

# La revue des ressources

-- Magazine - Critiques --

Critiques



## **Une héroïne "impossible" : Claude Cahun**

à propos de la biographie de  
Claude Cahun par François  
Leperlier

Agnès Lhermitte  
jeudi 5 octobre 2006

Quiconque se livrait à une recherche sur Claude Cahun disposait jusqu'alors d'un unique ouvrage de référence : *Claude Cahun, l'écart et la métamorphose*, essai écrit et publié par François Leperlier en 1992 chez Jean-Michel Place (310 pages). En fait, les derniers curieux arrivés n'en disposaient même plus, le livre étant épuisé depuis quelques années. Par bonheur, depuis mai 2006, ils peuvent à nouveau profiter, non seulement d'une réédition, mais d'un travail actualisé et considérablement enrichi [1]. En effet, l'apparition de plusieurs œuvres et sources documentaires encore inédites a conduit François Leperlier à reprendre le collier et, au prix d'un travail de bénédictin, à présenter un essai profondément refondu. La modification du sous-titre [2], sans contredire en rien le précédent, en est un signe : *Claude Cahun, l'exotisme intérieur*, est publié cette fois chez Fayard (504 pages). De la même façon, un autoportrait photographique emplit cette fois encore la page de couverture, mais la célèbre et sinistre anamorphose au crâne chauve a cédé la place à une fascinante femme au chat, plus familière, dont le double regard capture d'emblée celui du lecteur.

L'objectif général du livre, « à la fois une biographie, une étude de l'œuvre et un essai d'interprétation », est naturellement conservé par celui qui est non seulement, risquons l'oxymore, le spécialiste généraliste de Claude Cahun, mais aussi un intellectuel indépendant, indifférent aux chapelles de la critique littéraire comme aux vogues idéologiques.

Pour organiser une monographie aussi complexe, François Leperlier a combiné l'axe chronologique avec des regroupements thématiques : quinze chapitres non titrés, dont le chiffre est simplement suivi d'une citation (non attribuée) de Claude Cahun. Dans le premier ouvrage, les citations renvoyaient explicitement à d'autres auteurs, tissant le réseau culturel de l'artiste étudiée. On notera, avec ce resserrement sur l'œuvre de Cahun, le mimétisme accru avec la présentation de l'œuvre majeure de celle-ci, *Aveux non avenues*. Aveu crypté, en miroir, d'une démarche de plus en plus profondément empathique ? En effet, non seulement F. Leperlier déclare avoir axé plus nettement son essai sur « la démarche personnelle (et) la singularité d'une expérience vécue et méditée » (celle de Cahun, non nommée), mais il revendique, dans la postface de l'ouvrage, sa propre *participation* profonde : « Je me découvrais largement dans cette affaire ». Cependant la connivence de cette « critique de sympathie » s'accompagne d'une objectivité rigoureuse jusque dans les détails, et d'un total respect des paroles de Claude Cahun, plus abondamment citée. D'ailleurs, la table des matières fournit pour chacun des chapitres des dates et des indications de contenu précises, qui en font un outil fort utilisable.

Le premier chapitre, consacré aux années de formation, s'appuie largement sur les textes, et en particulier les longues lettres, écrits après la seconde Guerre mondiale. En croisant systématiquement les données biographiques avec les confidences et souvenirs explicites ou transposés dans l'œuvre, François Leperlier reconstitue, autour du douloureux « roman familial » de Lucy Schwob, l'atmosphère et l'environnement de ces moments déterminants. Dans ce creuset de la sensibilité créatrice, on trouve l'énigme de la mère, démente fascinante et terrifiante, les personnalités complexes et torturées du clan Schwob, le poids de l'Affaire Dreyfus... Mais aussi, déjà, contrepoin et contrepoids aux fantasmes morbides, les deux passions : l'écriture (héritage de l'oncle Marcel Schwob) et Suzanne (Malherbe, dite Moore, compagne de toute la vie). Cette enfance, qui n'est « pas passée », deviendra thème central de l'œuvre, à la fois mythe nostalgique et force de rébellion.

Les chapitres II à X sont consacrés à la période de création, essentiellement littéraire, de Nantes aux années parisiennes, avant l'installation à Jersey en 1937. Un chapitre pour les premières productions, dans la période nantaise encore déterminée par la tradition symboliste et par les relations familiales : chroniques de presse dans *Le Phare de la Loire* paternel et dans *La Gerbe*,

publication au *Mercure de France* de *Vues et visions*, poèmes en prose d'inspiration symboliste illustrés par Moore, rédaction de *Jeux uraniens (Amor amicitiae)*, un texte inédit, intime et exalté, précieuse matrice de l'œuvre ultérieure. F. Leperlier traite ici de la question essentielle des pseudonymes, symptômes d'un problème d'identité qui substitue la filiation mythique à l'hérédité naturelle et sociale, et s'emploie à brouiller les genres. Il dégage, dès ces premiers textes, le goût de la provocation, l'appel à la liberté de mœurs, les notions fondamentales d'altérité et de dualité.

Tout le chapitre suivant, qui reprend la très riche étude de l'ouvrage précédent, est centré sur *Héroïnes* [3], série de textes qui marque, en 1925, l'entrée dans « la mouvance moderne » de celle qui signe dorénavant « Claude Cahun ». C'est ici que F. Leperlier situe l'essentiel de sa réflexion sur la question sexuelle. Dans ce débat, amorçant une polémique avec les interprétations féministes de l'œuvre, il réaffirme la dimension philosophique et mythologique de l'androgynie, ainsi que la revendication, par Claude Cahun comme ce sera le cas pour Marguerite Yourcenar, de son indétermination essentielle, sa quête du « neutre », son affirmation de sa singularité d'autant plus irrécupérable qu'elle en construit la représentation multiple. Concrètement, il évoque non seulement l'amour pour Suzanne-Pygmalion, mais aussi le jeune Bob, idéal érotique inaccompli, ainsi que les autres « flirts négatifs » avec les hommes désirés. Il termine sur le *self love* de Claude-Narcisse (« il n'est d'autre amour que la passion de sa propre personne »), et conclut sur la « réalité imaginaire » de la sexualité, particulièrement pour celle qui prétend ne désirer que « l'impossible ».

Le Chapitre IV s'attache aux rencontres et amitiés de 1924-1927 : Jacques Viot, l'intercesseur nantais, Henri Michaux, avec lequel elle va entretenir trente ans de correspondance / correspondances, la revue *Philosophies* avec Pierre Morhange et Charles Henri Barbier. Le chapitre se termine sur la dernière publication au *Mercure*, en 1927, des *Ephémérides*, détournement cathartique du calendrier, et auparavant, contient l'analyse de la question de Dieu, particulièrement complexe chez cette athée volontiers panthéiste, imbibée de merveilleux et tentée par l'absolu, dont le comble du bovarysme aboutit à ce double sublime.

L'activité théâtrale (1927-1930), ancrée dans la tradition familiale (carnaval nantais, Marguerite Moreno...) et une bonne connaissance de la scène d'avant-garde (Ballets russes, les Pitoëff, la danseuse Nadja...) est étudiée au chapitre V. Elle se résume à deux périodes brèves mais riches : participation au Théâtre ésotérique, inspiré par une mystique extrême orientale, puis aux expérimentations dramatiques du Plateau de Pierre Albert Birot. Tout en ressuscitant précisément ce contexte, F. Leperlier montre ici comment les problématiques théâtrales sont profondément inhérentes à celle qui, à l'instar de Shakespeare, Schopenhauer, Baudelaire et Jules de Gaultier, ne jure que par la représentation et l'artifice, les « jeux de rôle » et les masques.

Le chapitre VI, évoque *Aveux non avendus*, le monument inclassable qui découragea Adrienne Monnier et Jean Paulhan avant d'être édité par Pierre Lévy, et rebuta la plupart des lecteurs. F. Leperlier s'attache à analyser le fonctionnement et l'écriture de cet « essai-poème » (Mac Orlan) hétéroclite et excessif, de ce monstre autobiographique ironique fait de collages et de détournements. Il l'inscrit dans une lignée qui sinue depuis Pascal, Rimbaud, Mallarmé, Nietzsche, Laforgue, Schwob, G. Palante, jusqu'à Breton et Artaud. Il met ainsi en relation les mythes, en particulier celui de Narcisse, avec la déchirure ontologique qui nourrit une dualité transcendée par l'imaginaire, avec en particulier la problématique individualisme / sympathie.

Les chapitres VII à X montrent au contraire comment, dans les années 1932-37, Claude Cahun, alliant « l'historicité » à la poésie, est passée à l'action, à la participation, nouant avec les surréalistes et certains groupes de réflexion comme le Groupe Brunet des liens complexes, parfois conflictuels mais profonds. Outre l'amitié de Desnos, elle sympathise avec Crevel, Peret, Dali, Tzara..., et se

prend de passion pour Breton, rencontré tardivement. Leur connivence réelle survivra à la guerre. « J'ai toujours été surréaliste », écrit Claude Cahun à la fin de sa vie. Son activité politique se traduit par la signature de tracts de protestation. En 1932, elle adhère à l'Association des Écrivains et artistes révolutionnaires, dont F. Leperlier retrace l'histoire compliquée, pour en démissionner au bout de quelques mois, hostile d'emblée au stalinisme. Son indépendance se traduit en 1934 par la publication des *Paris sont ouverts*, manifeste ironique, contre les compromissions d'Aragon, en faveur d'une poésie irréductiblement libre, « dégagée », révolutionnaire par sa propre charge subversive. Développant les intuitions parfois maladroitement énoncées par l'auteur, F. Leperlier inscrit cette réflexion dans l'histoire du débat qui, depuis Hegel, s'interroge sur les fonctions de l'acte poétique. Claude Cahun participe également en 1935 à la création de Contre Attaque aux côtés de Bataille. Mais elle cultive toujours une position « ambivalente » qui lui assure, dans une tension assumée, une conscience lucide et libre.

Les chapitres XI et XII, comme une parenthèse qui souligne la rupture entre Paris et Jersey, présentent de façon synthétique l'œuvre plastique et photographique de Claude Cahun. Son travail sur l'objet est situé dans l'histoire de l'activité menée à ce sujet par les Surréalistes, de Duchamp à Bellmer. Il y est question successivement de sa participation en 1936 à l'Exposition surréaliste d'objets chez Charles Ratton, avec trois assemblages hétérogènes, selon la méthode paranoïa-critique de Dali, alliant force d'imagination et humour objectif, et de son article paru la même année dans *Cahiers d'Art*, « Prenez garde aux objets domestiques », longuement commenté. Il apparaît clairement ici que le travail et la réflexion sur l'objet sont indissociables des autres aspects de l'œuvre : même logique de fabrication (le réemploi), mêmes signifiants de prédilection (la main et l'œil), même goût de l'irrationnel, de l'anomalie, de la métamorphose.

L'œuvre photographique, qui occupe l'essentiel de ces chapitres, est d'abord présentée de façon générale. Un corpus malheureusement incomplet de 400 photos témoigne de l'activité de toute une vie, longtemps méconnue malgré la reconnaissance de quelques contemporains éminents. F. Leperlier, qui n'hésite pourtant pas, au terme de son analyse, à décerner à son auteur le titre de « la seule femme photographe surréaliste », met en relation son caractère privé, quasi clandestin, avec l'extraordinaire liberté créatrice qui s'y déploie. Disposant dans son domicile parisien d'un atelier et d'un laboratoire, Claude Cahun procède par essais empiriques, et trouve des procédés en accord avec sa thématique et ses problématiques personnelles : l'ambivalence de l'image s'exprime par les superpositions, dédoublements, distorsions..., faisant de la photographie un art de la représentation. Ce langage visuel convient particulièrement à cette scénographe obsessionnelle, qui répartit son travail entre les trois genres, présentés dans l'ordre suivant, de l'autoportrait, du photomontage et du portrait.

Avant même de proclamer l'importance capitale de ces autoportraits « non seulement dans l'histoire de la photographie, mais dans le développement d'une esthétique des représentations de soi », François Leperlier commence par trancher la question - largement débattue actuellement - de la participation de Moore à ces clichés. S'appuyant sur une déclaration de Man ray, « Même si quelqu'un d'autre appuie sur le bouton, c'est moi qui prends la photo », il lui dénie nettement le statut d'auteur - qu'elle n'a d'ailleurs jamais revendiqué. S'ensuit un parcours rapide de ces quarante ans d'autoportraits, « suivant le fil des motifs allégoriques qui ne cessent de courir entre la vie et l'oeuvre ». L'androgynie se décline sous les masques de diverses « héroïnes » mythologiques ou contemporaines, du père, de l'enfance, de l'aveugle, ou encore de la tête polie en galet. On souligne l'abondance des verres réfléchissants, des globe de verre (avant Man Ray). L'extraordinaire modernité d'une démarche qui fait « sortir l'autoportrait des problématiques de la représentation, de l'intériorité et de l'extériorité », suggère des rapprochements avec des artistes contemporains : l'exemple de Cindy Sherman, le plus pertinent, est évoqué ici, avec prudence. La technique du

photomontage, utilisée également dans les portraits et les autoportraits, s'est illustrée dans deux œuvres particulières : en 1929, âge d'or du genre, les planches d'*Aveux non avenues*, assemblages particulièrement complexes de fragments (d'autoportraits le plus souvent), analogon visuel et « mise en abyme spectaculaire » des neuf chapitres ; puis en 1936, les vingt deux illustrations du recueil de poèmes de Lise Deharme, *Cœur de Pic*. tableaux poétiques dont la féerie enfantine est plus étrangement inquiétante encore que celle du texte. Elle s'est aussi appliquée, entre 1936 et 1940, à d'autres mises en scène d'objets, aux résonances parfois oedipiennes, ou sombremenent dramatiques, à l'image de ces temps troublés. Quant aux portraits de ses amis surréalistes, ils témoignent de son approche personnelle. Son appropriation empathique se manifeste par les procédés de dédoublement qui rendent aussi bien l'ambivalence du sujet que la part d'imaginaire qui en construit la légende.

Les chapitres XIII à XV parcourent les dix-huit dernières années, passées à Jersey dans une vieille demeure de la baie de Saint Brelade. F. Leperlier reconstitue les raisons du départ, le cadre de vie, l'approche de la guerre, l'occupation allemande, puis l'étonnante activité de résistance individualiste de Claude Cahun (et de Suzanne), contre-propagande inventive et démystificatrice signée « Soldat sans nom ». Puis il rend compte, grâce aux nombreux écrits d'après-guerre, de leur arrestation et de leur captivité, (du 25 juillet 1944 au 8 mai 1945), de leur remarquable force morale, défi ironique et poétique au mauvais théâtre des nazis, et de la réflexion éthique et philosophique que mena Claude Cahun à la suite de ces événements. Il expose les difficultés physiques et morales du retour à la vie, dans une demeure pillée et dévastée, les reprises de contact, parfois décevantes, avec les amis de naguère, le désir de retourner à Paris, trop tard... Avant le récit, très émouvant, de la mort de son héroïne (à nouveau Lucy Schwob sur sa pierre tombale, à jamais Claude Cahun, mythe identifié à ses métamorphoses), F. Leperlier mentionne, trop brièvement, deux écrits inachevés qui renouent magistralement mais péniblement avec l'écriture de soi ; en particulier le magnifique essai lyrique qu'il avait intitulé, dans son édition des *Ecrits*, « Confidences au miroir ».

Cet ensemble est suivi d'un chapitre intitulé « Vie et rêve de Moore », intégralement consacré à Suzanne Malherbe, qui, dans l'ouvrage précédent, ne trouvait place qu'au premier chapitre, dans le contexte familial. C'est reconnaître à la compagne de toujours un statut propre, même si l'artiste a cessé de produire vers 1930. Les sept œuvres reproduites (portraits, illustrations, décors de scène) font regretter la disparition de nombreux travaux de Moore à la fin de la guerre.

Enfin une postface intitulée « L'assomption de Claude Cahun », reprise partielle d'une contribution parue dans *La Femme s'entête* [4], récapitule tout d'abord la démarche de l'auteur, depuis sa découverte, à dix-neuf ans, des *Paris sont ouverts*, jusqu'à la rédaction du présent volume en passant par les rencontres avec les témoins de la vie de Claude Cahun comme Jacqueline Lamba, et les explorations et reconstitutions « artisanales » d'une œuvre dispersée ou perdue à Jersey. Elle fait ensuite le point sur les études actuelles, trop souvent influencées, au gré de F. Leperlier, par les effets de mode idéologiques et médiatiques. Et de stigmatiser, une fois encore, les adeptes trop dogmatiques de la « Queer theory » et des « gender studies », réducteurs et récupérateurs de l'œuvre d'un auteur (ou d'une auteure, qu'importe ?) profondément attaché(e) à la liberté individuelle, allergique au classement et à l'assimilation. « L'œuvre, comme toute pratique symbolique, rompt et disperse les rapports de causalité ». Et les trois dernières pages, proches d'une profession de foi aux accents lyriques, réaffirment la place capitale, la « présence » de Claude Cahun, « dans le surréalisme et, à travers lui, dans le champ des valeurs critiques et subversives de la modernité ». La dernière phrase l'érige même en modèle, en icône : « Elle nous donne, comme rarement, ce sentiment d'une pensée risquée, qui fait tout le prix de la pensée, d'une liberté voulue par elle-même, pour la beauté et la noblesse du geste, pour l'honneur, pour l'éclat d'un dernier rôle, la dignité d'une image, la poésie d'un rêve plus grand que la vie. »

Deux annexes sont particulièrement précieuses. Une bibliographie complète (en l'état actuel des choses) des œuvres de Cahun, et (quasi)complète des études qui lui sont consacrées - il est bon signe, au fond, que le recensement des études actuelles commence à être difficile. Et un cahier iconographique, aussi indispensable que décevant dans sa présentation : chaque page accumule et juxtapose des clichés réduits parfois au format du timbre poste (jusqu'à neuf par page !), et rattachés au texte par un simple renvoi au numéro. On regrette les bonnes reproductions, de taille honorable, qui scandaient à l'envi le texte de l'essai précédent et rappelaient naturellement la complémentarité des démarches d'écriture et de photographie. On le regrette d'autant plus que le catalogue de l'exposition de 1995 est également épuisé. En attendant son éventuelle réimpression, en attendant le catalogue édité par le musée de Jersey, on dispose actuellement, hormis les reproductions éparses dans des revues et la réédition de *Cœur de Pic*, du numéro 85 de *Photo-poche* (1999), présenté par ... François Leperlier, et des belles reproductions qui illustrent sa réédition des *Ecrits* de Claude Cahun (Jean-Michel Place, 2002).

Il reste que *Claude Cahun, l'exotisme intérieur* constitue une somme, remarquable par son érudition, l'élégance de son écriture et la qualité des analyses, sur l'artiste singulière Claude Cahun, envisagée dans un large contexte culturel, philosophique, politique et esthétique. La connaissance du surréalisme s'en trouve enrichie d'autant.

*Post-scriptum :*

Pour citer cet article : Agnès Lhermitte , "Une héroïne « impossible » : Claude Cahun", [Acta Fabula, Août-Septembre 2006 \(vol.7, num.4\)](#)

Nous remercions Fabula de nous avoir permis de reprendre cet article.

[1] François Leperlier, *Claude Cahun : l'exotisme intérieur*, Paris, Fayard, 2006

[2] Reprise du titre d'un article de 1995, in *Claude Cahun photographe*, Paris-Musée, Jean-Michel Place

[3] Notons que François Leperlier a donné, également en 2006, une édition à part d'*Héroïnes*, dans la petite collection « Mille et une nuits »

[4] K. Conley, G.Colville, Lachenal et Richter, 1998, collection Pleine Marge