

12 (Ne pas) consentir ? Conformismes contestataires et institutions de la critique  
Gianoncelli Eve Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis CRESPPA-GTM  
[eve.gianoncelli@hotmail.fr](mailto:eve.gianoncelli@hotmail.fr)

Devenir un sujet critique au risque de la mise entre parenthèses de soi : mise en conformité et limites à travers l'exemple de l'artiste et écrivaine surréaliste Claude Cahun

Cette communication vise à éclairer les stratégies susceptibles d'être développées par des femmes pour être admises et exister dans des mouvements intellectuels à la fois critiques et reproduisant des formes de domination en leur sein. On voudrait interroger le décalage entre une (re)présentation de soi comme mouvement critique et la difficulté à promouvoir les formes d'altérité dont il se réclame pourtant en prenant spécifiquement pour cas d'étude l'artiste et écrivaine Claude Cahun<sup>1</sup>. Née sous le nom de Lucy Schwob, Claude Cahun (1894-1954) est un cas d'étude particulièrement heuristique : femme dans un univers masculin, ne correspondant pas au modèle de muse et d'objet de désir traditionnellement accolé à une féminité idéalisée et stéréotypée dans ce mouvement, lesbienne, mais aussi juive, et problématisant ces dimensions dans sa production, elle offre un exemple paradigmatique d'une acceptation se jouant alors sous la forme de l'exceptionnalité. Il s'agit d'analyser comment elle oscille néanmoins entre une mise en conformité et des formes d'autonomisation par rapport au mouvement. L'entrée de Cahun dans le surréalisme semble alors se caractériser par une mise au service de ce dernier qui s'effectue en particulier à travers une politisation et un déploiement spécifique de l'activité critique sensiblement différente de ces formes passées, correspondant aux préoccupations du mouvement et de Breton en particulier. Elle correspond également à une mise entre parenthèses effectuée par Cahun elle-même d'un potentiel critique spécifique particulièrement incarné par une exploration subjective et individualiste. Il s'agit alors de comprendre comment l'entrée de Cahun dans le surréalisme témoigne de formes d'incorporation de techniques d'apprentissage qui se jouent notamment dans les prises de position du groupe et de ses sympathisants (réunions, manifestes, pétitions). Néanmoins, il me semble également que cette mise en conformité ne peut être pensée comme exclusive d'autres logiques fondamentales et en particulier de formes de distanciation, qui peuvent notamment se traduire par la possibilité de redéploiement d'une exploration subjective, à la fois permise par l'adhésion aux valeurs du groupe et en montrant précisément les limites.

Je vais donc examiner ces deux dimensions en m'intéressant dans un premier temps au lien existant entre mise entre parenthèses d'un potentiel critique spécifique et mise au service du surréalisme avant de m'attacher dans un second temps à une autre tension révélée par la production et l'itinéraire de Cahun entre mise en conformité par rapport aux règles du groupe relevant de techniques d'apprentissage des répertoires d'action et des formes de production des surréalistes et des formes de distanciation qui sont aussi des modalités de subjectivation particulière.

***La politisation entre mise au service du surréalisme et mise entre parenthèses d'un potentiel critique spécifique***

Cahun n'occupe pas de place dans la configuration surréaliste du désir, contrairement à la très grande majorité des autres femmes admises, qui sont soit des muses, des compagnes, ou

---

<sup>1</sup> Le surréalisme prône la mise en avant des points de vue minoritaires mais tend à reproduire des formes de visions stéréotypées. Cela s'exprime par exemple à travers la promotion exotique par Breton de femmes racialisées renvoyées à leur altérité (comme Frida Kahlo) ou sa lecture problématique essentialisante du « grand poète noir » Aimé Césaire.

des objets de désir. La singularité de Cahun s'incarne dans le statut inédit, pour une femme, qu'elle conquiert, de théoricienne politique du mouvement. Cette forme d'entrée n'est pas si évidente du point de vue de la production de Cahun. Se livrant à des pratiques artistiques plurielles (écriture dans des revues d'avant-garde et publications d'œuvres au statut indéterminé d'un point de vue littéraire, comme ses *Aveux non avenues*, la grande entreprise peu accueillie qui se joue du genre autobiographique paru en 1930, photographie, théâtre), Cahun est avant tout tournée vers une exploration des formes de subjectivité, notamment des stéréotypes de genre et de race, dans un souci de dépassement de ces assignations, au nom d'une éthique résolument individualiste, plus que vers un engagement direct. C'est alors sa fréquentation des avant-gardes et le contexte international rendant de plus en plus nécessaire l'intervention des intellectuels à leurs yeux (conséquence de la crise de 1929, renforcement du PC et des antagonismes de classe, fascisme, impérialisme notamment) qui peut expliquer cette politisation. Revenant sur son parcours dans des notes autobiographiques et de longues lettres dont des extraits ont été regroupés dans ses écrits, elle le justifie en articulant la révolte sociale et la révolte individuelle, seconde forme dont on peut considérer qu'elle est présente dans son travail de production multiforme : « *j'avais toujours admis qu'en un monde nouveau il n'eût plus de place pour les iconoclastes de mon espèce, et n'entrevoiant pas quel devenir pouvait m'attendre par-delà le renversement, le seul principe de justice me ralliait – passivement – à la cause du prolétariat. A moins de partager la vie en même temps que la lutte d'une classe qui n'était pas la mienne, mon rôle était d'incarner mes propres révoltes et d'accepter, au juste moment, mon destin quel qu'il fût* »<sup>2</sup>. L'incarnation de ses propres révoltes, pour reprendre les termes qu'elle utilise, trouve alors en réalité non pas une forme inédite mais reconfigurée, puisque la politisation qui advient en 1932 permet justement de jeter un regard rétrospectif sur la production passée de Cahun en la considérant comme relevant d'autres modalités de subjectivation politique. Mais c'est lors de son entrée dans le surréalisme qu'elle investit les questions qui traversent le champ intellectuel dans son rapport à l'intervention politique, et notamment celle du lien devant exister entre poésie et politique qui constitue un sujet largement débattu<sup>3</sup>.

L'entrée de Cahun dans le surréalisme se joue dans l'opposition à un de ses anciens éminents représentants, qui se mue peu à peu en un de ses plus violents détracteurs, Aragon. Un épisode l'illustre particulièrement. Il s'agit d'un rapport sur la poésie révolutionnaire que Cahun rédige dans le cadre de l'AEAR (Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires)<sup>4</sup>, à la section littéraire, qui va être enrichi et donner lieu à une publication, *Les Paris sont ouverts*, en 1934. Cahun en écrit la première partie en 1933 puis le reprend et l'élargit avant de le publier. Elle est alors aidée dans sa formation au matérialisme historique, par un groupe proche des surréalistes « le groupe Brunet », marxistes libertaires proches de l'opposition trotskyste. Elle confesse avoir été jusque-là peu familière de la doctrine marxiste : « *j'étais assurément moins initiée à la dialectique matérialiste qu'aux mystères d'Eleusis* », écrit-elle. Elle y défend une vision de la poésie, qui réitère la position surréaliste et l'affine, selon laquelle elle doit agir comme « action indirecte », c'est-à-dire engager le lecteur ou le spectateur à tirer ses propres conclusions : « laisser à désirer », comme l'écrit Breton, que Cahun cite, pour assurer à l'imagination, l'invention et à la liberté des représentations, une capacité de déploiement, seule garante de l'efficacité de la poésie, donc de sa valeur subversive. En réalité c'est la condamnation de la poésie de propagande, dogmatique, telle que portée par le réalisme

<sup>2</sup> Claude Cahun, « Confidences au miroir », in *Ecrits*, Paris, Jean-Michel Place, 2002, p. 579.

<sup>3</sup> Les surréalistes occupent dans ce débat une place de premier plan, comme l'attestent les travaux de Breton, de Tzara, ou de Crevel notamment.

<sup>4</sup> Il s'agit d'une association émanant du PC qui marque bien l'histoire complexe des surréalistes avec le PC. Après y avoir été difficilement admis en octobre 1932 – Cahun, qui l'a rejointe peu avant a plaidé pour leur entrée – les surréalistes en seront exclus en 1934.

socialiste, que Cahun débusque et met à mal à travers son réquisitoire contre Aragon, qui en est devenu un des éminents défenseurs.

Breton qui y voit justement la confirmation des thèses qu'il avait soutenues deux ans auparavant dans *Misère de la poésie*, salue au moins à trois reprises cet ouvrage, dans une lettre de juin 1934 adressée à Cahun elle-même, dans *Qu'est-ce que le surréalisme* paru la même année et dans ses entretiens avec Parrinaud en 1952<sup>5</sup>. Cette mobilisation réaffirmée, qui s'étend sur une période conséquente, témoigne de la valeur qu'il accorde à l'ouvrage de Cahun et révèle la capacité de cette dernière à avoir déployé un potentiel critique attendu dans le contexte. La reconnaissance par Breton de Cahun est telle qu'elle atteste non seulement de la réussite de sa stratégie d'inclusion dans le surréalisme mais que l'on peut alors se demander Cahun n'a pas pris soin, dans les moindres détails, de satisfaire le mouvement et Breton en particulier<sup>6</sup>. La propre reconstruction par Cahun de sa trajectoire exprime cette mise au service du mouvement : « appuyer ma thèse au surréalisme allait de soi pour moi. J'avais (autant qu'on peut décider de son sort) choisi le mois de mars 1932 pour me mettre au service du groupe. Parce qu'il me parut alors assez absurdement traverser l'éclipse dominante – le traverser en désarroi... »<sup>7</sup>.

Ce pamphlet est à la fois la forme inaugurale et la plus aboutie d'une politisation au sein du surréalisme qui s'opère entre 1932 et 1937. Cahun use ainsi des répertoires d'action traditionnels des surréalistes. Ainsi elle signe, dans le cadre de l'AEAR, les manifestes « Protestez » en mars 1933 qui condamne le triomphe du fascisme en Allemagne, appelle à l'union des prolétariens et dénonce l'impérialisme, en particulier français et « Contre le fascisme et contre l'impérialisme français » qui reprend cette même thématique en mai 1933. Dans le cadre de Contre-Attaque, à l'initiative de Georges Bataille (plus que de Breton qui se pose néanmoins comme un de ses leaders), elle est également présente parmi les signataires du manifeste fondateur « Contre-Attaque. Union des intellectuels révolutionnaires », paru le 7 octobre 1935 et de la prise de position « Sous le feu des canons français... et alliés » de mars 1936. Ces textes se caractérisent par une rhétorique agressive, pensée comme consubstantielle à l'idée même de révolution et exaltant le fanatisme, dans un esprit qui semble en réalité assez éloigné des perspectives surréalistes et de l'articulation théorique subtile prônée entre théorie et pratique, prétendant ne pas confondre révolution poétique et révolution politique, en maintenant absolument au plan principal l'autonomie de la poésie en tant que puissance révolutionnaire – que Cahun met en avant dans son texte de 1934 – se révélant alors *in fine* tout autant nécessaire qu'impossible. Je le souligne simplement ici : il est fondamental d'avoir à

---

<sup>5</sup> « Une camarade, Claude Cahun, dans une brochure marquante qui vient de paraître : *Les paris sont ouverts*, brochure qui s'attache à supputer le destin de la poésie en faisant la part de sa nécessité propre et des données sociales de son existence, prend à partie Aragon sur le manque de rigueur de sa position actuelle [...]. Les conclusions irréfutables de cette brochure corroborent et renforcent au-delà de toute attente celles que j'ai cru devoir formuler en 1932 dans *Misère de la poésie*, quant à l'impossibilité de résoudre aussi élémentairement qu'Aragon a tenté de le faire, le conflit qui met aux prises la pensée consciente de l'homme et son expression lyrique, conflit suffisant à passionner au plus haut degré le drame poétique qui nous a vus pour acteurs » (André Breton, « Qu'est-ce que le surréalisme » (1934), in *O.C.II*, Paris, Editions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade, p. 260)

<sup>6</sup> Breton va significativement jusqu'à saluer la forme même de l'ouvrage : « Je vous remercie aussi de m'avoir gardé cet exemplaire car j'ai aussi été sensible à l'étonnante présentation de ce petit livre : la couverture, le titre, courant (vraiment courant), les moindres espaces. Tout lui assure de rester unique comme ton (André Breton, Lettre à Claude Cahun, 7 juin 1934).

<sup>7</sup> Claude Cahun, « Confidences au miroir », in Claude Cahun, *Ecrits*, Paris, Jean-Michel Place, 2002, p. 594. Il s'agit de notes autobiographiques restées inachevées à la mort de Cahun qu'elle envisageait de faire publier. Ce besoin de justifier son adhésion au surréalisme et de le faire apparaître comme une évidence apparaît encore dans une double mention dans ses mêmes Confidences et dans une lettre écrite peu avant sa disparition à André Breton : « [...] en 1919 je me suis dérobée à mon désir – à l'occasion offerte pour une rencontre (de Philippe Soupault) chez Adrienne Monnier ». Soupault était alors le comparse de Breton, figure majeure du mouvement et Adrienne Monnier éditrice et propriétaire d'une librairie qui fut l'un des lieux majeurs de socialisation des écrivains, Aux amis des livres.

l'esprit la forme d'éloignement de Breton par rapport aux propres données du surréalisme qu'il a pu théoriser parce qu'elle permet de thématiser le positionnement singulier de Cahun par rapport au mouvement, se jouant dans une tension entre soumission et décalage par rapport à lui, car susceptible d'agir selon une temporalité et des motivations qui lui sont spécifiques et ne correspondant alors pas tout à fait à ce que l'on est susceptible d'attendre d'un membre du mouvement à un moment donné ; on y reviendra.

Cette entrée de Cahun dans le surréalisme marque également une forme de mise entre parenthèses d'un potentiel critique spécifique qui relève de l'exploration subjective et du questionnement des formes de stéréotypes – les deux dimensions étant susceptibles de s'articuler. Dans ses premiers écrits, qu'il s'agisse de chroniques de mode publiées dans le journal familial nantais détenu par son père Maurice Schwob, *Le Phare de la Loire*, ou des publications dans le prestigieux *Mercur de France* et *Le Journal Littéraire* – qui s'expliquent là aussi grâce à son héritage familial, elle est également la nièce de l'écrivain symboliste Marcel Schwob ayant ses entrées au *Mercur* et *Le Journal Littéraire* est dirigé par un proche de son père, Paul Lévy – Cahun s'emploie à mettre à mal les assignations de genre. Par exemple, à travers un sujet anodin comme la mode, Cahun met en avant non seulement sa conscience du genre comme rapport de pouvoir mais invite précisément les femmes à s'affranchir de leur confinement bien représenté par le vêtement féminin<sup>8</sup>. Elle entame en réalité très tôt une forme d'entrée genrée dans l'écriture, d'abord sous la forme d'un travestissement textuel masculinisé qui vise non seulement à mettre à mal les stéréotypes accolés à la féminité mais aussi à s'en affranchir elle-même et à se poser comme sujet de connaissance, c'est-à-dire comme intellectuelle. Elle s'engage également à travers sa déconstruction de personnages féminins réels ou mythiques, des « héroïnes » qu'elle choisit scrupuleusement, dans l'exploration des formes de subjectivité féminine de manière à mettre à mal les stéréotypes accolés à la féminité, ce qui constitue là encore une manifestation d'une conscience de genre et une manière critique de se poser comme un sujet de connaissance<sup>9</sup>.

La photographie offre de même un exemple révélateur de cette exploration identitaire qui se joue dans une dialectique sujet/objet. Avec l'aide logistique de sa compagne l'artiste plasticienne Suzanne Malherbe/Marcel Moore, Cahun se livre en particulier à une pratique diversifiée de l'autoportrait<sup>10</sup>. Ces productions, d'une grande modernité, relève de l'exploration d'un sujet altérisé qui se met en scène dans un questionnement des normes de genre, parfois articulé aux processus de racialisation. Un exemple paradigmatique à mes yeux de cette production est une photographie datée de 1928 où Cahun apparaît de profil, dans une position

<sup>8</sup> « Costumes tailleurs, vestes et gilets – Continuez, Madame, c'est bien vous qu'il s'agit d'habiller [...] Vous ne devez sous aucun prétexte vous laisser entraver : l'embarras de votre démarche attirera l'attention. Exigez la liberté de vos pas : le tailleur est l'uniforme du footing. Fendez-le par devant. Vous êtes à l'aise et cela ne fait pas un pli ; ou bien sur chaque couture de côté, ménagez un pli fermé qui s'ouvre pendant la marche. Vous pourrez, pour les jours de boue – pour tous les jours – retrousser à demeure par quelques points invisibles le drap fragile d'une jupe courte/ Mais c'est la jupe-culotte !... / Eh bien ! Madame, vous me croirez, si vous voulez, mais c'est la déformation des modes masculines qui féminise vos tailleurs » (Claude Cahun, « Sans entraves », *Le phare de la Loire*, reproduit dans *Ecrits*, *op.cit.*, p. 439).

<sup>9</sup> Ainsi sous la plume de Cahun, par exemple, Eve n'est plus la tentatrice mais, « ingénue », une sorte de ménagère qui, répondant à la logique consumériste, cuisine une pomme mal digérée par le père, ce qui entraîne sa chasse avec Adam hors du Paradis ; Dalila, « femme entre toutes les femmes », et Salomé « la sceptique » sont des actrices : la fillette est transformée en « une esthète pour qui « l'art, la vie : ça se vaut ». Judith « la sadique », acclamée par son peuple, le rejette et s'éprend de son ennemi, Holopherne, dont elle regrette qu'il n'ait pas su l'humilier ; Sapho subit les assauts des femmes, dont ceux de sa fille adoptive, et rêve de tomber enceinte.

<sup>10</sup> C'est en particulier grâce à cette forme d'exploration que Cahun a été redécouverte et suscité un engouement parmi les chercheuses et artistes féministes et *queer*, dans un contexte qui est aussi celui qui voit la reconnaissance de l'œuvre de Butler, *Trouble dans le genre*, et qui atteste de la possibilité de réception d'une œuvre méconnue en son temps (notamment car restée pour l'essentiel privée, non publicisée) à partir des problématiques investies dans un contexte donné.

méditative, les cheveux très courts ou rasés selon les différentes versions dont on dispose. Ce portrait s'inscrit dans une tradition de représentation de l'artiste et de l'intellectuel. Cette posture jette un doute sur l'identité de genre de la personne représentée, comme dans beaucoup de ses autoportraits bien que sous des modalités différentes, ici car il s'agit, en tant que femme prétendant exister dans un univers masculin, de parodier la masculinité – parodie qui est intrinsèquement liée à l'échec de la performance et qui révèle la structure imitative du genre lui-même<sup>11</sup>. Il s'agit en réalité d'un geste tout à fait singulier qui se réapproprie les logiques d'altérisation (en tant que femme, lesbienne, juive) pour en faire la marque d'une affirmation de « soi » comme sujet en général et sujet de connaissance et de création en particulier.

Si la quête biographique d'un soi libéré des conventions et des contraintes sociales est au cœur du surréalisme, comme l'atteste par exemple de manière paradigmatique *Nadja* de Breton, qui pose d'emblée cette question, « qui suis-je », ou à une même période mais sous une forme différente *Le paysan de Paris* d'Aragon, il faut noter que ce projet, qui est aussi celui de Cahun, est précisément celui qu'elle met entre parenthèses au moment de son entrée dans le mouvement. Il est pour le moins singulier qu'elle y soit amené par Breton lui-même dont son texte majeur, qu'elle lui présente, à l'inverse des *Aveux*, le laisse perplexe. On trouve ici un exemple révélateur d'une absence de reconnaissance de l'altérité, au cœur de l'exploration subjective de Cahun, dont le surréalisme se réclame pourtant. Suite à l'adoubement, en revanche, des *Paris sont ouverts*, c'est à une soumission au mouvement qu'elle se livre. Ainsi elle participe à l'exposition surréaliste d'objets de 1936 qui se tient à la galerie Charles Ratton, pour laquelle elle signe, à la demande de Breton<sup>12</sup>, un texte théorique de présentation de l'objet surréaliste « Prenez garde aux objets domestiques »<sup>13</sup>, et expose trois productions. Certaines se retrouvent dans un travail de collaboration avec Lise Deharme, auteur et muse du surréalisme de premier plan<sup>14</sup>, intitulé *Le cœur de Pic*, livre pour enfants que Cahun illustre avec des mises en scènes d'objets photographiques qui donnent l'effet d'une prise sur le vif d'une réalité aussi éphémère que proprement surréaliste dans sa dimension surnaturelle<sup>15</sup>. Le fait qu'un sujet aussi individualiste que Cahun, dans la foulée de l'exposition surréaliste d'objets, accepte de se contenter d'illustrer une œuvre écrite qui n'est pas la sienne, révèle bien une mise au service du mouvement tout à fait notable et qui tranche avec sa production passée<sup>16</sup>.

### ***Entre mise en conformité et distanciation***

Néanmoins, il faut précisément s'interroger davantage à la fois sur les modes d'intervention de Cahun dans le surréalisme et sur cette reconfiguration de la production. Je voudrais pour commencer revenir plus spécifiquement sur un épisode particulièrement important de sa politisation, que j'ai mentionné précédemment, sa participation à l'entreprise

---

<sup>11</sup> Sur ce point, on pourra se référer aux travaux de Judith Butler, notamment *Trouble dans le genre*, Paris, La découverte, Poche, 2005.

<sup>12</sup> « Vous savez que nous préparons pour le 20 mai une exposition d'objets (surréalistes et para-surréalistes). A cette occasion doit paraître un numéro de *Cahiers d'Art* [...] Il se trouve paradoxalement qu'à l'heure actuelle aucun des textes en question ne concerne à proprement parler les objets surréalistes [...] J'ai pensé que vous seule seriez capable de traiter d'une manière parfaite un pareil sujet. Vous pourriez prendre connaissance à *Cahiers d'Art* de tous les documents photographiques et je ne doute pas que vous sachiez dégager mieux que personne le sens théorique de cette sorte de recherches (André Breton, Lettre à CC, 1936)

<sup>13</sup> Claude Cahun, « Prenez garde aux objets domestiques », *Cahiers d'Arts*, I, II, 1936, reproduit dans *Ecrits*, *op.cit.*, p. 539-541.

<sup>14</sup> Breton s'en éprend sans retour et la fait notamment apparaître dans *Nadja*.

<sup>15</sup> Lise Deharme (avec des illustrations de Claude Cahun), *Le Cœur de Pic*, Paris José Corti, 2007 ; réédition Mémo, Nantes, 2004.

<sup>16</sup> Son ouvrage *Aveux non avenues* est illustré mais précisément selon une logique inverse à celle que l'on trouve dans *Le cœur de Pic* puisque c'est Moore qui l'illustre « d'après les projets de l'auteur », comme l'indique la première de couverture.

Contre-Attaque. L'implication de Cahun s'exprime non seulement à travers sa signature des manifestes du groupe mais aussi dans son accueil dans son appartement parisien de certaines réunions et la production théorique à laquelle elle s'est livrée. D'après les documents dont on dispose, elle est tout aussi limitée que significative. Cahun a en effet rédigé, en vue de la préparation d'une réunion, une note intitulée « la guerre »<sup>17</sup>. Il faut s'intéresser un peu à son contenu afin de comprendre ce qu'elle peut signifier de son rapport au surréalisme et de la manière dont elle se positionne par rapport à lui dans un contexte déterminé. Selon un procédé d'écriture qui lui est familier, Cahun commence par écarter que l'on puisse apporter d'emblée une réponse univoque, relevant de positions de principe à la question « êtes-vous pour ou contre la guerre ? ». Elle rejette ainsi tour à tour les fanatismes ici présentés comme symétriques et inverses que sont le pacifisme d'une part, qui vise au refoulement de l'expression des « pulsions agressives » nécessaires aux mouvements insurrectionnels, et le patriotisme d'autre part, quand bien même il serait prolétarien ou international en ce que les hommes qui sont animés par lui ne peuvent être que « tôt ou tard les marionnettes des impérialistes ». Il s'agit pour elle de mettre en avant la nécessité des « contradictions psychiques », en vue de mener à une « nouvelle conscience », seule à même de permettre l'édification du socialisme. Elle y prône le « défaitisme révolutionnaire », conçu comme « pacifisme agressif », présenté comme renouant avec la position du PCF, aujourd'hui abandonné par lui. Cette perspective doit être celle de Contre-Attaque. C'est l'éloge des contradictions, de l'ambivalence, moteurs de la révolution que Cahun propose ici : « faire surgir les ambivalences et les valoriser », conclut-elle, non seulement pour faire ressortir la volonté contradictoire au cœur du sujet, mais pour tirer parti de cette nouvelle conscience, seule à même de permettre « la pleine disponibilité d'adaptation aux étapes d'une révolution qui sera permanente ou ne sera pas viable, ne sera qu'une forme bientôt ressentie, bientôt reconnue d'oppression – ou qui sera faite par les hommes qui tendent à une libération morale complète, à la conscience plus générale d'une réalité non expurgée à l'usage du peuple et de l'innocence ».

Cette perspective ne se révèle pas seulement conforme au contexte dans lequel elle se déploie mais dans une position dedans, dehors. Elle se situe dans cette dynamique rendue, notamment de manière excessive, par Breton et Bataille, mobilisant « l'élan »<sup>18</sup>, le « potentiel de forces vives », dans leurs interventions respectives. Mais des lignes de démarcation sont notables. L'éloignement de Cahun est d'abord visible dans sa mise à distance des postures occupées par des proches de Bataille, Dautry et Aimery, qui selon Cahun se contentent de s'en remettre au « réveil », c'est-à-dire à la mobilisation, qui soutiennent la précipitation de la guerre sans tenir compte des « contradictions psychiques », de l'« ambivalence » que Cahun appelle, et qui n'ont su prendre « la précaution de faire partager leur pessimiste optimisme, [de l'avoir] fondé sur plus qu'un courage du désespoir peu communicatif ». Elle fait à la fois écho aux dénonciations passées des surréalistes, par exemple de l'humanisme d'un Romain Rolland, récupéré par les communistes staliniens, comme à celle de Georges Bataille qui au même moment s'en prend à « ceux qui, sous prétexte de lutter contre le fascisme, prépare une nouvelle croisade des démocraties », ou de Jean Bernier qui dénonce les « croisades antifascistes des états démocratiques alliés à l'URSS ». Mais, là encore, si Cahun utilise comme Bataille ce vocabulaire dénonciateur, pointant non sans ironie « les idéales croisades pour la défense de la démocratie colonialiste et de l'U.R.S.S. remilitarisée », auxquelles elle oppose un « pacifisme agressif », son usage du langage et de l'idéologie qui le sous-tend s'éloigne en réalité sensiblement de celui plus largement utilisé par les membres du groupe et Breton lui-même.

---

<sup>17</sup> Le texte de la réunion a été reproduit dans une édition des écrits de Claude Cahun regroupés et édités par François Leperlier (Claude, Cahun, *Ecrits*, Paris, Jean-Michel Place, 2002, p. 563-564. Les citations qui suivent en sont extraites.

<sup>18</sup> C'est elle qui souligne.

Cahun n'a pas recours au vocabulaire de l'exaltation fanatique qui l'accompagne et auquel le chef de file du surréalisme succombe. Elle le refuse tout au contraire, renvoyant dos-à-dos le fanatisme pacifiste comme le fanatisme patriote. Or, dans le cadre de Contre-Attaque Breton adopte un ton sensiblement différent de celui qui est habituellement le sien et qui marque la puissance d'attraction intellectuelle de Bataille, porteur le plus éminent dans ce contexte de cette posture. Ainsi Breton appelle dans ses interventions à des formes programmées d'exaltation, par exemple « un *plan d'exaltation générale* », pouvant être « élaboré en commission très fermée », ne pouvant « résulter que de la mise en commun d'un certain nombre de « *plans d'exaltation particulière* ». Les ressources humaines qui s'en dégagent et le fanatisme, utilisés par le fascisme mais qu'il s'agit de se réapproprier contre lui, principes du manifeste inaugural de Contre-Attaque sont réaffirmés par Breton qui se fait le chantre non seulement d'une « révolte qui doit tout submerger » à partir d'une « affirmation créatrice », reposant sur un refus, qu'il s'agit de « faire supporter par les épaules innombrables de la violence ». Cahun, s'emploie quant à elle à un examen dialectique davantage conforme aux données fondamentales du surréalisme. Si elle n'écarte pas la violence, c'est dans une optique que le surréalisme avait auparavant affirmé de manière plus complexe, notamment à travers la dénonciation de l'hypocrisie de la non-violence. L'exaltation à laquelle elle a recours se situe du côté du défaitisme et d'un pacifisme agressif et reconnaît en ce sens, et en ce sens seulement, qu'il convient « d'utiliser à nos fins *la guerre même* »<sup>19</sup>.

Ce qu'il m'importe de souligner ici est la manière dont, dans cette prise de position conforme à l'orthodoxie du surréalisme, à un moment où Breton lui-même montre toutes ses difficultés à les tenir, on peut diagnostiquer à la fois une adhésion très manifeste de Cahun aux principes du mouvement et une possibilité de dépassement des règles du jeu qu'il impose dans une temporalité et une conjoncture spécifiques. La posture de Cahun révèle ainsi un paradoxe entre une mise au service du surréalisme et un possible dépassement des logiques qu'il appelle dans un contexte donné rendu possible par cette adhésion principielle même qui peut, dans une certaine conjoncture, être retournée contre Breton lui-même en particulier. Or, ce paradoxe est à mon sens fondamental car il témoigne d'un positionnement singulier dedans/dehors de Cahun par rapport au surréalisme qui se joue également dans une capacité de redéploiement d'une activité critique spécifique qui relève de l'exploration subjective.

Ainsi, malgré les formes de dévotion au surréalisme que Cahun peut afficher, son rapport au mouvement ne peut se comprendre ni comme une adhésion aveugle ni comme une stricte mise entre parenthèses d'une recherche artistique et politique singulière. L'incorporation par Cahun des règles du jeu critique du mouvement s'accompagne d'une capacité à utiliser sa politisation pour redéployer des formes d'affirmation subjective qui témoignent alors d'une forme de spécificité par rapport à la production des hommes du mouvement et dans laquelle le rôle du genre doit être pris en compte. Il faut en réalité prendre au sérieux la manière dont les nouveaux outils dont elle dispose à son entrée dans le surréalisme sont susceptibles de rendre compte d'autres formes de subjectivation politique.

Considérons plus spécifiquement le travail artistique de Cahun dans le surréalisme. Le processus de subjectivation qui s'y déploie est particulièrement représenté par un objet qu'elle confectionne, aussi singulier dans la production cahunienne que représentatif, pour l'exposition d'objets surréalistes de 1936. Cet objet est intitulé *La marseillaise est un objet révolutionnaire*. Je ne vais pas rentrer ici dans un travail exhaustif d'interprétation mais je voudrais rendre compte de la manière dont il peut être lu comme un geste de subjectivation féminine qui tient compte à la fois des contraintes et des possibilités offertes par le surréalisme. On y voit sur une tige, rattaché à un socle, élaboré à partir d'une balle de tennis, un œil grand ouvert, posé verticalement, comme une vulve, aux cils probants et aux cheveux dispersés qui renforcent la

---

<sup>19</sup> C'est elle qui souligne.

dimension sexuelle. L'œil est coupé par une fine plaque en forme de nuage face auquel se tient une main dressée, à la manière d'un miroir. Sur le socle figure une mention : « La marseillaise est un champ révolutionnaire. La loi punit le contrefacteur des travaux forcés ». Là où le texte renvoie davantage à une forme de politisation « classique », c'est-à-dire conforme au surréalisme et aux propositions évoquées par Cahun (texte-collage regroupant deux réalités disparates, contre-usage possible d'un slogan révolutionnaire tel qu'évoqué dans *Les Paris sont ouverts*), l'objet en tant que tel exprime également une subjectivation politique particulière. Il y a une connotation sexuelle dans cet objet souligné par la présence de l'œil-vulve, organe qui renvoie également à une indétermination du point de vue du genre, au-delà duquel se tient un nuage prêt à le scinder ce qui représente en des termes psychanalytiques la castration, à la fois exprimée et refusée<sup>20</sup>. La main dressée à côté peut également renvoyer à la masturbation. On peut considérer qu'il s'agit alors également pour Cahun de thématiser un désir féminin – peut-être plus spécifiquement lesbien. L'ensemble évoque ainsi la représentation du phallus féminin, affiché de manière provocante, qui revient pour Cahun à dire qu'« elle aussi en a un » et ainsi à proposer une image de la sexualité féminine qui est aussi phallique. Cette production porte alors la marque d'un sujet altérisé, femme et lesbienne prétendant exister comme sujet dans un univers culturel en général qui la voue ainsi doublement à l'irreprésentable et que les surréalistes – hommes – eux-mêmes, même s'ils peuvent tendre à remettre en cause la culture patriarcale, ne peuvent pas non plus amener. On peut lire dans l'objet de Cahun un processus de subjectivation qui s'opère à la fois comme sujet féminin de désir mais aussi sujet de connaissance et de création qui vise à la fois à contrer la culture patriarcale et à s'inscrire dans sa spécificité, genrée, sexuelle, humaine, en tant qu'artiste et intellectuelle, dans la tradition surréaliste en particulier et la culture en général.

On aurait certes tort de lire ce redéploiement subjectif comme remettant radicalement en cause les formes d'incorporation par Cahun des logiques du mouvement. Mais prendre au sérieux la dimension critique permet d'appréhender les sens différenciés de la politisation qui marquent une tension entre l'apprentissage critique qui se joue dans le champ artistique et intellectuel, ici des avant-gardes et la possibilité néanmoins ouverte, dans un rapport complexe dedans/dehors par rapport au mouvement, de redéploiement d'un potentiel critique spécifique. En outre cette production ne constitue qu'une modalité d'une forme de distanciation plus générale de Cahun qui finit par se solder par son départ de Paris, et ainsi du groupe. De Jersey, où elle s'exile en 1938, elle continue à participer en réalité aux activités au départ, comme l'atteste par exemple son adhésion à l'éphémère Fédération des Intellectuels et Artistes Révolutionnaires Indépendants, créée par Breton et Diego de Rivera et qui reçut le soutien de Trotsky (FIARI), avant que la guerre et l'occupation nazie y mette fin<sup>21</sup> ; mais elle traduit par un éloignement spatial, l'impossible mise en conformité que ses prises de position et sa production, qui rejouent différentes formes de positionnement dedans/dehors par rapport au groupe, révèlent.

<sup>20</sup> On peut aussi penser à la scène d'ouverture du film de Dali et Buñuel *Un chien d'andalou* auquel cet objet fait écho, dans laquelle un rasoir vient sectionner, de manière horizontale, l'œil d'une femme, séquence qui se prolonge et se mue avec un nuage qui passe devant la lune. Il est difficile de ne pas penser que l'on retrouve cette séquence dans l'objet de Cahun à travers la planche figurant le nuage qui vient couper l'œil, condensant ainsi les deux temps de la séquence. La thématique de l'œil est plus largement très largement illustrée dans le surréalisme et les avant-gardes, on peut aussi par exemple penser au roman érotique *l'histoire de l'œil* de Georges Bataille.

<sup>21</sup> Cahun se livre pendant la guerre avec sa compagne à une étonnante campagne de résistance, distribuant tracts et papillons surréalistes rédigés en allemand, dans un esprit surréaliste, de manière à déstabiliser l'ennemi et à faire croire à l'existence d'insurgés dans son propre camp. Emprisonnées et condamnées à mort, Cahun et Moore seront libérées. Le potentiel subversif de cette résistance a été perçue par l'occupant lui-même comme l'attestent ces mots restitués par Cahun : « L'Oberst Sarmsen nous accusa d'être des 'francs-tireurs' (il se servit de l'expression française), disant que nous avions usé d'armes spirituelles au lieu d'armes à feu, ce qui, selon lui, était plus grave, car avec les armes à feu on pouvait aussitôt mesurer le dommage causé, tandis qu'avec des armes spirituelles on ne savait jusqu'où il pouvait s'étendre... » (Claude Cahun, Lettre à Paul Lévy, in *Ecrits, op. cit.* p. 720)

### *Conclusion*

Le petit texte *Les Paris sont ouverts* avec lequel j'ai entamé cette communication révèle bien cette volonté d'adhésion et de mise au service du groupe qui se poursuit avec l'adoption de prises de position communes. Cette mise en conformité aux règles du jeu critique est néanmoins rendue questionnable par le positionnement de Cahun, que ce soit dans ses prises de position ultérieures très orthodoxes à un moment où l'orthodoxie du surréalisme se révèle elle-même défaillante ou son implication dans les activités de production du groupe auxquelles elle ajoute, en tant que sujet altéré, sa spécificité. Peu avant sa mort, Cahun écrit à Jean Schuster, surréaliste de la jeune génération d'après-guerre : « *Dans l'ensemble de ma vie, je suis ce que j'ai toujours été (mes plus anciens souvenirs d'enfance en témoignent) : surréaliste. Essentiellement. Autant qu'on le peut sans se tuer ou tomber au pouvoir des aliénistes* »<sup>22</sup>. Cette reconstruction qui en dit long sur la manière dont Cahun entendait être perçue par les surréalistes, ne peut en réalité à mon sens précisément se comprendre qu'à partir de cette possibilité de négociation passée de son rapport au mouvement : c'est l'éloignement qui permet de se dire proche comme personne jusqu'à avoir incarné un esprit avant la fondation d'un mouvement, anachronisme qui se révèle forme paroxystique de l'attachement. En réalité, la distanciation et l'autonomie renégociées par Cahun traduisent bien tant les contradictions des trajectoires et des formes de subjectivation que l'impossibilité pour un mouvement masculin de ne pas reproduire des formes de domination en son sein et pour un sujet altéré de tout à fait incorporer des règles écrites certes en ne le niant pas mais pas par sa voix propre.

---

<sup>22</sup> Claude Cahun, Lettre à Jean Schuster, 19 février 1953.