharme, avec l'apport de Cahun et de Fini. Tout d'abord, *Le Cœur de Pic* et *Le Poids d'un oiseau* répondent tous deux, quoique à des niveaux différents, à la logique du jeu dans l'appropriation de leurs personnages respectifs par le lecteur-spectateur. Justement, un véritable jeu de pouvoir est mis en place par les créatrices par le biais des voix narratives et des personnages

²⁴⁹ Andrea Oberhuber, « Figuration de soi et de l'autre chez Meret Oppenheim », *Mélusine*, n° XXXIII (« Autoreprésentation féminine »), *op. cit.*, p. 112.

qui m'amène à conclure, comme le fait Anne Reynes-Delobel pour l'ouvrage de Deharme et

Cahun :

alors que nous croyons pouvoir atteindre l'objet en étant placés à son niveau (question d'échelle) et en le regardant bien en face (question de dispositif), nous voilà forcés d'admettre que c'est lui qui, retranché derrière la surface de l'image, nous tient à distance et nous remet littéralement à notre place.²⁵⁰

Enfin, la présence de Violette dans *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux* se révèle, tant sur le plan textuel que pictural, être trompeuse puisque le lecteur-spectateur, malgré qu'il se trouve littéralement nez-à-nez avec elle dans le roman, par les représentations picturales, est contraint d'avouer qu'il n'a eu finalement accès qu'à une partie superficielle de la protagoniste.

2.2.1 Jeux²⁵¹ d'apparition/disparition dans *Le Cœur de Pic* et *Le Poids d'un oiseau*

L'univers merveilleux que Pic invite à parcourir témoigne du « travail de Claude Cahun [qui] se revendique espace de récréation : jeu à partir de mises en scène d'objets [...], jeu et réflexion sur le masque, sur le personnage et son double²⁵² ». Cet « espace de récréation » est propice à une diversité telle que les tentatives d'en démystifier chacun des actants constituent une poursuite impossible à laquelle doit se buter le lecteur-spectateur. La difficulté est semblable pour *Le Poids d'un oiseau* alors que l'accumulation de personnages

²⁵⁰ Anne Reynes-Delobel, *loc. cit.*, p. 37.

²⁵¹ « L'idée du jeu, dont les règles diffèrent des us de la vie courante » (Danièle Méaux, « Scénographies du moi : de Claude Cahun à Francesca Woodman, Cindy Sherman ou Sophie Calle », *Mélusine*, n° XXXIII (« Autoreprésentation féminine »), *op. cit.*, p. 124) est au fondement de ce sous-chapitre. Pour plus renseignements sur la notion de *jeu surréaliste*, se référer à l'article de Jean-Paul Morel, « Les jeux surréalistes », J. Guinsburg et Sheila Leirner (dir.), *O Surrealismo*, Sao Paulo, Perspectiva, 2004, p. 773-781. L'auteur y présente entre autres l'ordre chronologique des jeux créés et/ou pratiqués par les tenants du mouvement, dont le bien connu « cadavre exquis ». « Le jeu va se trouver ainsi promu au plus haut rang des activités humaines : activité libre par excellence, en soi improductive [...] qui aura néanmoins ses règles » (p. 774).

²⁵² Martine Antle, « Les femmes photographes du surréalisme », dans Georgiana M. M. Colvile et Katharine Conley (dir.), *La femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme*, Lachenal et Ritter, coll. « Pleine Marge », 1997, p. 93.

féminins « qui reposent dans la TRANSPARENCE²⁵³ » les rend insaisissables, « *as if to surprise the reader and to interrupt the reading for a moment*²⁵⁴ ». Sans qu'il faille se les approprier, le mystère et la « surprise » qui entourent les êtres féminins participent au contraire à « incorpor[er] le merveilleux à notre monde quotidien [et à révéler] tout ce qu'il y a de merveilleux dans ce monde²⁵⁵ », ce qui renforce le degré d'inaccessibilité de l'ouvrage, comme il sera à démontrer ultérieurement. Pour preuve, les deux œuvres mettent en scène une quantité de figures qui agissent en véritables « trompe-l'œil²⁵⁶ » et qui, tant par leur disposition dans l'espace livresque que par leur rapprochement au sein du texte, font de l'expérience de lecture-spectature une quête dont l'issue file entre les doigts de quiconque l'entreprend.

Les multiples figurines dispersées par Cahun dans les saynètes photographiques de l'album « pour les enfants » sont une première porte d'entrée vers une instabilité qui participe aussi, il importe de le mentionner, à la qualité divertissante de l'album. En effet, « il suffirait, semble-t-il, de tendre la main pour saisir [les objets familiers] et les agencer dans de nouveaux assemblages²⁵⁷ ». Prenons l'exemple de la sixième photographie (Fig. 19) : c'est une démonstration convaincante d'un agencement qui ne va pas de soi au premier abord, mais qui trouve tout de même un sens grâce à la coprésence du poème. D'un côté, les figurines d'un

²⁵³ Ce sont les derniers mots du sixième récit bref du *Poids d'un oiseau*, « À la transparence ». En majuscules dans le texte.

²⁵⁴ Andrea Oberhuber, « The Surrealist Book as a Cross-Border Space: The Experimentations of Lise Deharme and Gisèle Prassinos », *loc. cit.*, p. 88.

²⁵⁵ © Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou, DEHA-2, Louis Parrot, « Poésie et réalité », *Lettres françaises*, 1^{er} novembre 1946.

²⁵⁶ Andrea Oberhuber, « The Surrealist Book as a Cross-Border Space: The Experimentations of Lise Deharme and Gisèle Prassinos », *loc. cit.*, p. 86.

²⁵⁷ Anne Reynes-Delobel, *loc. cit.*, p. 35.

porc-épic et d'une antilope, une paire de ciseaux, des morceaux de tissus, une bobine de fil ainsi qu'un pot de fleur miniature sont disposés pêle-mêle sur une nappe fleurie et à carreaux.



Figure 19

Il faut effectuer un parallèle avec le texte deharmien en page de gauche pour déceler un sens commun qui explique le choix d'unir ces objets²⁵⁸, malgré le fait qu'ils soient presque tous absents du poème. Les trois premiers vers : « Je voudrais ourler les serviettes/ avec des aiguilles de pin/ sapin satin satinette », suffisent à exposer la thématique du piquant comme étant celle qui domine et qui sert de fil conducteur dans la double-page. D'un autre côté, la disposition des objets dans l'espace photographique s'avère aussi improbable que l'est leur

²⁵⁸ Le rapprochement d'objets disparates dans *Le Cœur de Pic* fait penser au très court article de Deharme, « Le marché aux puces » paru le 10 avril 1939 (journal inconnu) dans lequel l'auteure qualifie cet endroit de « Palais de la Découverte », de « Musée de l'Homme » et où elle énumère en rafale les objets inattendus qu'il est possible d'y trouver : « Des boucles d'oreilles, des livres d'images, du papier à lettre, des trompe-l'œil. Des fourchettes sans dents et sans manche, des rubans de marins, des cadres où flotte encore l'ombre d'un visage » (© Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou, DEHA-1).

sélection initiale – l’antilope tourne le dos à l’objectif, le ciseau est laissé à moitié ouvert et l’un des morceaux de tissus se trouve déplié alors que les autres sont parfaitement rangés –, ce qui trahit l’intervention de la photographe. D’autres planches témoignent explicitement de l’intrusion de Cahun à même les clichés, « qui vient tracer des signes *sur* l’image au mépris de l’intégrité du cliché original²⁵⁹ ». L’artiste vient par exemple ajouter à sa quinzième planche, qui partage l’espace avec le poème intitulé « Les ennuis de Pic », des lignes grossièrement tracées afin de donner un effet de « profondeur de champ totalement factice²⁶⁰ ». Les hypothèses que propose Reynes-Delobel, soit que « cette intervention manuelle souligne la fonction de l’image comme un espace où le jeu peut s’exprimer en toute liberté²⁶¹ », soit que cette même « intervention manuelle » « participe d’une volonté de souligner la matérialité de l’image afin d’inviter à sa manipulation et à son objectivation²⁶² », sont en accord avec l’idée selon laquelle les images (et les poèmes) sont des lieux marqués par une diversité presque étourdissante qui appelle à s’y perdre²⁶³.

Toutefois, même s’il a pu en être le cas pour la sixième double-page, ses figurines pêle-mêle et la thématique du piquant, textes et images ne s’inscrivent pas toujours explicitement dans un même paradigme. La troisième dyade est à ce titre intrigante, car elle utilise jouets et végétaux dans un dialogue qui met pour une rare fois et contre toute attente le féminin au cœur de l’acte performatif. Le quatrain

Immortelle
tu es belle

²⁵⁹ Anne Reynes-Delobel, *loc. cit.*, p. 35.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 36.

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ Cette diversité appelle aussi à rêver comme Deharme qui, « parmi les plantes rares et les oiseaux des îles, [...] voyage autour de sa chambre et rapporte de beaux vers de chacun de ses rêves » (© Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou, DEHA-3, Alice La Mazière, *Paris Casablanca*, date inconnue).

dit le bleuet
mais tu ne meurs que de regret.

est suivi d'une photographie (Fig. 20) sur laquelle trois figurines anthropomorphes contemplant au-dessus d'elles des fleurs disposées dans une cage blanche. La fatalité associée au regret abordé textuellement (« mais tu ne meurs que de regret ») se voit matérialisée dans l'image par une position contraignante des végétaux : les fleurs – de *belles immortelles* – sont prisonnières des barreaux au-devant desquels se trouve une bouche tenue fermée (et qui tient entre ses lèvres la tige de l'une des fleurs). En poursuivant l'analyse du côté de l'image, on remarque un jeu de regards qui a lieu entre le spectateur, Pic et les trois petits personnages dont les regards respectifs combinés réunissent au centre de l'image ses trois points phares – la cage fleurie suspendue, une mâchoire menaçante tronquée, mais « dont l'ombre dessine le profil menaçant sur la surface du muret²⁶⁴ » dans le coin inférieur droit et enfin le spectateur. Plus encore, le triple regard du bibelot provenant de l'île de Jersey fait en sorte que les trois *Humpty Dumpty* occupent la fonction de sujets actifs de l'image – ceux autour de qui la scène s'articule –, restreignant ainsi les immortelles au rang d'objets décoratifs, de la même manière que l'Immortelle est l'objet dans le monologue du bleuet sur la page de gauche. Toutefois, alors que la plus grosse fleur fait face à l'objectif et est captive dans le haut de la cage, un bouquet de quatre fleurs plus petites, comme pour profiter du regard faillible de l'une des figurines, est en train de s'extirper dans le coin inférieur gauche.

²⁶⁴ Anne Reynes-Delobel, *loc. cit.*, p. 28.

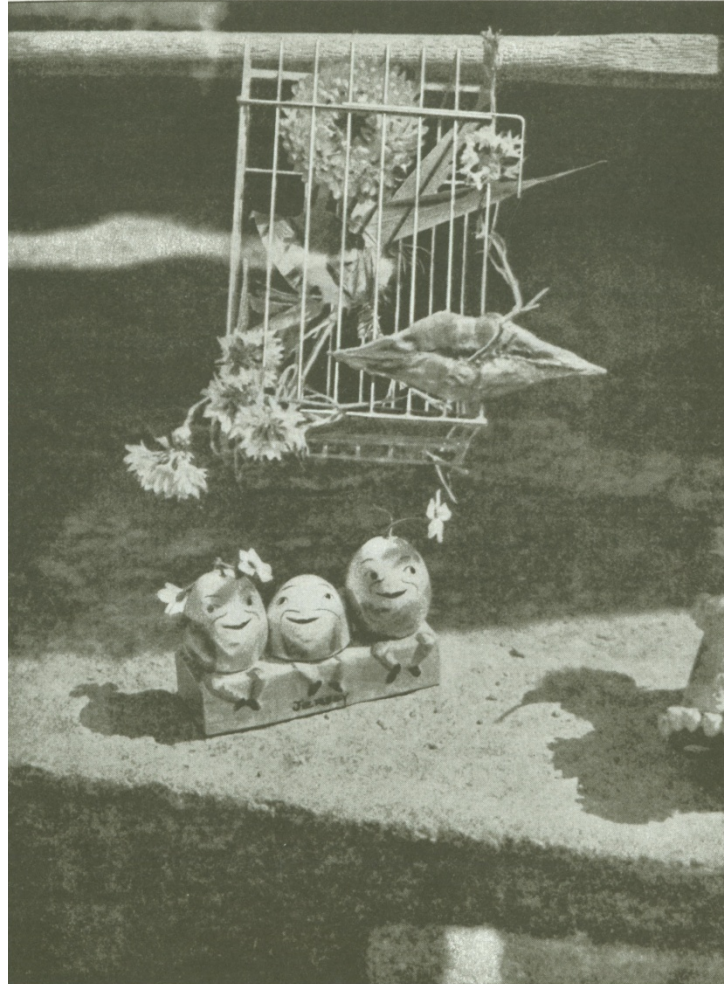


Figure 20

Les fleurs semblent ainsi se jouer des attentes du petit personnage, de ses regards et des barrières physiques imposées par la cage, et participent à faire régner l'ambiguïté par rapport aux rôles tenus par chacun des personnages. D'ailleurs, s'il a été convenu qu'une confrontation visuelle entre le spectateur et la protagoniste avait cours dans les dessins de *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux*, le jeu des regards se fait tout aussi significatif dans ce cas-ci, où les plantes passent à la fois pour matière à contemplation et actrices qui tentent d'échapper à leur finitude tragique. Ainsi, la disposition des différents éléments dans la photographie de Cahun permet aux figures féminines de s'extirper de leur cadre rigide fixé

autant par le monologue du bleuet dans le texte de Deharme que par la cage et le regard de la figurine dans l'image.

L'aspect hétéroclite de l'organisation du théâtre photographique de Claude Cahun par la mise en scène de divers objets en apparence disparates trouve son pendant textuel dans *Le Poids d'un oiseau*. Le récit « Dans la pièce d'à côté » est constitué comme une véritable mosaïque dans laquelle se croisent « tout un tas de petits singes blancs, une petite plante incandescente, une cigogne, une jeune girafe blonde, Bajazet, Sir Horace Walpole et sa future épouse aveugle Mme du Deffand²⁶⁵ » entre autres. On y prévoit aussi « quelques naissances célèbres », « des morts », l'aménagement de la « Place d'Enfer » et « l'annonce d'un concours de respiration artificielle ». Ce récit, huitième dans la suite des « *several unrelated micro-narratives*²⁶⁶ » qui constituent le recueil de 1955, paraît avoir été élaboré par Deharme à la manière d'un montage, d'un « patchwork » dont la logique échappe au lecteur. L'impénétrabilité qui en rend la lecture caractéristique – j'insiste sur le fait qu'aucun autre texte n'est aussi décousu – est justifiée à la toute fin : « Sage, la petite Mésange de Boufflers remit tous ses animaux dans son arche de bois et partit faire des constructions avec ses cubes ». Fruit d'un jeu d'enfant²⁶⁷ dont seule sa jeune inventrice paraît saisir le sens profond – Mme Boufflers s'écriant à l'endroit de sa fille : « Hé là-bas ! [...] fermez donc la porte. Votre

²⁶⁵ Nombre de références historiques parsèment les trois ouvrages collaboratifs, ce qui fait s'immiscer le réel dans des univers parfaitement imaginaires. Par exemple, Sir Horace Walpole (1717-1797), homme politique et auteur britannique, a bel et bien entretenu une relation avec la marquise du Deffand, qui était aveugle, à partir de 1765. La fiction en vient toutefois à dépasser la réalité quand, dans le récit de Deharme, est annoncé leur mariage qui « rendra la vue » à « cette aveugle de grand esprit ».

²⁶⁶ Andrea Oberhuber, « The Surrealist Book as a Cross-Border Space: The Experimentations of Lise Deharme and Gisèle Prassinis », *loc. cit.*, p. 87.

²⁶⁷ Il est intéressant de savoir que Deharme a compté parmi les membres du jury pour un concours interdit aux grandes personnes en 1947, fait qui témoigne concrètement de la compréhension de l'univers de l'enfance par l'auteure et sa familiarité avec la liberté qu'il sous-entend. (© Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou, DEHA-2, *Lettres françaises*, 1^{er} août 1947).

histoire m'ennuie » –, la constitution de ce texte le rapproche de la logique merveilleuse dans laquelle Pic avait déjà transporté le lecteur en 1937.

Bien que le regard soit ce qui permet au lecteur-spectateur d'observer les photographies et de lire les poèmes, les informations transmises par le biais de ce sens deviennent trompeuses dès lors que le regard d'autrui sert d'intermédiaire²⁶⁸. D'après les derniers exemples, voir le monde à travers les yeux rêveurs de Pic ou ceux, inquisiteurs, de la figurine *Humpty Dumpty* traduit une extrême subjectivité qui, tout en donnant accès à une œuvre empreinte d'imagination et de ludisme, creuse un abyme entre les nombreux personnages qui la peuplent et celui qui en est témoin. Les trente-deux poèmes dont vingt partagent la double-page avec un tableau photographique représentent autant de mondes possibles qui, à la manière d'un kaléidoscope, défilent devant les yeux sans plus de contrainte que celle de se laisser entraîner dans cet univers aux limites éclatées. De son côté, le regard omniscient de Mésange de Boufflers agit d'une manière semblable et fait d'elle une figure trouble par l'énumération de situations aussi invraisemblables que décousues, faite en parallèle avec une connaissance accrue des petits et grands faits historiques en inadéquation avec l'imaginaire enfantin. L'absence de prise sur les protagonistes et les personnages secondaires ne se limite pas à ce dernier récit, mais s'avère une constante du recueil. La présence/absence de femmes fantomatiques a déjà été abordée et je conclurai cette réflexion en soulignant leur importante contribution à l'insaisissabilité du *Poids d'un oiseau*. Les premiers personnages féminins qui marquent le recueil de leur présence tout en brillant par leur absence, sont ceux

²⁶⁸ Qui « fait écho à une conception de l'être – instable, insaisissable et changeant (en raison de sa pluralité intrinsèque et de la perspective qu'adopte celui qui l'observe) – et de la connaissance de l'Autre, fondamentalement limitée et partielle » (Andrea Oberhuber (dir.), *Claude Cahun : contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, op. cit., p. 15).

qui en illustrent la première de couverture. Alors que les couvertures des deux autres œuvres présentent les protagonistes des récits et des illustrations au sein des ouvrages, les deux créatures dessinées par Max Walter Svanberg apparaissent uniquement en page liminale. Elles sont tout de même liées au titre par leurs traits aviaires et partagent par le fait même la propension à l'anthropomorphisme abondamment évoqué dans les textes. Selon cette logique, l'esprit énigmatique qui se dégage des figures hybrides de la couverture, additionné à celui d'une collaboration au féminin que leur enchevêtrement partiel suggère, est ce qui se répercuterait dans le cœur de l'ouvrage, et non leur corps à proprement dit. Les deux personnages ne seraient donc pas disparus, mais bien métamorphosés, ce qui est en accord avec l'idée de Walter Svanberg : « [La femme] est une vision de métamorphose qui, lorsqu'on croit la saisir, se dérobe, devient peut-être un soleil rayonnant. Elle glisse entre des arcs voûtés d'éternité, un œil regarde²⁶⁹ ». Il en est de même pour les cinq autres figures féminines, celles dessinées par Leonor Fini, puisqu'elles ne se laissent pas capturer non plus : l'irrégularité de leur présence – toujours situées entre deux récits, certes, mais sans appartenance exclusive ni à l'un, ni à l'autre – et leur capacité à faire écho à plusieurs personnages dispersés dans les textes les font filer sans avoir pu fixer leur présence, aussi ténue soit-elle. L'accumulation des héroïnes de papier met une nouvelle fois au jour la multiplicité et l'indépendance comme principales caractéristiques de l'imaginaire du féminin ainsi créé par Deharme, Fini et Walter Svanberg. Pour preuve, le quinzième et dernier récit du recueil illustre de façon éloquente ce trait de l'indépendance en décrivant l'acte ultime de sa protagoniste, la Dame à la Harpe : « ayant faim, [...], [elle] renvoya le fiacre qui avait un client en ville et se mit en devoir de se manger les doigts, n'aimant pas servir de pâture à autrui ». Le lecteur-spectateur jurerait en

²⁶⁹ José Pierre, *op. cit.*, p. 125

effet que c'est pour ne « pas servir de pâturage à autrui », pour ne pas se voir contraintes à l'immobilité et à la dépendance que toutes ces femmes préfèrent l'errance et la transparence à la stabilité. Elles choisissent ainsi, mues par une volonté d'exister en elles-mêmes et pour elles-mêmes, « la mort qui est sans cesse mise en scène en tant qu'horizon de la subjectivité, comme la plateforme que le sujet habite et sur laquelle il demeure²⁷⁰ » ; cette « plateforme » dont parle Martine Delvaux consiste en l'espace vacillant entre opacité et transparence qu'investissent les personnages féminins des deux œuvres.

Le dialogue intermédial mis en place dans *Le Cœur de Pic* et *Le Poids d'un oiseau*, en conjuguant divertissement, regards multiples et présences chancelantes dans l'ensemble texte/image, devient le lieu où foisonne une quantité impressionnante de créatures, féminines en l'occurrence. Toutefois, malgré leur matérialisation textuelle et picturale à même les doubles-pages à travers le regard subjectif et limité de ceux qui les scrutent – je pense notamment aux figurines *Humpty Dumpty* de la troisième dyade –, elles ne laissent paradoxalement paraître qu'une surface et, comme le bouquet d'immortelles, se dérobent au regard. Il en résulte deux créations hybrides dans lesquelles le lecteur-spectateur peut aller et venir à loisir, certes, mais qui, en contrepartie, le forcent à rester au seuil de chacune des dyades et limitent sa connaissance des personnages féminins à ce qu'elles veulent bien laisser paraître dans leur jeu perpétuel d'apparition et de disparition. Il semble à première vue que la situation inverse se produise dans *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux* puisque l'héroïne s'expose et se dénude allègrement, tant sous la forme écrite que dessinée.

²⁷⁰ Martine Delvaux, *op. cit.*, p. 10.

2.2.2 Présence fallacieuse de Violette

L'on pourrait croire que la démarche créatrice menant à la conception du roman érotique de Deharme et de Fini est entièrement dédiée à une mise en valeur de sa protagoniste « rendu[e] fragil[e] et perversi[e] par [ses] propres auto-contradictions²⁷¹ ». Effectivement, de la première à la quatrième de couverture, ses aventures amoureuses et sexuelles sont retracées, son image force maints arrêts dans la lecture et la couleur violet est celle qui domine à l'instar du noir de l'écriture et du beige du papier. Les nombreuses descriptions physiques de la jeune femme, dont la première se lit ainsi : « Violette, comtesse de Lazagnon – plate de hanches, jambes d'un mètre cinquante, seins adorables » (*OV*, p. 8), sont cohérentes avec les différentes représentations graphiques – forme longiligne, seins menus. Cette comparaison permet de soutenir qu'il s'agit bel et bien de Violette qui est à l'honneur, parfois accompagnée mais le plus souvent seule, sur les huit planches insérées entre les pages du livre, toujours sur la belle page. Sa présence surabondante est d'ailleurs en parfait accord avec la place hégémonique qu'elle occupe dans son propre univers : celle d'une jeune femme admirée et follement aimée de tous. Seulement, après avoir remarqué, dans les deux précédents ouvrages, que l'abondance de personnages divers les rendait difficilement saisissables dans leur individualité, serait-il possible que la surprésence d'un seul personnage – Violette en l'occurrence –, agisse d'une manière semblable et prive finalement le lecteur-spectateur de toute profondeur ? Si, d'un côté, Renée Riese Hubert analyse plusieurs projets collaboratifs et conclut, par rapport à l'ouvrage *Facile* de Paul Éluard et de Man Ray, que « [the] woman not only asserts but endows everything with her identity, by making hidden affinities tangible through her

²⁷¹ Marie-Claire Barnet, *La femme cent sexes ou les genres communicants*, op. cit., p. 268.

*gestures*²⁷² » ; de l'autre, l'opposé semble se produire dans le cas de la jeune femme car, loin de préciser des « affinités cachées » par le biais des « gestes » qu'elle pose, elle annihile plutôt toute tentative d'approfondissement par l'accumulation et par la répétition de traits superficiels parce que se limitant à une apparence physique enjôleuse.

Les regards que jette la protagoniste constituent de nouveau une piste de réflexion prometteuse dans l'analyse de sa présence précaire au sein de l'ouvrage. La subjectivité précédemment associée au regard de Pic et à celui de la petite Mésange de Boufflers, celle-là même qui brouillait les perceptions aux yeux du lecteur-spectateur, se retrouve dans *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux* où chaque coup d'œil en est un volontairement sexualisé, réifiant le sujet féminin. Aussi pénétrant soit-il, il n'en reste pas moins que le regard circonscrit grandement la possibilité d'une profondeur en Violette. De fait, la stratégie de séduction qu'elle adopte systématiquement – « faire rire [les hommes], les faire jouir, et les laisser tranquilles ; disparaître au bon moment et revenir quand ils n'en peuvent plus » (*OV*, p. 189) – n'est pas étrangère à tous ces moments lors desquels on assiste à un jeu de voilement et de dévoilement. En résulte une exposition permanente du corps de la protagoniste dans diverses positions dans le seul but d'attirer les regards de son entourage, mais où rien de sa substance intérieure n'est montré, si substance intérieure il y a. Ainsi, ceux qui la regardent (ses amants, la voix narrative ou le lecteur-spectateur) sont limités à une perception focalisée sur le corps et au détriment des émotions ou de la pensée de Violette. En guise d'exemple, Odet, malgré la baisse du désir qu'il ressent à l'endroit de la jeune femme, affirme quand même : « Enlace-moi de tes anneaux. Même si je ne t'aime plus, je t'aimerai encore. Je

²⁷² Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, *op. cit.*, p. 80.

n'oublierai jamais tes longs yeux violets, ton corps garçonnier, ... » (*OV*, p. 148) Outre l'allusion au serpent dont il était question plus haut, la citation souligne les traits physiques que le texte martèle d'un bout à l'autre. Sans surprise, les caractéristiques sont mises en parallèle avec les sentiments amoureux de l'homme, qui « ne l'aime plus, mais qui l'aimera encore », et ont le pouvoir magique de les faire renaître du moins temporairement. Ainsi, celle qui est, de son propre aveu²⁷³, « comme un théâtre où l'on donnerait toujours la même pièce » (*OV*, p. 142), se trouve, malgré son attitude désinvolte de femme libérée, prisonnière de ce « théâtre » qui fait perdurer par à-coups une impression de satisfaction chez les regardants.

Le rapport au corps de Violette passe aussi par le regard expert de quelques amants-artistes qui s'affairent à répliquer non pas son âme, mais son corps dans une série d'œuvres plastiques. D'abord, Marco, le sculpteur, est le premier à tenter de faire sienne Violette en la recréant sous forme d'une statue et il y parvient si bien que l'Espagnol « fut pris par la fièvre de l'inspiration, il oublia la femme et aima la statue. [...] Il travaillait depuis des heures quand, enlaçant la statue, il la prit comme une femme » (*OV*, p. 76)²⁷⁴. Le transfert émotionnel et sexuel effectué du modèle à l'œuvre est possible précisément parce que Violette est déjà « cette image de pierre » (*OV*, p. 74) aux yeux de son amant et que ce dernier peut, en la reproduisant physiquement dans ses moindres détails, ne prendre que le meilleur d'elle (*OV*, p. 76). Ainsi, « avec un vilain rire » (*OV*, p. 76), Marco affirme : « Maintenant, tu ne pourras plus jamais te refuser, Violette » (*OV*, p. 76). Le contentement éprouvé par le sculpteur à

²⁷³ Voir Marie-Claire Barnet, « Deharme : inquiétante étrangeté de l'amour », *La femme cent sexes ou les genres communicants*, *op. cit.*, pour en savoir plus sur la question de la conscience de soi des personnages féminins dans les ouvrages deharmiens.

²⁷⁴ Un rapprochement s'établit entre cette scène et le mythe du sculpteur Pygmalion qui tombe amoureux de sa création, Galatée. De plus, le désir qu'a Marco de reproduire Violette sous forme de statue n'est pas sans faire écho à celui de l'ingénieur Edison dans *l'Ève future* (1886) de Villiers de L'Isle-Adam, qui crée une version « améliorée » d'une femme physiquement magnifique, mais intellectuellement limitée.

l'idée d'avoir su capturer l'essence de la jeune femme et d'avoir acquis dès lors l'entière liberté de disposer du double démontre qu'il n'a rien de plus en tête à cet instant que l'image d'un corps. S'ensuit une rencontre au terme de laquelle l'artiste ne donnera plus de nouvelles, ce qui ne manquera pas d'exaspérer la protagoniste et de l'atteindre dans son amour-propre. Par la suite, Violette de Lazagnon fait également l'objet d'une seconde œuvre d'art, peinte par Lord Douglas, qui a comme projet de la coucher sur des fleurs « superbes, étranges, en quantité telle qu'elles feraient à Violette comme un lit coloré et odorant, [où] elle serait l'abeille » (*OV*, p. 239). Pour être satisfait de son travail, le peintre exprime son besoin de ne voir que son « petit derrière, une jambe, un bras et ce petit triangle d'or sombre qui affola tant de gens » (*OV*, p. 240). La séance chargée érotiquement donne lieu à un tableau où la jeune femme est figurée « comme la Belle au Bois Dormant, prisonnière des végétaux » (*OV*, p. 240). On comprend à travers les deux exemples que ce qui intéresse le sculpteur Marco et le peintre Douglas, ce sont les parties érotiques du corps de Violette, celles justement qui éclipsent toute profondeur psychologique en faveur de la force d'attraction physique²⁷⁵.

Outre les œuvres d'art décrites dans le texte deharmien, les huit dessins de Leonor Fini participent à leur manière à l'effacement de Violette en tant que subjectivité féminine. En ce sens, les minces contours à l'encre de Chine sont les seuls traits du modèle, privant ainsi Violette d'une substance opaque qui aurait pu être le support d'un corps plus consistant. Dessins filiformes sans présence véritable comme le sont aussi ceux du *Poids d'un oiseau*, les représentations de la protagoniste sont tellement diaphanes qu'elles ont tendance à s'estomper

²⁷⁵ Je ne peux m'empêcher de faire un lien entre cette vision unilatérale de Violette, à la fois créature céleste et objet sexuel, et du féminin qu'ont les artistes de *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux* et celle des premiers tenants du mouvement surréaliste, qui sont d'ailleurs représentatives des positions courantes de leur époque. Voir, à ce propos, Whitney Chadwick, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, op. cit., p. 8.

sur le papier violet. Le spectateur remarque le violet profond et le contraste qu'il offre avec les autres pages bien avant de se pencher en détail sur les dessins pour la simple et bonne raison qu'il ne s'y trouve que très peu de détails. Plus encore, la ressemblance entre les différentes postures adoptées par le personnage principal sous-entend une stagnation plutôt que l'évolution au fil des 247 pages d'aventures et de bouleversements. Un autre indice vient appuyer cette stagnation : le premier dessin, qui illustre Violette debout, une jambe devant l'autre et faisant un signe de la main, est identique au dernier, situé entre les pages 192 et 193. Cette ultime répétition peut être vue comme la matérialisation de ce qui se produit dans le texte : un point de départ et un point d'arrivée qui, malgré ce qui s'est produit entre les deux, laissent le lecteur-spectateur aussi dépourvu qu'au commencement vis-à-vis sa quête de connaissance de la protagoniste.

Bref, le lecteur-spectateur pourrait croire, par les nombreuses représentations de Violette, que le dialogue texte-image proposerait un portrait assez complet de la jeune héroïne. Si cela avait été le cas, le regardant-lisant serait tombé dans le même piège que les nombreux amants qui, obnubilés par tout ce que Violette fait miroiter, ne cherchent en fin de compte plus ce qui est resté profondément enfoui sous la nudité provocatrice de la jeune femme. À la croisée du récit et des dessins, Deharme et Fini font surgir une figure fantasmagorique sous les traits de la Marquise de Lazagnon, les deux artistes font ainsi advenir un personnage-corps qui fait office d'écran de projection sur lequel tous peuvent projeter leurs fantasmes, mais dont « l'ironie ludique laisse aussi percer des accents amers, qui semblent bien désabusés²⁷⁶ ».

²⁷⁶ Marie-Claire Barnet, *La femme cent sexes ou les genres communicants*, op. cit., p. 82.

Les trois œuvres collaboratives de Lise Deharme, surréalistes par la mise en place de dialogues intermédiaires fondés sur des valeurs d'indépendance²⁷⁷ et d'interdépendance, le sont aussi par l'adoption du principe à la base de toute avant-garde²⁷⁸ : celui de rupture d'avec la norme, sexuelle dans les cas présents, et qui a paradoxalement été fixée par les tenants du mouvement d'appartenance. D'ailleurs, la conscience aiguë qu'ont les créatrices des figures de femmes fantasmées – principalement la femme-enfant, la femme érotique et la femme-nature – ainsi que leur maîtrise de procédés tels que l'ironie, qui « reprend ses droits et devient le vecteur de la créativité²⁷⁹ » et le mimétisme à répétition de ces figures qui résulte en la surenchère des grands idéaux féminins sont ce qui a permis l'éclatement de certaines limites fixées par les premiers artistes du mouvement au sein du genre sexuel qu'est le féminin²⁸⁰. Ce projet, déjà amorcé en 1937 dans *Le Cœur de Pic*, n'a cessé d'évoluer jusqu'aux femmes fantomatiques du *Poids d'un oiseau* pour atteindre le paroxysme en 1969 avec l'héroïne de *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux* qui, bien que possédant en apparence tous les traits d'une muse surréaliste, expose au grand jour l'obsolescence d'une telle posture. Le lecteur-spectateur des trois ouvrages est ainsi invité à appréhender autrement ces personnages qui parcourent les livres, apparaissent et disparaissent souvent très vite, éclosent le jour et se fanent la nuit. Finalement, celui qui s'engage dans les œuvres collaboratives aura tôt fait de réaliser qu'il ne sera jamais le maître des jeux d'assemblage du *Cœur de Pic*,

²⁷⁷ Où « *in keeping with the movement's anti-mimetic stance, the illustrator, far from considering the text a model for which he must provide a graphic equivalent, treats it as a stimulus for his imagination capable of putting him in close contact with his own redoubtable cerebrations* » (Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, op. cit., p. 344).

²⁷⁸ Se référer à Serge Fauchereau, *Avant-gardes du XX^e siècle. Arts et littérature 1905-1930*, Paris, Flammarion, 2010.

²⁷⁹ Jacqueline Chénieux-Gendron, *loc. cit.*, p. 65.

²⁸⁰ Lire au sujet de ce « regard double » de la créatrice surréaliste, soit celui de muse regardée et d'artiste regardante, Katharine Conley, « La nature double des yeux (regardés/regardants) de la femme dans le surréalisme », *loc. cit.*, p. 71-89.

d'apparition/disparition du *Poids d'un oiseau* et de séduction dans *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux*, créés de concert par Deharme, Cahun et Fini.

Conclusion

L'extrait de la préface de Paul Éluard présenté en incipit de ce mémoire a permis d'insister, d'entrée de jeu, sur l'importance accordée par les surréalistes à la collaboration interartistique ainsi qu'au décloisonnement des frontières entre les formes de création et les médias. Les trois œuvres de Lise Deharme réalisées avec l'apport de Claude Cahun ou de Leonor Fini s'inscrivent sans aucun doute dans une volonté de partage où les « merveilles [naissent d'] une main tendue, avide²⁸¹ ». Dans cette perspective, l'étude proposée a montré que la cohabitation des textes et des images – étroite dans *Le Cœur de Pic* ; plus diffuse dans *Le Poids d'un oiseau* et *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux* – crée des dialogues marqués par leur nature multiple et par l'indépendance des différentes composantes, tout en contribuant à l'élaboration d'un imaginaire commun en marge du courant surréaliste. Éluard et Man Ray, en plaçant au centre de leur collaboration le désir : « *Le dessin de Man Ray : toujours le désir, non le besoin*²⁸² », perpétuent une tradition surréaliste que Serge Fauchereau résume en ces termes :

[Les surréalistes] ont assurément beaucoup exalté la femme ; pour eux, elle est la *femme-fée*, la *femme-enfant*, la magicienne. Mais ils lui ont porté une telle dévotion qu'en la plaçant sur un piédestal ils l'ont écartée du monde réel, actif. Elle est parfois présente dans les photographies de groupe, parfois associée aux jeux et aux enquêtes, mais aucun nom ne ratifie les *Manifestes* de 1924 ou de 1929²⁸³.

L'imaginaire déployé par Deharme, Cahun et Fini est quant à lui axé sur une panoplie d'images du féminin qui déjouent le plus souvent les figures de la femme-enfant, de la muse, de la folle, de la sorcière, etc. chères aux membres masculins du groupe de Breton. Sans m'en

²⁸¹ Paul Éluard, *Les Mains libres*, *op. cit.*, p. 9. En italique dans l'ouvrage.

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 340. Les mots en italique sont de l'auteur.

tenir au constat selon lequel la femme a été « écartée du monde réel, actif » et qui expliquerait d'ailleurs en partie la mince place accordée aux créatrices surréalistes dans les histoires de la littérature, il s'agissait de démontrer que les trois artistes ont complexifié les représentations d'un féminin idéalisé voire idolâtré en interrogeant les lieux communs qui y étaient associés.

Dans un premier temps, il a été question du dialogue résultant de la cohabitation entre les textes deharmiens et les images cahuniennes ou finiennes. Cette partie avait pour but de mettre en évidence les traits surréalistes du corpus grâce aux multiples décroissements, notamment artistiques et génériques, qui sont le résultat d'expérimentations caractéristiques du mouvement d'avant-garde²⁸⁴. En créant des échanges qui (dés)unissent les parts textuelles et picturales sans se limiter à « offrir avant tout une paraphrase visuelle au texte, demeuré au centre de la lecture²⁸⁵ », les créatrices font entrevoir la richesse potentielle du travail collaboratif en regard de l'esthétique surréaliste. En guise d'exemples, dès les premières de couverture, la double signature de Deharne et de Cahun dans le cas du *Cœur de Pic*, l'évacuation de Leonor Fini sur la couverture du *Poids d'un oiseau* et la coprésence des créatrices sur celle d'*Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux* permettent non seulement de s'apercevoir d'emblée des liens étroits entre l'écrit et le pictural, mais aussi de constater, avant même d'avoir ouvert les livres, la possibilité d'un jeu de renvois médiatiques.

L'entre-deux artistique, une fois les premières de couvertures tournées, devient l'instigateur de rapports intermédiaires qui se font principalement à l'échelle de la double-page

²⁸⁴ Même si « aucun mouvement n'est aussi indépendant qu'il le prétend de ce qui l'entoure ou le précède » (Fauchereau, *op. cit.*, p. 14), je rappelle que de nombreuses expérimentations ont donné lieu à diverses techniques innovatrices.

²⁸⁵ Michel Pierrssens, « Note sur Renée Riese Hubert et le livre d'artiste », *Mélusine*, n° XXXII (« À belles mains, livre surréaliste - livre d'artiste »), *op. cit.*, p. 246.

dans le cas de l'ouvrage de 1937 et à un niveau plus global dans ceux de 1955 et de 1969. *Le Cœur de Pic* matérialise en effet des objets oniriques²⁸⁶ dans une organisation où « *the text, printed on one page, conventionally confronts a splendidly isolated image on the facing page*²⁸⁷ ». Le pli de la page devient alors une frontière qui s'érige entre le texte et l'image leur assurant une indépendance, en même temps qu'il sert de passerelle entre deux langages (poétique et photographique) mis au service du merveilleux, du rêve et de l'inconscient. Les dyades²⁸⁸, bien qu'elles ne semblent pas reliées entre elles sauf par la présence constante des règnes végétal et animal, contribuent toutes à un parcours initiatique du héros, véritable leitmotiv dans l'œuvre de Deharme allant de pair avec un univers teinté de merveilleux présent dans les deux autres œuvres²⁸⁹ : le lecteur retrouve le conte de fée *La Belle au bois dormant* dans *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux* ou l'apparition de la « fée », du « hallebardier », de « Cinderella » et du « Roi » dans les récits du *Poids d'un oiseau*. À ce titre, la préface écrite par Paul Éluard d'un autre roman de Lise Deharme, *Cette année-là* (1945), témoigne du rapport qu'entretient l'auteure avec la quête existentielle de ses jeunes héros et héroïnes : « *Et la conteuse rêve : elle s'accorde obstinément au monde magique de l'enfant, elle le tient par la main, elle l'entraîne sur la route miraculeuse où les êtres se*

²⁸⁶ Il a déjà été question de jouets et d'outils variés parmi ces objets qui cohabitent avec les plantes et dont l'utilité a été détournée au profit d'un imaginaire irrationnel. J'ajouterai en dernier lieu que Deharme et Cahun fournissent, toujours en lien avec le règne végétal, différents remèdes et médicaments. Pierre Descaves écrit à ce propos : « Poésie et médecine ! Sait-on que leurs rapports sont souvent très étroits ? On ferait une anthologie avec ce que la médecine a inspiré aux poètes », avant de poursuivre au sujet de Deharme : « Voilà les Muses en coquetterie avec Esculape ! » (© Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou, DEHA-1, « De la dernière couvée », *Ridendo*, Paris, juillet 1939).

²⁸⁷ Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, op. cit., p. 21.

²⁸⁸ Il en va de même pour les douze poèmes qui ne partagent pas de double-page avec une photographie.

²⁸⁹ La raison pour laquelle il a été peu question du merveilleux dans les deux ouvrages de Deharme et de Fini alors que les références n'y manquent pas (et ne manquent pas d'être perverties) est qu'elles s'y font uniquement sur un plan textuel. Je tenais à circonscrire mes analyses aux rapports entre les textes et les images.

*confondent avec leurs désirs*²⁹⁰ ». L'idée d'un récit initiatique a également été évoquée à propos de l'analyse du roman de 1969. L'entre-deux générique qui fait osciller le texte entre un roman érotique, où « *les êtres se confondent [effectivement] avec leurs désirs* », et un roman d'apprentissage était soutenu d'une part par la reprise de la scène liminale et la reproduction du premier dessin à la toute fin de l'ouvrage ainsi que par l'omniprésence de la protagoniste, d'autre part ; c'est tout le contraire de Pic qui brille par son absence et qui laisse de cette manière toute la place aux scènes fantasmées. L'ensemble formé par les dessins finis rejoint la propension de la protagoniste à répéter les mêmes actes dans le texte, ce qui laisse croire à une perversion du récit initiatique par l'auteure et sa collaboratrice, tout en élargissant au-delà de la double-page les zones d'échanges. La redondance des informations fait que le lecteur n'obtient au final que peu d'indices quant à une évolution de la marquise de Lazagnon vers autre chose que « le mythe de la femme à la beauté fatale²⁹¹ », figure ubiquiste dès la fin du XIX^e avec la littérature décadente de Barbey d'Aurevilly (*Les Diaboliques*, 1874), de Villiers de l'Isle-Adam (*Contes cruels*, 1883) et de Rachile (*La Marquise de Sade*, 1887), entre autres. Ainsi, le dialogue intermédial favorise moins une progression permettant d'observer le passage du personnage d'une étape de vie à une autre (comme dans le cas de Pic qui chemine à travers son enfance et dont le parcours culmine dans la photographie du tournesol terrassé) que la représentation itérative de la protagoniste et de ses aventures érotiques.

L'entre-deux caractéristique des trois ouvrages – entre poésie et photographie, entre récit et dessin – ouvre la voie à d'autres décloisonnements des frontières, notamment entre les

²⁹⁰ Paul Éluard, « Cette année-là/ Comme les autres/ Nous avons besoin de contes », dans Lise Deharme, *Cette année-là*, Paris, Gallimard, 1945, p. 7. En italique dans le texte.

²⁹¹ Marie-Claire Barnet, *La femme cent sexes ou les genres communicants*, *op. cit.*, p. 217.

règles et les genres sexuels. Si la présence régulière d'objets, de végétaux et d'animaux n'est plus à questionner dans *Le Cœur de Pic* et s'inscrit dans la mouvance plus large de l'Exposition surréaliste d'objets de 1936 – aux côtés d'artistes²⁹² tels André Breton et Jacqueline Lamba, Marcel Duchamp, Dora Maar, Meret Oppenheim et Man Ray – les textes et les images les détournent de leur signification familière en faisant des doubles-pages de véritables théâtres de choses où le merveilleux l'emporte sur les attentes du lecteur-spectateur²⁹³. Les nombreux rapprochements entre le règne humain et ceux animal et végétal résultent dans l'anthropomorphisation des créatures imaginées par Pic. Ce phénomène se retrouve par ailleurs au cœur d'autres projets surréalistes, tant dans la portion textuelle que picturale. Je pense notamment au personnage de la Peur dans *La Maison de la Peur* (1938) et à l'hyène usurpatrice d'une identité humaine dans *La Dame ovale* (1939) de Leonora Carrington et Max Ernst, ainsi qu'au *Livre de Leonor Fini* (1975) et à ses créatures à mi-chemin entre l'humain et le félin. Inversement, mis à part le dessin de Walter Svanberg en couverture du *Poids d'un oiseau* et les personnages-plantes espionnés par le fantôme de Lord Ruthernmore dans le récit « C'est la fin d'un beau jour », les mélanges se font sur le plan métaphorique dans les ouvrages deharmoniens de 1955 et de 1969. L'accoutrement des femmes fantomatiques dessinées par Fini – longues traînes, cheveux bouclés et robes leur donnant un aspect broussailleux – et les nombreux parallèles, tant textuels que picturaux, entre Violette et le serpent évoquent la nature sans qu'un mélange physique n'ait lieu. Je rappelle toutefois la

²⁹² Pour consulter le catalogue de l'exposition, voir < <http://www.andrebreton.fr/work/56600100858821> > (page consultée en février 2019). L'apport des trois créatrices y apparaît : Lise Deharme a contribué à la section « Objets naturels », alors que Claude Cahun expose dans « Objets surréalistes » et Leonor Fini, dans « Objets trouvés ».

²⁹³ Paradoxalement, et « en dépit de l'atmosphère irréelle qui [est celle des textes deharmoniens], ils sont, et combien, fortement accrochés à la plus dure réalité » (© Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou, DEHA-2, Pierre de Massot, « Au royaume de la féerie : *Cette année-là...* par Lise Deharme », *Les Lettres*, 26-27 mai 1946) grâce au réalisme et à la précision des émotions qu'ils transmettent par le biais du merveilleux.

possibilité pour la jeune marquise de Lazagnon de « [prendre, une fois morte,] racine dans la terre douce [:] il y aurait simplement sur le sol une touffe de violettes de plus » (*OV*, p. 26), qui fait écho aux fleurs parsemant les photographies du *Cœur de Pic* (Fig. 21).



Figure 21

En plus des rapports ambigus entre l'humain et le végétal, un dernier décloisonnement permet de souligner le caractère singulier d'*Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux* parmi les œuvres du corpus : celui entre les identités genrées. Sur le plan textuel, le lecteur remarque que les traits traditionnellement associés à la féminité ou à la masculinité sont souvent

inversés²⁹⁴ lorsqu'il est question des Lazagnon, contrairement aux deux autres ouvrages où les genres sont clairement définis. La même fluidité s'observe sur le plan pictural tandis que Violette, féminine grâce à une chevelure abondante, au port de robes légères et de talons hauts, penche plutôt du côté de l'androgynie puisque son corps affiche des formes longilignes et des seins menus. D'ailleurs, c'est en partie le contraste créé entre le corps presque enfantin de Violette et son appétit sexuel démesuré qui rend ici particulièrement singulier l'imaginaire du féminin. Si un personnage d'une telle ambiguïté résulte de la collaboration entre Deharme et Fini en 1969, il est intéressant de rappeler que l'androgynie est principalement explorée par Claude Cahun dans ses œuvres photographique et littéraire durant l'entre-deux-guerres surtout²⁹⁵. En effet, l'artiste, dans de nombreux autoportraits réalisés avec Moore, est immortalisée dans un flou (a)sexué²⁹⁶ tandis qu'elle convoque explicitement la figure de l'Androgynie originel dans *Aveux non avenues* en écrivant : « Neutre est le seul genre qui me convienne toujours. S'il existait dans notre langue, on n'observerait pas ce flottement de ma pensée²⁹⁷ ».

Dans un deuxième temps, j'ai soutenu que les œuvres du corpus sont porteuses d'un discours relatif à la féminité en marge voir en contrepoint de celui mis en mots et en images

²⁹⁴ Il a déjà été question de l'influence de Rachilde dans le roman, influence qui « n'est pas étrangère à sa création d'un univers sadomasochiste, dans lequel les rôles des deux sexes sont échangeables et effectivement échangés. La métamorphose des sexes des personnages humains, la transformation de la Belle en "Beau" [...] est précisément annoncée par l'inversion des images animalières : le "chat" devient en effet, sans transition, ni explication, la "chatte" » (Marie-Claire Barnet, *La femme cent sexes ou les genres communicants*, op. cit., p. 218).

²⁹⁵ Avec son *Autoportrait* de 1919. Voir < <https://fresques.ina.fr/elles-centrepompidou/fiche-media/ArtFem00017/claude-cahun-autoportrait-1919.html> >.

²⁹⁶ Où Cahun a souvent les cheveux rasés et ne porte pas de vêtements ni d'accessoires laissant paraître une quelconque appartenance aux genres féminin ou masculin.

²⁹⁷ Claude Cahun, *Aveux non avenues*, Paris, Mille et une nuits, 2011 [1930], p. 169. De plus, le chapitre IV de l'ouvrage incorpore un texte inédit de l'auteure, « L'Androgynie, héroïne entre les héroïnes » dont le titre éloquent consacre cette figure.

par les représentants masculins du mouvement surréaliste. À partir de l'analyse des trois figures phares que sont l'androgynisme, la femme-enfant et la femme érotique, Deharme et ses collaboratrices construisent un imaginaire qui dépasse ces trois « pôles²⁹⁸ » : surenchère textuelle et picturale, perversion, ironie et jeux d'apparition/disparition sont autant de stratégies qui rendent caduques les tentatives de fixer *la femme* dans le « mythe poétique et iconique d'une femme surréaliste, réinventée au gré de l'imagination des hommes²⁹⁹ ». Si l'ordre chronologique n'est pas maintenu dans le premier chapitre de cette seconde partie – il y est d'abord question du *Poids d'un oiseau*, d'*Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux* puis du *Cœur de Pic* –, c'est pour mieux faire apparaître les traces d'une féminité transgressive, plus explicites dans les œuvres de 1955 et 1969 que dans celle de 1937 où le féminin est métaphorisé grâce aux plantes. Par ailleurs, il semblait approprié d'aborder *Le Cœur de Pic*, publié dans un contexte beaucoup moins propice à la prise de position réfractaire³⁰⁰, après avoir vu des exemples de rapports résolument plus marginaux quant à la mise en fiction du féminin et de ses diverses déclinaisons.

L'analyse intermédiaire du corpus en regard de la féminité a pris ancrage dans les personnages fantomatiques du *Poids d'un oiseau*. Le même entre-deux artistique qui servait à justifier l'esthétique surréaliste du recueil participe à accentuer la part insaisissable de ces figures prises dans un parcours cyclique qui vivent, meurent et reviennent pour la plupart hanter ses pages. Le phénomène de présence/absence, mu par l'apparition sporadique des cinq

²⁹⁸ Jacqueline Chénieux-Gendron, *loc. cit.*, p. 58.

²⁹⁹ Georgiana M.M. Colville et Katharine Conley, « Ouverture », *La femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme*, *op. cit.*, p. 8.

³⁰⁰ Je rappelle que le surréalisme des années 1920 et du début des années 1930 est très majoritairement représenté par des artistes masculins (Katharine Conley, *Automatic Woman: The Representation of Woman in Surrealism*, *op. cit.*, p 3 et suivantes).

dessins finis, est une constante des récits brefs de Deharme où les personnages évoluent dans un espace-temps trouble, entre la vie et la mort³⁰¹ et passent par plusieurs niveaux d'émancipation allant de l'impuissance à la manipulation³⁰². À l'inverse d'un jeu d'apparition/disparition tel que mis en place dans le livre de 1955, la féminité semble entièrement tenir, dans *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux*, en la (sur)présence de la protagoniste, qui maîtrise l'art de la manipulation. Bien que Violette paraisse être le meilleur exemple d'une jeune femme érotique et perverse – avec sa propension à dominer, à faire souffrir ses amants et à se libérer des contraintes morales – la stratégie de surenchère dont use Deharme à un niveau inégalé dans son œuvre rend caduque cette simple association entre féminité et perversion, et peu convaincant, du même coup, l'idéal surréaliste. En effet, l'amour (fou) des amants ivres de désir est parodié à travers l'accumulation *ad nauseam* de l'acte sexuel ; il en est de même pour la quête effrénée de liberté de la jeune protagoniste³⁰³ prise dans une lutte perpétuelle contre l'ennui dans cet univers fondé sur l'exaltation de sentiments plus grands que nature³⁰⁴, en même temps que précaires et superficiels. Les déclarations d'amour contrecarrées par les répliques acerbes de Violette, l'orgueil dévorant dont elle est l'esclave et la redondance des scènes à haute charge érotique représentent alors les « symptôme[s] d'une sexualité effrénée, torride, qui tourne à l'insipide, sinon au

³⁰¹ La protagoniste du « Plomb dans l'aile », les Reine de Carreau et Reine de pique de « La partie de carte » et Mlle Berthe vivent toutes en marge de l'existence qui suit son cours par le va-et-vient d'autres personnages qui ne remarquent même pas leur présence.

³⁰² Je pense respectivement au fantôme de Manon Roland et à la petite fille qui a su capturer le vent.

³⁰³ Soutenue, je le rappelle, par plusieurs références à Jean-Jacques Rousseau, « à la fois poète et chantre de la liberté, contestant l'ordre établi » (Tanguy L'Aminot, « J.-J. Rousseau chez les surréalistes », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 83, n° 1, janvier-février 1983, p. 72), et par un mouvement constant (par train ou par voiture) de la protagoniste.

³⁰⁴ L'on peut se questionner, comme le fait Marie-Claire Barnet : « Et si l'amour était aussi dit comme manque d'amour, et non pas dans le seul sens d'absence de l'être aimé, mais dans le sens d'amour absent, on peut se demander s'il serait alors révélateur de noter si les écrivaines sont plus loquaces sur ce sujet que ceux de la gent masculine » (*La femme cent sexes ou les genres communicants*, *op. cit.*, p. 240).

risible³⁰⁵ ». Les performances sexuelles « risibles » de la protagoniste évoquent la notion de parodie du *genre* telle que définie par Judith Butler en 1990 et qui « ne présuppose pas l'existence d'un original qui serait imité par de telles identités parodiques³⁰⁶ ». Dans cette optique, la reconnaissance puis l'accumulation des multiples figures féminines m'ont permis de ramener l'idéal surréaliste non pas à un niveau d'« original » dû à sa position dominante dans le mouvement, mais bien à celui d'une représentation, d'une performance, au même titre que le sont Violette et les fantômes du *Poids d'un oiseau*.

S'il a été conclu que la parodie des figures archétypales du féminin est explicite dans les collaborations entre Deharme et Fini, elle se fait plus implicite dans *Le Cœur de Pic*. C'est la fragilité des « personnages » féminins, qui sont pour la majorité de belles fleurs au pied desquelles se pâment les autres créatures, que le lecteur-spectateur remarque en premier lorsqu'il parcourt l'album. L'objectivation apparente des êtres féminins de l'album se voit en partie neutralisée par l'immersion progressive de l'inquiétude et du tourment : fleurs brûlantes et piquantes, statuette masquée, figurine tenant une longue chaîne détonnent avec les « belles nigelles » et la Belle de nuit. Grâce à l'analyse conjointe des trois ouvrages, un large éventail de représentations de la féminité allant de la demoiselle en détresse (les nigelles « si frêles des prés ») à la séductrice insatiable (Violette) est déployé. Ainsi, malgré l'idéalisation quasi constante des personnages-plantes du *Cœur de Pic* rendus matières à adoration dans les poèmes et dans les images, ils ne se font pas cueillir pour autant et n'appartiennent jamais à personne. À l'instar de l'inaccessible Violette de Lazagnon et des femmes spectrales du *Poids*

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 218.

³⁰⁶ « Au fond, la parodie porte *sur* l'idée même d'original [qui] serait une imitation sans original » (Judith Butler, *op. cit.*, p. 261).

d'un oiseau, l'impossibilité de fixer ces figures évanescences est ce qui unit définitivement les trois travaux collaboratifs issus de la plume de Deharme.

Les livres surréalistes que sont *Le Cœur de Pic*, *Le Poids d'un oiseau* et *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux* représentent d'une manière exemplaire l'esprit avant-gardiste fondé sur le partage et la communauté : c'est grâce aux dialogues entre textes et images que deux pratiques s'arriment et contribuent ainsi à l'émergence d'un imaginaire commun qui prend forme au sein du livre. L'originalité des collaborations tient à la complexité entourant la question du genre féminin telle que discutée par les surréalistes dans divers débats et enquêtes³⁰⁷, mises en poésie, en roman, en tableau, en collage³⁰⁸ et en photomontage. Loin de vouloir ajouter simplement sa vision de la féminité à celle de ses homologues masculins, Lise Deharme, avec la photographe et la dessinatrice, semble plutôt s'appliquer à imaginer des figures étranges et déconcertantes qui déplacent les frontières du côté d'une conception où les identités et les règnes tendent à « s'indéfinir³⁰⁹ ».

³⁰⁷ Dans de nombreux numéros de *La Révolution surréaliste* (par exemple dans le n° 12, « Quel sorte d'espoir mettez-vous dans l'amour ? » (1929), p. 73, où apparaît le montage de Magritte déjà évoqué, « Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt ») et du *Minotaure* du côté des revues ; on pense bien évidemment aussi à *L'Amour fou* (1937) et à *Arcane 17* (1945) d'André Breton.

³⁰⁸ Voir *La Femme 100 têtes* (1929), « roman-collages » de Max Ernst.

³⁰⁹ Claude Cahun, *Aveux non avenues*, op. cit., p. 28.

Bibliographie

I. ŒUVRES

DEHARME, Lise, *Le Cœur de Pic*, photographies de Claude Cahun et préface de Paul Éluard, Paris, José Corti, 1937.

DEHARME, Lise, *Le Poids d'un oiseau*, illustrations de Leonor Fini, Paris, Le Terrain vague, 1955.

DEHARME, Lise, *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux*, illustrations de Leonor Fini, Paris, Losfeld, 1969.

II. ŒUVRES LITTÉRAIRES CITÉES

BRETON, André, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1976 [1937], 175 p.

———, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, J.J. Pauvert, 1972, 414 p.

———, *Arcane 17*, Paris, J.J. Pauvert, 1971 [1945], 169 p.

———, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Folio essais, 2015 [1924-1930], 173 p.

———, *Nadja*, Paris, Gallimard, 2014 [1964], 190 p.

CAHUN, Claude, *Aveux non avendus*, Paris, Mille et une nuits, 2011 [1930], 250 p.

———, *Écrits*, édition François Leperlier, Paris, Jean Michel Place, 2002, 786 p.

———, *Héroïnes*, Paris, Mille et une nuits, 2006, 127 p.

DEHARME, Lise, *Cette année-là*, préface de Paul Éluard, Paris, Gallimard, 1945, 133 p.

DESNOS, Youki, *Les Confidences de Youki*, Paris, Fayard, 1999 [1957], 342 p.

ÉLUARD, Paul, *Les Mains libres*, dessins de Man Ray illustrés par les poèmes de Paul Éluard, Paris, Gallimard, 2009 [1937], 126 p.

PLATON, *Le Banquet*, Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais », 2015, 184 p.

III. CORPUS CRITIQUE

Sur *Le Cœur de Pic* (1937)

OBERHUBER, Andrea, « Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme and the Surrealist Book », *History of photography*, vol. 31, n° 1, 2007, p. 40-56.

—, « *Le Cœur de Pic* de Lise Deharme et Claude Cahun : album pour enfant ou recueil poétique surréaliste ? », *Le livre surréaliste au féminin... faire œuvre à deux*, < <http://lisaf.org/project/deharme-lise-coeur-de-pic-2/> > (page consultée en septembre 2018)

—, « Projets photolittéraires et modes de lecture de l'objet livre dans les années trente », dans Jean-Pierre Montier (dir.), *Transactions photolittéraires*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2015, p. 159-170.

REYNES-DELOBEL, Anne, « Point d'arrêt – point d'ouverture : Claude Cahun et la photographie surréaliste dans *Le Cœur de Pic* », *Image and Narrative*, vol. 15, n° 2, 2014, p. 26-45.

Sur *Le Poids d'un oiseau* (1955)

OBERHUBER, Andrea, « The Surrealist Book as a Cross-Border Space: The Experimentations of Lise Deharme and Gisèle Prassinos », *Image and Narrative*, vol. 12, n° 3, 2011, p. 81-97.

OBERHUBER, Andrea et Caroline HOGUE, « *Le Poids d'un oiseau* de Lise Deharme et Leonor Fini : parcours d'une revenante », *Le livre surréaliste au féminin... faire œuvre à deux*, < <http://lisaf.org/project/deharme-lise-poids-dun-oiseau/> > (page consultée le 7 décembre 2016).

Sur *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux* (1969)

BARNET, Marie-Claire, *La femme cent sexes ou les genres communicants- Deharme, Mansour, Prassinos*, Berlin, Peter Lang, 1998, 322 p.

LE CORRE, Daisy et Charles PLET, « *Oh ! Violette ou la politesse des végétaux* : le conte érotique qui déshabille les genres », *Le livre surréaliste au féminin... faire œuvre à deux*, < <http://lisaf.org/project/deharme-lise-oh-violette-politesse-vegetaux/> > (page consultée le 7 décembre 2016).

Sur Lise Deharme

BARNET, Marie-Claire, « To Lise Deharme's Lighthouse: *Le Phare de Neuilly*, a Forgotten Surrealist Review », *French Studies*, vol. 57, n° 3, juillet 2003, p. 323-334.

COLLECTIF, *Cahiers bleus*, « Lise Deharme », n° 19, 1980-1981, 104 p.

COLVILE, Georgiana, « Lise Deharme », dans *Scandaleusement d'elles : 34 femmes surréalistes*, Paris, Jean Michel Place, 1999, p. 82-86.

SEBBAG, Georges, *André Breton : l'amour folie. Suzanne, Nadja, Lise, Simone*, Paris, Jean-Michel Place Éditions, 2004, 338 p.

Sur Claude Cahun (sources choisies)

BOURSE, Alexandra, « Claude Cahun : la subversion des genres comme arme politique », dans Guillaume Bridet et Anne Tomiche (dir.), *Itinéraires. Littérature, textes, cultures : genres et avant-gardes*, Paris, Centre d'études des nouveaux espaces littéraire Université Paris 13 et L'Harmattan, 2012, p. 137-147.

CAWS, Mary Ann, « Doubling: Claude Cahun's Split Self », dans *The Surrealistic Look: An Erotics of Encounter*, The MIT Press, 1999, p. 95-119.

COLVILE, Georgiana, « Claude Cahun », dans *Scandaleusement d'elles : 34 Femmes Surréalistes*, Paris, Jean Michel Place, 1999, p. 41-60.

KLINE, Katy, « In or Out of the Picture: Claude Cahun and Cindy Sherman », dans Whitney Chadwick (*et al.*), *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-Representation*, Cambridge/Londres, Chadwick Editor and the MIT Press, 1998, p. 66-81.

LEPERLIER, François, « L'assomption de Claude Cahun », dans Georgiana M. M. Colvile et Katharine Conley (dir.), *La femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal et Ritter, coll. « Pleine Marge », 1997, p. 100-116.

—, *L'exotisme intérieur*, Paris, Fayard, 2006, 504 p.

MEAUX, Danièle, « Scénographies du moi : de Claude Cahun à Francesca Woodman, Cindy Sherman ou Sophie Calle », *Mélusine*, n° XXXIII (« Autoreprésentation féminine »), 2013, p. 124-134.

OBERHUBER, Andrea, « Aimer, s'aimer à s'y perdre ? Les jeux spéculaires de Cahun-Moore », *Intermédialités : Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/ Intermediality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 4, 2004, p. 87-114.

— (dir.), *Claude Cahun : contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, Montréal, Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, coll. « Paragraphes », vol. 27, 2007, 257 p.

—, « Pour une esthétique de l'entre-deux : à propos des stratégies intermédiaires dans l'œuvre de Claude Cahun », *Narratologie*, n° 6, 2005, p. 343-364.

RABIN, Jean-François, « L'écriture du corps chez Claude Cahun », *Mélusine*, n° XXXIII (« Autoreprésentation féminine »), 2013, p. 32-43.

Sur Leonor Fini (sources choisies)

COLVILLE, Georgiana, « Leonor Fini », dans *Scandaleusement d'elles : 34 femmes surréalistes*, Paris, Jean Michel Place, 1999, p. 100-112.

FINI, Leonor et André Pieyre DE MANDIARGUES, trad. de l'italien par Nathalie Bauer, *L'Ombre portée : Correspondances 1932-1945*, Paris, Le Promeneur, 2010, 501 p.

KOBER, Marc, « Identités chatoyantes : Léonor Fini, Joyce Mansour, André Pieyre de Mandiargues », *Mélusine*, n° XXXIII (« Autoreprésentation féminine »), 2013, p. 44-54.

MUNDY, Jennifer, « Dorothea Tanning, Eine Kleine Nachtmusik (1943) », 2001, *Tate Museum*,
< <http://www.tate.org.uk/art/artworks/tanning-eine-kleine-nachtmusik-t07346> >.

OBERHUBER, Andrea, « Écriture et image de soi dans *Le Livre de Léonor Fini* », *Dalhousie French Studies*, n° 89, 2009, p. 45-61.

SHANDLER-LEVITT, Annette, « Women's work: The Transformations of Leonor Fini and Dorothea Tanning », dans *The Genres and Genders of Surrealism*, New-York, St. Martin's Press, 1999, p. 89-111.

WEBB, Peter, *Sphinx: The Life and Art of Leonor Fini*, New-York, The Vendome Press, 2009, 302 p.

Sur l'art surréaliste au féminin

CHADWICK, Whitney, « An Infinite Play of Empty Mirrors: Women, Surrealism, and Self-Representation », *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-Representation*, Cambridge/Londres, Chadwick Editor and the MIT Press, 1998, p. 2-35.

—, *Farewell to the Muse: Love, War and the Women of Surrealism*, Londres, Thames & Hudson, 2017, 256 p.

—, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Chêne, 1986, 256 p.

CHENIEUX-GENDRON, Jacqueline, « De l'écriture au féminin dans le surréalisme », dans Georgiana M. M. Colvile et Katharine Conley, *La femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal et Ritter, coll. « Pleine Marge », 1997, p. 53-69.

CONLEY, Katharine, « La nature double des yeux (regardés/regardants) de la femme dans le surréalisme », dans Georgiana M. M. Colvile et Katharine Conley, *La femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal et Ritter, coll. « Pleine Marge », 1997, p. 71-89.

CROSET, Magali, « Une femme peut en cacher une autre : l'activité avant-gardiste des femmes surréalistes », dans Barbara Meazzi et Jean-Pol Madou (dir.), *Les oubliés des avant-gardes*, France, Université de Savoie, 2006, p. 159-169.

OBERHUBER, Andrea, « Figuration de soi et de l'autre chez Meret Oppenheim », *Mélusine*, n° XXXIII (« Autoreprésentation féminine »), 2013, p. 111-123.

RICHARD, Annie, « Scandaleusement d'elles », *Mélusine*, n° XXI (« Réalisme-surréalisme »), 2001, p. 333-342.

RIESE HUBERT, Renée, « Femmes Dada, Femmes Surréalistes », dans Georgiana M. M. Colvile et Katharine Conley, *La femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal et Ritter, coll. « Pleine Marge », 1997, p. 19-39.

MORIN, Fannie et Caroline HOGUE, « Cerner le désir infiniment : Sur le champ d'Annie Le Brun et Toyen », *Le livre surréaliste au féminin... faire œuvre à deux*, < <http://lisaf.org/project/le-brun-annie-sur-le-champ/> > (page consultée en février 2019).

ROSEMONT, Pénélope, *Surrealist Women: An International Anthology*, Austin, University of Texas Press, 1998, 516 p.

RUBIN SULEIMAN, Susan, « L'humour noir des femmes », dans Georgiana M. M. Colville et Katharine Conley (dir.), *La femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal et Ritter, coll. « Pleine Marge », 1997, p. 41-52.

Sur le surréalisme, ses mythes et sa conception ambivalente du féminin

ADAMOWICZ, Elza, Henri BÉHAR et Virginie POUZET-DUZER, « Masculin/ féminin », *Mélusine*, n° XXXVI (« Masculin/ féminin »), 2016, p. 9-18.

ALEXANDRIAN, Sarane, « Sexe(s) exquis sans dessus (ni) dessous : érotisme surréaliste », *Mélusine*, n° XXXV (« Éros, c'est la vie ! »), 2015, p. 7-14.

—, « Le Supernaturalisme dans la peinture surréaliste », *Mélusine*, n° XXVI (« Métamorphoses »), 2006, p. 23-34.

ALQUIÉ, Ferdinand, *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, 1977, 182 p.

BAUDRY, Marie, « Roman et surréalisme : histoire d'un (mauvais) genre », dans Guillaume Bridet et Anne Tomiche (dir.), *Itinéraires. Littérature, textes, cultures : genres et avant-gardes*, Paris, Centre d'études des nouveaux espaces littéraires Université Paris 13 et L'Harmattan, 2012, p. 109-122.

BÉHAR, Henri et Pascaline MOURIER-CASILE (dir.), n° VIII (« L'Âge ingrat »), 1986, 266 p.

—, *Mélusine*, n° X (« Amour – Humour »), 1988, 285 p.

BONNET, Marie-Josèphe, « L'avant-garde, un concept masculin ? », dans Guillaume Bridet et Anne Tomiche (dir.), *Itinéraires. Littérature, textes, cultures : genres et avant-gardes*, Paris, Centre d'études des nouveaux espaces littéraires Université Paris 13 et L'Harmattan, 2012, p. 173-184.

BOULOUMIÉ, Arlette (dir.), *Mélusine : moderne et contemporaine*, 2001, 364 p.

BRIDET, Guillaume, « Le surréalisme entre efféminement et virilisation (1924-1933) », dans Guillaume Bridet et Anne Tomiche (dir.), *Itinéraires. Littérature, textes, cultures : genres et avant-gardes*, Paris, Centre d'études des nouveaux espaces littéraires Université Paris 13 et L'Harmattan, 2012, p. 95-108.

COLVILLE, Georgiana, « Biographie et psychanalyse des femmes surréalistes », dans Guillaume Bridet et Anne Tomiche (dir.), *Itinéraires. Littérature, textes, cultures : genres et avant-gardes*, Paris, Centre d'études des nouveaux espaces littéraires Université Paris 13 et L'Harmattan, 2012, p. 123-136.

CONLEY, Katharine, *Automatic Woman. The Representation of Woman in Surrealism*, University of Nebraska Press, 1996, 179 p.

GALLAND, Sébastien, « Une érotique de l'objet surréaliste », *Mélusine*, n° XXXV (« Éros, c'est la vie ! »), 2015, p. 41-50.

KOBER, Marc, « De la métamorphose dans l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues : des chimères et des monstres », *Mélusine*, n° XXVI (« Métamorphoses »), 2006, p. 73-82.

LEPASTIER, Samuel, « *Das Unheimliche* : dissonance cognitive, inquiétant et création littéraire », *Hermès*, vol. 68, n°1, 2014, p. 183-185.

L'AMINOT, Tanguy, « J.-J. Rousseau chez les surréalistes », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 83, n° 1, janvier-février 1983, p. 65-80.

—, « Rousseau chez les Surréalistes, ou comment le Citoyen de Genève devint impératrice », < <http://rousseaustudies.free.fr/articlerousseausurrealiste.html> >.

P. EBBURNE, Jonathan, *Surrealism and the Art of Crime*, Ithaca, Cornell University Press, 2008, 324 p.

PIERRE, José, *Max Walter Svanberg et le règne féminin*, Paris, Le musée de poche, 1975.

PY, Françoise, « Le surréalisme et les métamorphoses : pour une mythologie moderne », *Mélusine*, n° XXVI (« Métamorphoses »), 2006, p. 9-22.

RIßLER-PIPKA, Nanette, « La statue vivante, métamorphoses de la *Gradiva* surréaliste », *Mélusine*, n° XXVI (« Métamorphoses »), 2006, p. 123-131.

SEBBAG, Georges, *André Breton. L'amour-folie*, Paris, Jean-Michel Place, 2004, 238 p.

VOVELLE, José, « Métamorphoses et merveilleux, rencontres de la femme et du végétal dans la peinture surréaliste », *Mélusine*, n° XX (« Merveilleux et surréalisme »), 1999, p. 219-232.

Sur la spectralité et le féminin dans l'esthétique surréaliste

CONLEY, Katharine, *Surrealist Ghostliness*, Nebraska, University of Nebraska Press, 2013, 299 p.

DELVAUX, Martine, *Histoires de fantômes*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2005, 226 p.

COLVILLE, Georgiana, « Les femmes-fantômes du surréalisme », dans Emmanuel Rubio (dir.), *L'entrée en surréalisme*, Paris, Phénix Éditions, coll. « Les Pas Perdus », 2004, p. 155-171.

MATHESON, Neil, *Surrealism and the Gothic: Castles of the Interior*, Londres, Routledge, 2018, 266 p.

MONTEILHET, Véronique, « Fantômes à l'ombre des surréalistes », *Mélusine*, n° XXIV (« Le Cinéma des surréalistes »), 2004, p. 57-68.

IV. Cadre théorique

Histoire du surréalisme et études féministes

ADAMOWICZ, Elza, « Les yeux la bouche : approches méthodologiques du livre surréaliste », *Mélusine*, n° XXXII (« À belles mains, livre surréaliste- livre d'artiste »), 2012, p. 31-42.

BÉHAR, Henri, « En belle page », *Mélusine*, n° IV (« Le Livre surréaliste »), 1982, p. 11-14.

BRETON, André, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, 560 p.

BLUNDELL, David et Amélie BLANCKAERT, « The Making of the *Livre d'Artiste* », dans Jean Khalfa, *The Dialogue between Painting and Poetry. Livres d'Artistes 1874-1999*, Cambridge, Black Apollo Press, 2001, p. 153-158.

CAWS, Mary Ann, « Lecture contrariée des rapports illustrés », *Mélusine*, n° IV (« Le Livre surréaliste »), 1982, p. 203-213.

COMBE, Dominique, « L'Œil existe à l'État sauvage », *Mélusine*, n° XXI (« Réalisme-surréalisme »), 2001, p. 9-24.

GREE, Marie C., *Espace-temps du livre d'artiste au vingtième siècle*, thèse de doctorat, New-York University, 1997, 276 p.

GUIGON, Emmanuel et Georges SEBBAG, *Sur l'objet surréaliste*, Les Presses du réel, coll. « Dedalus », Dijon, 2013, 166 p.

MOREL, Jean-Paul, « Les jeux surréalistes », dans J. Guinsburg et Sheila Leirner (dir.), *O Surrealismo*, Sao Paulo, Perspectiva, 2004, p. 773-781.

OBERHUBER, Andrea, « Livre surréaliste et livre d'artiste mis en jeu », *Mélusine*, n° XXXII (« À belles mains, livre surréaliste - livre d'artiste »), 2012, p. 9-30.

PRUDON, Montserra, *Peinture et écriture 2. Le livre d'artiste*, Paris, La Différence/ Éditions Unesco, coll. « Traverses », 1997, 385 p.

RIESE HUBERT, Renée, « Collaboration and Partnership », dans *Magnifying Mirrors. Women, Surrealism & Partnership*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1994, p. 1-30.

—, *Surrealism and the Book*, Berkeley, University of California Press, 1987, 358 p.

SHUH, Julien, « Quelles traditions pour le livre surréaliste ? », *Mélusine*, n° XXXII (« À belles mains, livre surréaliste- livre d'artiste »), 2012, p. 43-60.

Études intermédiales et dispositif texte/image (photographie / peinture / dessin et littérature)

ADAMOWICZ, Elza, *Surrealist Collage in Text and Image: Dissecting the Exquisite Corpse*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Studies in French », 1998, 250 p.

ADES, Dawn, « Photography and the Surrealist Text », dans Rosalind Krauss et Jane Livingston, *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*, New-York, The Corcoran Gallery of Art et Abbeville Press, 1985, p. 155-191.

ANTLE, Martine, « Les femmes photographes du surréalisme », dans Georgiana M. M. Colville et Katharine Conley (dir.), *La femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme*, Lachenal et Ritter, coll. « Pleine Marge », 1997, p. 91-98.

ARROUYE, Jean, « La photographie dans "Nadja" », *Mélusine*, n° IV (« Le Livre surréaliste »), 1982, p. 123-151.

BARTHES, Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Cahiers du cinéma, 1980, 192 p.

BAUDRILLARD, Jean, « La morale des objets. Fonction-signe et logique de classe », *Communications*, n° 13 (« Les objets »), 1969, p. 23-50.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre*, préface d'Éric Fassin, Paris, La Découverte, 2006, 284 p.

EDWARDS, Paul, *Soleil noir. Photographie et littérature. Des origines au surréalisme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, 565 p.

GROJNOWSKI, Daniel, « Le roman illustré par la photographie », dans Liliane Louvel et Henri Scepi (dir.), *Texte/image : nouveaux problèmes. Colloque de Cerisy*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 171-184.

KIBEDI VARGA, Aron, « Entre le texte et l'image : une pragmatique des limites », dans Martin Heusser *et al.* (dir.), *Text and Visuality: Word & Image Interaction 3*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999, p. 77-92.

KRAUSS, Rosalind, « Photography in the Service of Surrealism », dans Rosalind Krauss et Jane Livingston, *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*, New-York, The Corcoran Gallery of Art et Abbeville Press, 1985, p. 15-52.

LE GALL, Guillaume, « Voir est un acte », dans *Surréalisme, photographie, film : la subversion des images*, Paris, Catalogue Centre Pompidou, 2009, p. 217-269.

LÉVINE, Jacques, « Surréalisme pictural et surréalisme littéraire : deux approches complémentaires du merveilleux », *Mélusine*, n° XX (« Merveilleux et surréalisme »), 1999, p. 93-103.

LOUVEL, Liliane, *Le tiers pictural : pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, 291 p.

MARTENS, David, Jean-Pierre MONTIER et Anne REVERSEAU (dir.), *L'écrivain vu par la photographie. Formes, usages, enjeux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, 299 p.

MOEGLIN DELCROIX, Anne, *Esthétique du livre d'artiste. 1960/1980*, Paris, Jean Michel Place / Bibliothèque nationale de France, 1997, 389 p.

MONTIER, Jean-Pierre (dir.), *Transactions photolittéraires*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2015, 378 p.

MURAT, Michel, « Le livre et l'image », dans *Le Surréalisme*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Références Inédit », 2013, p. 160-167.

PIERSSENS, Michel, « Note sur Renée Riese Hubert et le livre d'artiste », *Mélusine*, n° XXXII (« À belles mains, livre surréaliste - livre d'artiste »), 2012, p. 245-250.

POIVERT, Michel, « Images de la pensée », dans *Surréalisme, photographie, film : la subversion des images*, Paris, Catalogue Centre Pompidou, 2009, p. 309-349.

RIPOLL, Ricard, « Lire et voir, la typographie comme enjeux des textes subversifs », *Dalhousie French Studies*, n° 89, 2009, p. 115-125.

SIEPE, Hans T., « " Un carrousel de fantômes " : photographie et texte dans le surréalisme », dans Claude Bommertz et Jacqueline Chénieux-Gendron (dir.), *Regards/ mises en scène dans le Surréalisme et les Avant-Gardes*, Peeters, coll. « Pleine Marge », 2002, p. 239-277.

SIMARD, Josée, *Convergences/divergences : le dialogue intermédial dans Vues et visions de Claude Cahun*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2014, 118 p.

