HAL
open science

Point d'arrêt-point d'ouverture Claude Cahun et la photographie de l'objet surréaliste dans Le Coeur de Pic

Anne Reynes-Delobel

To cite this version:

Anne Reynes-Delobel. Point d'arrêt-point d'ouverture Claude Cahun et la photographie de l'objet surréaliste dans Le Coeur de Pic. Body Image, 2014, 15, pp.26-45. hal-01136166

HAL Id: hal-01136166

https://hal.science/hal-01136166v1

Submitted on 7 Jan 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Point d'arrêt-point d'ouverture

Claude Cahun et la photographie de l'objet surréaliste dans Le Cœur de Pic

Anne Reynes-Delobel

Résumé

Cet article explore la contribution de la photographe Claude Cahun au recueil de « poèmes pour les enfants » de Lise Deharme, *Le Cœur de Pic* (1937). Un examen attentif révèle que le travail d'illustration plus ou moins littéral des poèmes de Deharme s'inscrit dans une réflexion d'ordre artistique et éthique plus large centrée sur la représentation de l'objet domestique. Si le grain photographique participe d'une impression de familiarité, les mises en scène d'objets imaginées par Cahun relèvent, de fait, d'un travail sur la surface qui vise à confronter le spectateur à la relation anémique qu'il entretient avec le monde sensible. Dès lors, la photographie devient le médium d'une recherche du point de contact où il soit possible de mettre en œuvre ce que Cahun nomme ailleurs « action indirecte », un processus caractérisé par la dialectique du point d'arrêt / point d'ouverture permettant de retrouver le moyen d'intervenir dans le monde. Ce processus, qui souligne une proximité du jeu et de l'expérience, est central dans les expériences artistiques du groupe surréaliste qui culminent avec l'Exposition surréaliste d'objets, fin mai 1936, à la galerie Charles Ratton. De ce point de vue, l'objectif de cet article sera également de situer la contribution de Cahun au *Cœur de Pic* dans le contexte idéologique du surréalisme et plus largement dans une démarche critique visant à interroger la portée de l'œuvre au sein des relations de production de son temps.

Abstract

This article investigates the contribution of photographer Claude Cahun to Lise Deharme's children's book *Le Cœur de Pic* (1937). A close examination reveals that Cahun's more or less literal illustrations of Deharme's poems fuel a broader artistic and ethical reflection centered on the representation of domestic objects. While the photographic grain seems to elicit an impression of familiarity, the mises en scène imagined by Cahun are part of a work on the surface whose aim is to confront the viewer with the anaemic relationship he/she has with the material world. Photography thus becomes the medium of a search for a point of contact where it is possible to activate what Cahun calls "indirect action" — a dialectical process making intervention in the world possible. This process — based on the interaction of play and experience — was a crucial element of the Surrealists' artistic experiments which culminated with the Exposition surréaliste d'objets at the Charles Ratton Gallery in late May 1936. This article will also attempt to situate Cahun's contribution to *Le Cœur de Pic* in the ideological context of surrealism and more generally in a critical movement whose aim was to question the function of the work of art in the production relations of its time.

Keywords

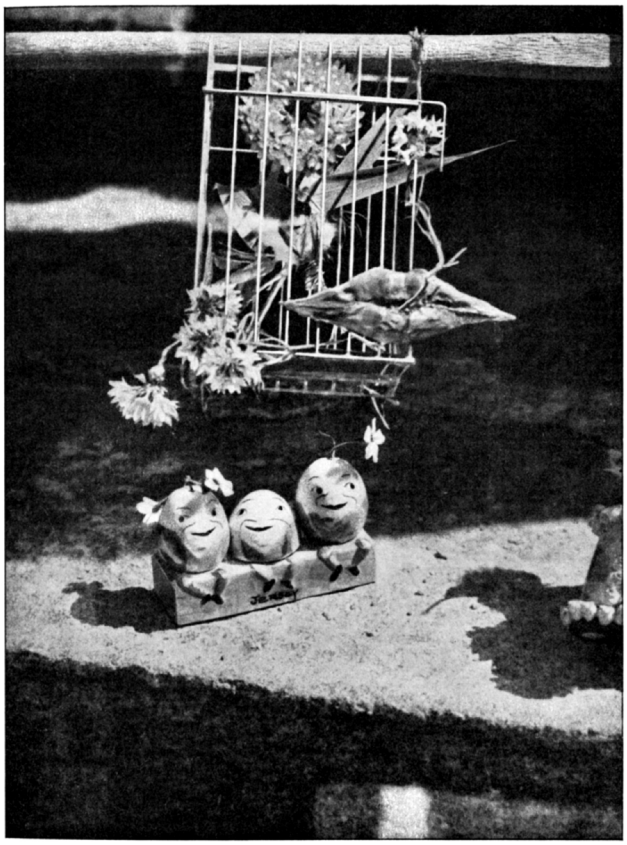
surrealism; photography; Claude Cahun; Lise Deharme; *Cœur de Pic*; object; dialectic; intermediality.

Grain, lignes et points : ces trois mots, comme esquissant le début d'une comptine, nous invitent à pénétrer un univers ludique des plus singuliers pour l'animer du mouvement suggéré par leurs différences, leurs analogies et leurs contrastes. Cet univers, c'est celui du *Cœur de Pic* (1937), bel album issu de la collaboration littéraire et artistique entre Lise Deharme et Claude Cahun, toutes deux proches amies d'André Breton et engagées dans la démarche surréaliste[1]. Au fil des trente-deux courts « poèmes pour les enfants » composés par Deharme et ponctués de vingt-deux planches photographiques réalisées par Cahun, le lecteur accommode son regard à celui de Pic, petit personnage éponyme dont les jeux, les découvertes et les tourments se déroulent à une échelle miniature, où le grain et le point déclinent les possibilités, à la fois familières et inquiétantes, de leurs transformations : la graine de la fleur et le grain du sablier y côtoient le point de dentelle, mais aussi les pointes qui piquent, coupent et déchirent. Au point de contact du texte et de l'image, caractérisé, comme on va le voir, par une dynamique de l'arrêt et de l'ouverture, surgit tout un microcosme au sein duquel des fragments du monde naturel et animal (feuilles, fleurs, tiges, brindilles, os, plumes) coexistent avec une foule de petits objets domestiques (bibelots, napperons, ustensiles usagés, vieux joujoux) dans des situations que le lecteur, quel que soit son âge, perçoit d'emblée comme à la fois énigmatiques et pleines d'humour.

Si Paul Éluard, chargé par Deharme de l'édition du recueil, affirme à Cahun, dans une lettre datée du 15 août 1936, que ses planches photographiques sont « de pures merveilles qui flattent ce qu'il y a encore de très enfantin en nous »[2], c'est à n'en pas douter parce qu'elles participent de cette « volonté d'enfance » identifiée par Georges Henein comme l'opération primordiale du surréalisme, « sa passion du jeu, son goût de la trouvaille, de la surprise, de l'émerveillement perpétuel, son défi permanent à l'odieuse sagesse des esprits prudents et des gens avisés »[3]. Sur ce point, l'association de Deharme et de Cahun semble bien relever d'une communauté de pensée visant, à travers l'interaction du poétique et du visuel, à précipiter un régime de contiguïtés et de coïncidences jusque-là inaperçu, qui oblige le lecteur à se défaire de ses habitudes et le conduit à expérimenter un nouveau mode de connaissance qui se veut aussi libération totale de l'esprit.

---

1. Claude Cahun, née Lucy Schwob, à Nantes, en 1894, est la nièce de l'écrivain Marcel Schwob. Figure de l'intelligentsia parisienne dans les années vingt et trente, elle tient salon rue Notre-Dame-des-Champs. Écrivaine et photographe, elle rejoint officiellement le groupe surréaliste en avril 1932. Lise Deharme, née Anne-Marie Hirtz, à Paris, vers 1900, publie dans *Le Phare de Neuilly*, à partir de 1926, les contributions de nombreux écrivains et artistes surréalistes (notamment Desnos, Fargue, Man Ray et Lee Miller). Poète, romancière et journaliste, elle a inspiré à Breton la « dame au gant » de *Nadja*. Les poèmes du *Cœur de Pic*, d'abord intitulés *L'Heure des fleurs*, sont inspirés du *Parterre d'Hyacinthes* et de *La Ménagerie de Tristan* écrits par Desnos pour les enfants Deharme en 1932 (détail insolite, le petit garçon de Lise Deharme se prénommait Pic). À l'époque de leur collaboration, Cahun et Deharme se connaissent depuis plusieurs années. La réalisation des vingt-deux planches photographiques de *Cœur de Pic* va occuper Cahun de juin à septembre 1936. Elle séjourne alors sur l'île de Jersey, dans sa maison de St. Brelade. Pour plus de détails, voir F. Leperlier (2006 : 364-68).
2. Dans la courte préface du *Cœur de Pic*, Éluard écrit encore : « Bouquet cueilli dans le jardin des fées, volé aux abeilles et aux papillons, ce livre d'images a l'âge que vous voulez avoir ».
3. Georges Henein, « La voix du poète a tout chanté de l'homme hormis l'indifférence » (n. d.). Cité par Henri Béhar et Georges Carassou (1992 : 237-38).



Le Cœur de Pic*, Planche III @ Éditions MeMo*

À titre d'exemple, on pourra s'attarder quelques instants sur la troisième planche de l'album qui présente sur la gauche un bref quatrain (« Immortelle / tu es belle / dit le bleuet / mais tu ne meurs que de regret ») placé en regard d'un assemblage réunissant plusieurs objets disposés sur le bord d'un muret dont l'éclairage naturel souligne la texture. Au premier plan se trouvent deux « objets trouvés » : une mâchoire d'animal tronquée par le bord droit de l'image, mais dont l'ombre dessine le profil menaçant sur la surface du muret, et un bibelot, sans doute déniché dans une boutique de souvenirs de Jersey, figurant trois *Humpty Dumpty* miniatures coiffés pour l'occasion de fleurettes. Ces deux objets sont surplombés d'un « objet fabriqué » plus complexe : une sorte de grille est suspendue à un bâtonnet placé juste en-dessous de la bordure supérieure de l'image. Elle emprisonne une petite gerbe de fleurs et de feuilles disposée en diagonale. À l'extérieur des barreaux de cette étrange cage est accrochée une bouche de carton-pâte surdimensionnée, que l'on devine rouge vif ; une tige s'en échappe. L'image inventée par Cahun propose une interprétation visuelle qui vient juxtaposer sa dynamique à celle de la syntaxe allitérative de la comptine de Deharme pour, comme l'écrit Andrea Oberhuber, « suspendre le mot et l'image dans un espace-temps indéterminé, à la fois temps de *récréation* et lieu de *recréation* de l'univers enfantin ». Entre le texte et l'image s'instaure un jeu qui transforme le sens et l'utilité convenus des choses, tout en réclamant un surcroît d'attention à leur tactilité matérielle : au grain rugueux du muret et de la mâchoire répondent la rondeur lisse du bibelot, l'aspect bombé et crevassé de la bouche, et celui délicatement ébouriffé des fleurs. De page en page, le dialogue entre texte et image se poursuit en s'autorisant l'écart et la variation, et provoque des rencontres inattendues qui transgressent la loi

d'identité pour ne plus obéir qu'à la règle purement ludique selon laquelle, « n'importe quel objet peut servir à n'importe quel autre »[4]. Dès lors, on ne peut qu'être d'accord avec Oberhuber lorsqu'elle affirme que le travail de collaboration de Deharme et Cahun est à ce point « équilibré et complémentaire » qu'il pousse la praxis intermédiale jusqu'à un état de « complète coïncidence »[5]. Cette complémentarité n'exclut toutefois pas d'autres interprétations. Au vu de certains éléments, il semble possible d'avancer que Cahun a envisagé dans la création du *Cœur de Pic*, outre l'occasion de mettre son traitement photographique du « fait surréaliste »[6] au diapason de l'imaginaire poétique de Deharme, un prétexte pour mettre en application ses propres réflexions et expérimentations sur l'objet comme vecteur d'une véritable émancipation sociale.

À la pointe de l'objet : action poétique / action politique

Cette conception de l'objet, à la croisée entre activité artistique et matérialisme politique, est au fondement de l'argument développé par Cahun dans un pamphlet intitulé « Prenez garde aux objets domestiques », publié dans la revue *Cahiers d'art* à l'occasion de la première *Exposition surréaliste d'objets* qui se tient, fin mai 1936, à la galerie Charles Ratton, à Paris, et où Cahun expose trois assemblages[7]. On peut relever dans les constructions du *Cœur de Pic* la présence de plusieurs objets (notamment, outre la mâchoire d'animal déjà citée, un petit mannequin articulé en bois, un lit de poupée, un voile de mariée et un cadran d'horloge aux aiguilles cassées) déjà utilisés dans les « objets à fonctionnement symbolique »[8] exposés chez Ratton. Ceci tend à prouver que le recyclage faisait partie intégrante du processus de création et que les assemblages temporaires de Cahun n'avaient pour finalité véritable que leur représentation photographique.

L'exposition de mai 1936 marque pour le groupe surréaliste le point culminant d'une recherche en germe dans l'esprit de Breton dès la parution de l'*Introduction au discours sur le peu de réalité* (1925)[9], mais qui ne prendra véritablement son essor qu'au tournant des années trente et dont les acteurs les plus dynamiques ont pour noms Man Ray, Giacometti et Dalí[10]. Son 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

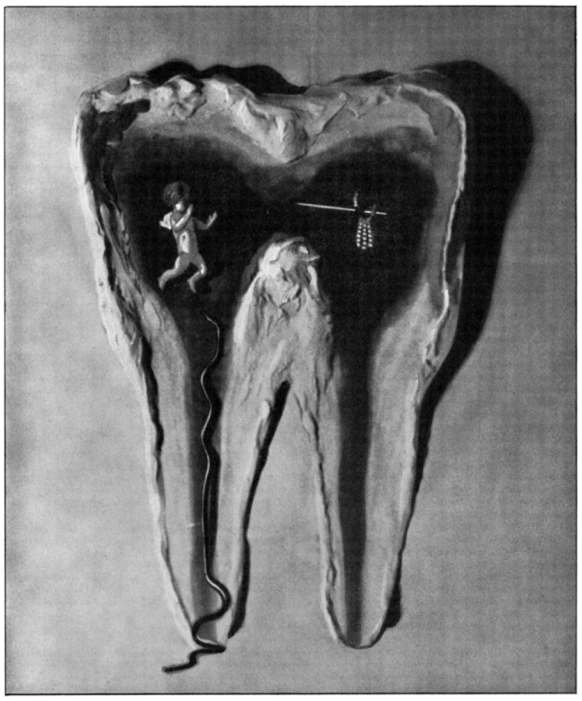
4. Cette formulation est d'Emmanuel Guigon (2005, 11).
5. Voir Andrea Oberhuber (2011, 7).
6. Défini dans la préface de la première livraison de *La Révolution surréaliste* comme « toute découverte changeant la nature, la destination d'un objet ou d'un phénomène ».
7. L'*Exposition surréaliste d'objets* eut lieu à la galerie Charles Ratton, spécialisée en arts primitifs, du 22 au 31 mai 1936. Elle fut accompagnée d'un numéro spécial des *Cahiers d'art* paru en juin 1936 et intitulé *Pour l'objet*. Claude Cahun y exposa trois objets (dont deux seulement sont repris dans le catalogue) : *La Marseillaise*, *Souris valseuses* et *Un air de famille*. Pour une analyse de *La Marseillaise* dans le contexte de l'engagement politique des surréalistes, voir le quatrième chapitre de l'ouvrage de Steven Harris (2004).
8. Selon la taxinomie établie par Breton pour le catalogue de l'exposition.
9. Où Breton se propose de fabriquer et de mettre en circulation des objets oniriques, sans utilité ni valeur esthétique.
10. Ce dernier œuvrera en particulier à la théorisation de cette recherche en développant rigoureusement « l'activité paranoïaque-critique » et en facilitant la circulation de la pensée surréaliste de l'objet à l'étranger. Voir notamment « The Object As Revealed in Surrealist Experiment » paru dans le numéro spécial sur le surréalisme de la revue transatlantique *This Quarter*, en septembre 1932.

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'imaginaire. Entre 1932 et 1936, cette recherche va devenir le lieu où le surréalisme tente d'affirmer la spécificité de sa démarche, caractérisée par la volonté d'interpréter le monde *et* d'intervenir dans le monde, dans un climat politique qui lui est de plus en plus hostile. Rappelons brièvement que Breton exclu est du bureau de l'*Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires* en juin 1933, puis interdit de parole lors du Congrès des écrivains pour la défense de la culture en juin 1935. L'année suivante, il se rallie brièvement à Contre-Attaque, auprès de Georges Bataille et de Roger Caillois. Claude Cahun s'engage elle aussi activement dans ces activités politiques. Ayant rejoint l'A.É.A.R. au milieu de 1932, elle contresigne de nombreux tracts collectifs contre le fascisme et pour la défense du prolétariat, notamment les deux grandes déclarations de 1933, *Protestez !* et *Contre le fascisme mais aussi contre l'impérialisme français !,* avant de quitter cette organisation dans le sillage de Breton et des surréalistes, en signe de protestation contre l'idéologie stalinienne qui y règne. C'est au sein de la section littéraire de l'A.É.A.R. qu'elle rédige un rapport publié en 1934 sous le titre *Les Paris sont ouverts*, dans lequel elle développe sa théorie de « l'action indirecte » qui propose d'articuler, sans les confondre, action politique et action poétique. Cette articulation est également au cœur des longs débats du Groupe Brunet[11] que l'artiste invite à plusieurs reprises à se réunir dans son atelier. La recherche incessante d'un moyen d'intensifier l'action poétique conduit Cahun à se joindre aux membres fondateurs de Contre-Attaque, en octobre 1935. Comme pour les autres membres du groupe surréaliste, la « crise fondamentale de l'objet » représente pour elle une étape cruciale, dans la mesure où elle marque la tentative d'affirmer simultanément deux volontés distinctes : celle de la révolution imaginaire et celle de l'intervention politique.

Outre la coexistence temporelle et formelle de la réalisation du *Cœur de Pic* avec l'exposition de mai 1936 et la publication de « Prenez garde », un deuxième indice semble indiquer que la collaboration avec Deharme donne l'occasion à Cahun de faire de l'image photographique le terrain de ses convictions politiques et idéologiques. Son biographe, François Leperlier, rapporte en effet que, sous le coup d'une censure amicale exercée par Deharme et Éluard (sans doute soucieux de ne pas heurter outre-mesure la sensibilité de leurs lecteurs), la photographe s'est vue contrainte de modifier, voire de supprimer, certaines images. 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. La première est un photomontage associant une main coupée[12], noire et luisante, et une troublante mèche de cheveux noirs. Le fond, flou et surexposé, suggère un paysage

11. Fondée par Jean Legrand, Pierre Caminade et Néoclès Coutouzis, le Groupe Brunet, aussi appelé groupe de la Porte Brunet, est proche de l'opposition trotskiste. Sa réflexion se fonde sur le « Sensorialisme » proposé par Legrand, qui voit dans l'érotisme et la subversion des rapports amoureux le moteur de la révolution sociale. Si elle noue des relations amicales avec le Groupe Brunet, Cahun ne partage pas l'amoralisme subversif de Legrand.
12. La main est un motif récurrent dans les photographies de Cahun, notamment dans les photomontages réalisés en 1929 pour accompagner son récit autobiographique d'*Aveux non avenus*. Comme l'œil avec lequel elle est souvent associée, la main entre dans la composition de nombreux objets à fonctionnement symboliques fabriqués par les artistes surréalistes dans la première moitié des années trente. « Agent du merveilleux » qui « désire, ose et surprend », comme l'écrit Alyce Mahon dans le *Dictionnaire de l'objet surréaliste* (p. 178), elle figure dans les assemblages de Valentine Hugo (*Objet à fonctionnement symbolique*, 1931) et de Meret Oppenheim (*Fur Gloves*, 1936). Présente chez Dora Maar (*Sans titre*, 1933-1934) et omniprésente chez Man Ray, la main entre également au service de l'imagination des photographes surréalistes.

de bord de mer aux impossibles reflets. La seconde évoque un cabinet de curiosité sur lequel veille un inquiétant masque guerrier ébauché avec des cosses de pois. Le remaniement le plus important concerne toutefois la planche XIX (« Prends un petit bâton pointu ») pour laquelle Cahun a dû renoncer à sa proposition initiale au profit d'une image illustrant plus littéralement le texte de Deharme (« Le nerf de ma petite dent / me mord. / Prends un petit bâton pointu / pan / c'est un petit serpent mort »).



Le Cœur de Pic*, planche XIX @ Éditions MeMo*

Dans un moule en plâtre représentant l'intérieur d'une énorme molaire deux petites figurines se font face, l'une blanche (un ange ailé) et l'autre noire (armée d'une minuscule pique). Une noire forme serpentine semble s'être faufilée dans l'une des racines. Malgré sa fidélité au message de Deharme, cette image est de facture assez décevante : les bords du moule de plâtre sont maladroitement modelés, l'objet semble aplati sur un fond grisâtre, et les silhouettes des figurines, privées de leurs ombres, semblent elles aussi collées à la surface sur laquelle elles sont disposées[13]. Il est probable, comme le rapporte François Leperlier, que Cahun ait dû réaliser cette image dans l'urgence, de sorte à ne pas retarder la sortie du livre. À l'inverse, celle qu'elle avait d'abord prévue pour illustrer « Prends un petit bâton pointu » dénote une attention minutieuse portée à la fabrication et à la prise de vue. Ironiquement intitulée *Poupée*, elle représente une petite sculpture de papier confectionnée à partir de coupures du quotidien *L'Humanité*.

13. Le négatif de cette photographie, conservé dans les archives de Jersey, est beaucoup plus lisible : le fond est davantage lumineux, le jeu des ombres y apparaît plus clairement, les bords de l'objet sont moins grossiers. Voir le catalogue en ligne du Jersey Heritage Trust (référence : JHT/199500043/n).

Poupée I, Prends un petit bâton pointu I*, 1936, 10,5 x 8 cm,*
courtesy of the Jersey Heritage Collections

Armé d'une redoutable denture et hérissé de bâtonnets pointus, ce personnage est lui aussi muni d'une pique. Sur son tronc, on peut lire le titre du quotidien, suivi de « organe central du parti communiste ». Le reste de son corps est enveloppé de manchettes rappelant un contexte politique des plus agités (« sixième semaine / liberté espagnole », « rassemblement monstre », « fascisme hitlérien »), ce que soulignent encore certains mots isolés (« misère », « bout du monde », « demain », « convoi funèbre »). D'autres, comme « seins » ou « dents », confèrent à ce petit mannequin une intense présence physique (voire thanato-érotique). La répétition du mot « dents » suggère une violence compulsive, mais également le décalage et la fragmentation : s'il est juxtaposé au dentier en plastique de la marionnette, il se répète aussi sur ses pieds, ses bras et ses jambes, ce qui suggère une rhétorique de la menace à ce point systématique qu'elle vire au bégaiement grotesque. Certains commentateurs, à l'instar de Gen Doy, ont fait remarquer que l'absence de phallus accentue cette idée d'impuissance et d'une fondamentale ambivalence[14]. Les techniques du collage et du montage permettent ainsi à l'artiste de mettre en œuvre une réflexion sur l'acte même de construction de la réalité à travers la politique et l'art. On s'accorde généralement à interpréter *Poupée* comme un manifeste anti-propagandiste à l'encontre de la politique de plus en plus violemment monolithique du Parti Communiste Français dans la première moitié des années trente, diffusée par son principal organe de presse, *L'Humanité*. Cette protestation anti-propagandiste de Cahun évoque irrésistiblement celle de John Heartfield, notamment le célèbre *Archange prussien*, mannequin

14. Gen Doy (2007, 109-118).

d'un sous-officier prussien à tête de porc, fabriqué avec Rudolph Schlichter et suspendu au plafond de l'une des salles de la première Foire Internationale Dada, à Berlin, en 1920. Ou encore cette photographie mise en scène de 1930 et publiée dans le magazine ouvrier allemand *AIZ*, qui figure le portrait en buste d'un autre mannequin dont Heartfield a enveloppé la tête dans les pages de deux journaux sociaux-démocrates. Sa légende déclare sans équivoque : « Quiconque lit les journaux bourgeois devient aveugle et sourd. Otons les bandages abrutissants ». Or, on sait que Cahun avait pu apprécier le travail de Heartfield lors de l'exposition de ses photomontages organisée par l'A.É.A.R. en avril-mai 1935, à la Maison de la Culture, avec une préface d'Aragon, « John Heartfield et la beauté révolutionnaire ». Avec *Poupée*, elle inscrit sa réécriture subjective de l'Histoire dans le sillage du travail plastique et photographique de l'artiste allemand. La pertinence de ce rapprochement ne doit toutefois pas occulter que l'objet de Cahun est avant tout une photographie inscrite dans le contexte surréaliste de la crise de l'objet et que c'est dans cette dimension que se déploie pleinement son potentiel critique.

Comme Christian Bouqueret et Gen Doy l'ont souligné[15], le processus photographique mis en œuvre pour la réalisation du *Cœur de Pic* 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'irréel. Un examen plus attentif de l'aspect matériel et formel de *Poupée*, oblige à prendre en compte l'existence de plusieurs variantes. Le petit être de papier a été photographié par Cahun soit en pied, soit en buste, tête nue ou bien coiffée d'une fleur écarlate, ou encore d'une casquette, sur un fond évoquant une pelouse où son ombre se reflète en raccourci ou bien sur un fond uniformément noir. Lorsqu'il est photographié en extérieur, le personnage s'appuie sur la même structure en forme de grille utilisée dans la planche III dont il a été question plus haut. Dans une autre variante, le personnage est posé sur une étagère, contre un miroir, ce qui permet d'évaluer sa taille entre soixante et quatre-vingt centimètres. Si le cadrage est toujours resserré pour accentuer la présence du personnage, l'angle varie : tantôt frontal, il implique directement le point de vue du spectateur, tantôt en légère plongée, il souligne celui du personnage. D'une variante à l'autre, on relève le même effet suggérant une proximité troublante. Cette impression est accentuée par le choix de la distance de la prise de vue, qui se situe dans tous les cas en-dessous de cinquante centimètres. En suggérant un commentaire sur l'idée de proximité, le recours à ces effets complexifie le propos de l'artiste. Il est peut-être intéressant de rappeler que l'une des références de *Poupée* est la section insurrectionnelle parisienne dite « section des piques », que le Marquis de Sade présida en 1792[16]. Or, Contre-Attaque se réclamait de la Révolution française pour justifier son extrême violence verbale et le recours à la lutte armée[17]. En ce sens, *Poupée*, exprime non seulement un commentaire critique contre la violence rhétorique du P.C.F., mais aussi contre les

15. Voir Christian Bouqueret (1997, 73) et Gen Doy (2007 : 123).
16. Ce rapprochement a été notamment établi par Patrice Allain, dans « Contre qui écrivez-vous. De l'esprit pamphlétaire à l'insurrection des consciences », catalogue de l'exposition « Claude Cahun » au Musée du Jeu de Paume (2011 : 132-137).
17. « La révolution doit être toute entière agressive, ne peut être que toute entière agressive », « Contre-Attaque-Union de lutte des intellectuels révolutionnaires », 7 octobre 1935. Plusieurs membres du groupe, dont Bataille et Breton, mais surtout Maurice Heine, avaient également participé activement au mouvement de redécouverte de Sade. Une autre allusion à la Révolution française et sans doute aussi au Divin Marquis se trouve à la planche VII. L'association de petites figurines, d'une chaînette et de plumes avec une composition végétale toute hérissée de feuilles lancéolées et dont la forme évoque un vagin, confère à cette image une mystérieuse dimension thanato-érotique.

modalités d'action politique revendiquées par un mouvement auquel elle est affiliée et dont plusieurs membres sont des proches amis. En plaçant le spectateur pour ainsi dire nez-à-nez avec un montage, autrement dit une représentation irréelle, de la réalité politique, elle prend à rebrousse-poil le fanatisme de Contre-Attaque comme celui du parti communiste, et suggère une mise à distance lucide et salutaire. Dans sa biographie de l'artiste, François Leperlier a eu à cœur d'insister sur sa « position intempestive, *oppositionnelle*, qui refuse de se fixer dans des convictions à bon marché, qui entend faire coexister des dispositions contradictoires »[18]. J'ajouterai que c'est la photographie surréaliste qui lui permet de projeter en avant la tension entre réel et irréel, vers l'horizon du surréel, dans un mouvement qui met en marche le désir conscient et inconscient.

Initialement prévue pour illustrer *Le Cœur de Pic*, *Poupée* y résonne avec la force de l'absence. Elle révèle que le travail d'illustration plus ou moins littéral des poèmes de son amie Deharme s'inscrit dans une réflexion d'ordre artistique et éthique plus large. Cette constatation invite à voir de quelle manière la construction photographique des mises en scène d'objets du *Cœur de Pic* permet de conjoindre la sphère de la pensée et la sphère de l'action politique, l'individu et le collectif.

Le grain des choses : crise de l'objet domestique

Recroiser les thèmes de l'enfance et du jeu qui informent les poèmes de Deharme donne tout loisir à Cahun de manipuler et réunir des objets relevant de l'environnement domestique ou de créer des objets d'un usage autre qu'utilitaire. On remarquera ainsi une prédilection pour les objets que Jean Baudrillard désignera par le terme « inustensilité » (1969, 24) : bibelots ou gadgets trouvés au marché aux puces ou descendus du grenier, ustensiles hors d'usage et autres rebus affranchis de leur servitude utilitaire comme de toute légitimité technique. En d'autres mots, ces « épaves à portée de nos mains » dont Breton écrit dans la préface du catalogue de l'exposition surréaliste d'objets de mai 1936, intitulée « Crise de l'objet », qu'elles doivent être considérées « comme un précipité de notre désir ». Cette idée est également reprise par Cahun dans « Prenez garde » :

> Depuis les clés en celluloïd rose, les marteaux verts dont l'enfant ne fera ses hochets que s'il y trouve, par-delà tous les faux prétextes instructifs, des satisfactions affectives de la même qualité qu'y trouvèrent, à leur insu ou non, ceux qui les ont imaginés ou choisis (…) il ne nous reste après l'affreuse fête où la raison n'a su nous découvrir que l'asservissement de l'homme par l'homme, par la matière, par les systèmes (…) à saisir et ne plus lâcher la matière avec le sentiment de notre libération.

Du fait que ces objets ne s'épuisent plus dans leur valeur d'usage, ils retournent, comme l'expose encore Breton dans « Crise de l'objet », « à une suite ininterrompue de latences qui ne lui sont pas particulières et appellent sa transformation ». Dans le même mouvement, le spectateur est convié à prendre part, en

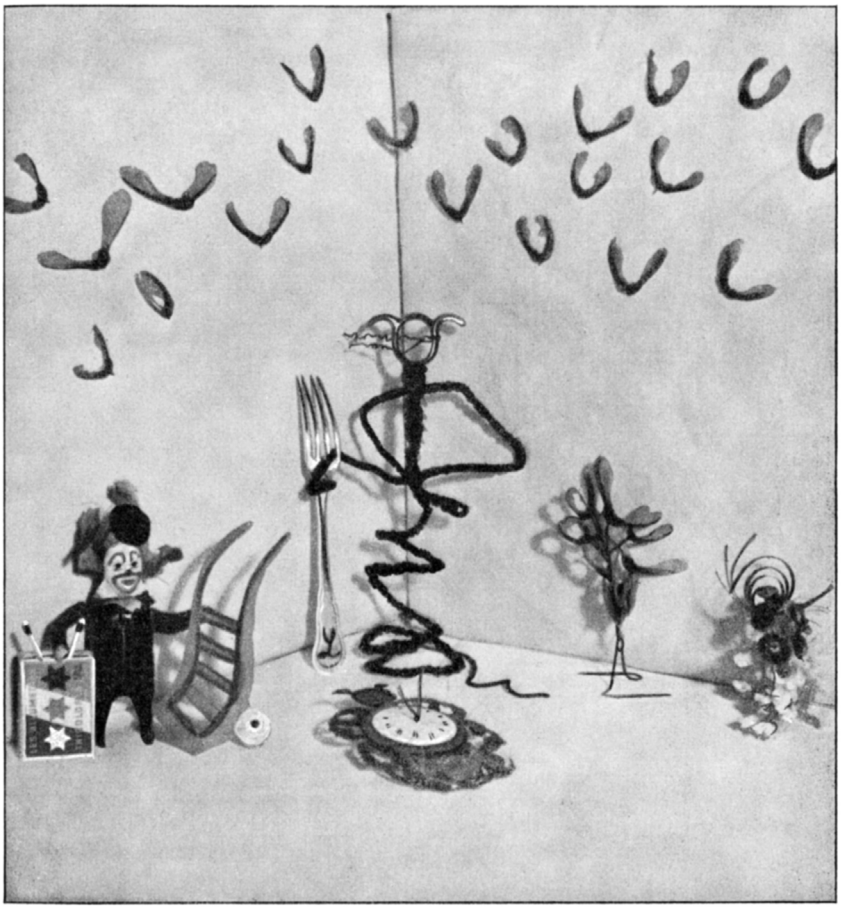
18. François Leperlier (2006 : 310)

poursuivant virtuellement l'activité d'association et de manipulation mise en œuvre par l'artiste, à un mode rudimentaire de maîtrise du monde extérieur propre au temps de l'enfance et en particulier, comme le précise encore Baudrillard dans son analyse de la relation aux objets dépourvus de toute fonction et à statut purement subjectif (1968 : 124), à la « phase de latence » comprise entre la pré-puberté et la puberté, soit entre sept et douze ans, l'âge du petit personnage éponyme du *Cœur de Pic*. Cette notion de *latence*, essentielle à l'émergence d'une nouvelle économie (plus ou moins) inconsciente, est également activée par le biais du processus photographique qui joue de l'ambivalence entre surface et profondeur, proximité et distance.

Le statut non-fonctionnel des objets représentés par Cahun leur confère comme un « excès de présence » encore accentué par les décisions prises par l'artiste pour réaliser la prise de vue. Le choix du cadrage, de l'angle et de la distance sont révélateurs : disposés avec soin frontalement et suffisamment près de l'objectif pour éveiller un fort sentiment d'intimité chez celui qui les regarde, ces objets déjà si familiers semblent se réclamer de notre possession. Il suffirait, semble-t-il, de tendre la main pour les saisir et les agencer dans de nouveaux assemblages. Les jeux d'éclairage, qui accentuent leur tactilité, renforcent encore cette impression. À la planche VI, un reflet sur une toile cirée et l'ombre portée d'un morceau de tissu suffisent à éveiller le souvenir du toucher, voire de l'odeur, de ces objets. Le grain photographique participe lui aussi de cette impression de familiarité au parfum légèrement suranné par le choix d'un dégradé de gris à la texture mate et homogène, parfois très légèrement floutée, et des rehauts pastels des planches aquarellées de la couverture. L'éclairage et le calcul de la profondeur de champ, en générant des ombres et l'illusion d'un espace à trois dimensions, évoquent en outre une « théâtralité » qui prend les sens en défaut : tout le microcosme rassemblé par l'artiste paraît se livrer dans l'immédiateté de sa visibilité, moins immobile que suspendu dans l'attente du mot, du geste ou du regard qui va donner vie à quelque saynète réactualisant celles qui se jouaient sur la scène des petits théâtres de papier, très en vogue au dix-neuvième siècle. Ainsi, planche X, quatre petits acteurs (un jouet-grenouille, un singe en peluche, un petit mannequin articulé en bois et un objet fabriqué à l'aspect anthropomorphe), sont placés à quelques centimètres de notre regard sur une scène invisible. Tenant à bout de bras un carré de dentelle, ils ne semblent attendre que le signal du « lever de rideau ». Un examen plus attentif ne tarde toutefois pas à dévoiler que tous ces effets participent d'une illusion de présence, proche du trompe l'œil. De fait, 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'énigmes.

En 1935, comme le rappelle Jacqueline Chénieux-Gendron en opérant une utile historisation, le numéro 7 de la revue *Minotaure* (qui comportait d'importants articles de Tériade sur la « Peau de la peinture », de Caillois sur le mimétisme animal et de Michaux sur la symbolique du regardeur) était presque entièrement consacré à l'idée que, si la surface est pour les surréalistes « le lieu où travaille le sens », c'est avant tout en manifestant « l'envers d'un discours qui prétendrait d'abord signifier ». Or cette idée gouverne également les photographies du *Cœur de Pic*. D'une part, en effet, ces images revendiquent leur statut de surface par le recours à l'aquarelle qui vient tracer des signes *sur* l'image au mépris de l'intégrité du cliché original. La planche XV, qui illustre « les ennuis de Pic » porte ainsi dans sa partie supérieure, une nuée de formes en « V » pouvant évoquer des insectes ou des oiseaux

maladroitement stylisés, comme en dessinent parfois les enfants. Le fond uni (probablement un mur tendu d'une toile de couleur claire) sur lequel ont été assemblés des objets hétéroclites, dont certains sont indéfinissables, a été également divisé par trois lignes tracées à main levée qui suggère une profondeur de champ totalement factice.



Le Cœur de Pic*, planche XV @ Éditions MeMo*

De même, à la planche VIII, un bord de bassine a été surligné d'un trait de grosseur inégale. Planche XVI, ce sont des plumes qui ont été ajoutées au pinceau. Cette intervention manuelle souligne la fonction de l'image comme un espace où le jeu peut s'exprimer en toute liberté. Elle peut aussi s'interpréter comme un geste autoréférentiel par lequel l'image se désigne comme surface. Il est également possible qu'elle participe d'une volonté de souligner la matérialité de l'image afin d'inviter à sa manipulation et à son objectivation (nous y reviendrons un peu plus loin). Enfin, elle accentue le côté énigmatique des situations inventées par Cahun par l'ajout de signes parfois relativement indéchiffrables, tels ces filaments ondulant à la surface de l'eau (planche VIII) ou ces ombres flambant sur un bout de tissu (planche XI). Un autre procédé employé par l'artiste consiste à multiplier les « effets de surface » par l'emploi d'objets redondants (serviettes de drap pliées sur fond de toile cirée, fleurs disséminées sur une ordonnance elle-même posée sur un herbier ouvert sur une table, napperon de dentelle déployé par de

petites figurines, planches VI, XIV et X) dont la nature évoque la propriété domestique, mais également le geste de protéger et d'encadrer, voire de séquestrer, des biens matériels (rideaux, nappes, macarons, etc.). Or, le peu de valeur des gadgets, bibelots et autres « machins » fabriqués par l'artiste que ces objets sont censés envelopper ou mettre en valeur libère toute la charge ironique de cette association. Sans compter le nombre d'objets pointus et acérés qui hérissent les images du *Cœur de Pic* et dont la contiguïté avec toutes ces surfaces de papier ou de tissu ouvre un potentiel fantasmatique illimité au désir de coupure et de déchirure. Signalons enfin un dernier procédé qui associe la surface à l'idée de séparation et d'exclusion : il s'agit du photomontage qui préside à la construction des planches XII, XVII et XVIII, où l'inversion et la superposition génèrent, tout en la dénonçant, une proximité artificielle qui déstabilise le regard et renforce le côté mystérieux de l'image.

Tout ceci laisse à penser que, dans *Le Cœur de Pic*, loin de favoriser l'accès au réel, l'image photographique nous en éloigne en creusant un écart qui révèle l'ampleur de nos prétentions et de nos illusions : alors que nous croyions 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. Nous nous trouvons ainsi confrontés à la relation anémique que nous entretenons journellement avec le monde sensible ou, comme l'écrit Cahun dans « Prenez garde », au fait que « nous ne sommes pas tous et toujours en état de nous rendre ductiles, bons conducteurs de forces libératrices ». Dès lors, comment retrouver le pouvoir de transformation susceptible de sortir les objets de leur latence, et par là même le moyen d'intervenir dans le monde ?

Point d'arrêt – point d'ouverture : dialectique de l'image photographique

La réponse à cette question doit prendre en compte la primauté de la dimension temporelle dans la pensée surréaliste. C'est en effet en réarticulant la relation à l'objet dans le temps, celui de sa création et celui de sa réception, qu'il est possible d'accéder à une connaissance « créatrice » par le biais de laquelle on peut agir sur le monde. Pour ce faire, il s'agit d'animer la pensée d'un mouvement qui la porte, comme le dit Breton dans « Crise de l'objet », à se recréer sur le mode inductif et intensif, « à perte de vue et au-delà » d'elle-même. Premier moteur de ce mouvement, la dynamique analogique grâce à laquelle, selon la formulation proposée par Pierre Reverdy dans la revue Nord-Sud « on crée une image neuve pour l'esprit en rapprochant sans comparaison deux réalités distantes dont *l'esprit seul* a saisi les rapports »[19]. Les exemples d'analogies formelles et phoniques abondent dans les images de Cahun, souvent stimulées par un signifiant textuel introduit dans un poème de Deharme, puis se ramifiant en un réseau que le lecteur vient enrichir de son imagination et de son désir, de façon consciente et inconsciente, ce qui le conduit, de hasard en trouvaille, à éprouver à quel point, face à de telles images, les « facultés domestiques » que sont la logique et la raison n'existent, comme l'écrit René Crevel, autre grand ami et complice de Cahun, « que faute de mieux » (1975, 53).

19. Cité par H. Béhar et M. Carassou (1992, 355).

À cette hybridation des modes de création et d'interprétation de l'image s'adjoint une efficace de la mise en rapport qui tend à mettre en œuvre un processus dialectique que Cahun nomme « l'action indirecte » et qu'elle décrit dans *Les Paris sont ouverts*, rédigé au temps de son adhésion de l'A.É.A.R. pour répondre aux accusations portées par certains militants du P.C.F. (notamment Aragon qui est pris directement à parti par Cahun) à l'encontre du potentiel révolutionnaire de l'acte poétique surréaliste. Cette mise en rapport joue de la reprise de certains éléments et de certaines compositions formelles. On aura ainsi peut-être remarqué l'emploi récurrent d'une construction pyramidale (planches VII et XI, par exemple) qui n'est pas sans évoquer certaines compositions votives, voire cultuelles. Cette impression est renforcée par la présence insistante de petits bibelots représentants des angelots (XI, XVII et XX). Or, la seule allusion à la religion catholique se trouve à la dernière page du *Cœur de Pic*, où un poème brutalement ironique de Deharme (« Monsieur le Curé / a tout dépensé / ses sous / pour mettre des dentelles / au petit autel / ce qui fait vois-tu / qui en a plus / pour nous / et mon petit frère / est mort de la toux ») fait face à un assemblage réunissant de manière parodique des objets les plus divers.

Le Cœur de Pic*, planche XX @ Éditions MeMo*

Disposée au centre d'une étagère couverte d'un napperon de dentelle évoquant un dessus d'autel, une boule brillante est posée sur un petit moule à gâteau renversé et piquée de tiges de monnaie-du-pape. Sur la gauche se trouvent de deux bougies dans des bougeoirs d'étain et une figurine représentant un servant de messe vêtu d'un surplis. Sur la droite, quelques pièces en chocolat et, plus étonnant encore, un masque africain surmonté d'un marteau. Au centre de la composition, allongée devant la boule-

bouquet, une petite figurine noire rappelle les petits Jésus de la crèche. Cette composition, qui reprend le dispositif de la planche XVIII en lui conférant une dimension religieuse, a peut-être été réalisée dans le même esprit que celui qui animait les surréalistes lorsqu'ils décidèrent, en 1931, de protester contre l'Exposition coloniale de Vincennes en organisant une contre-exposition visant, entre autres choses, à dénoncer l'âpreté au gain de l'Église catholique et ses pratiques missionnaires auprès des populations indigènes. Dans l'une des vitrines de l'*Exposition anti-impérialiste*, intitulée « La vérité sur les colonies », on pouvait ainsi voir, disposés derrière un petit cartel portant les mots « Fétiches européens », une madone noire, un Enfant Jésus noir, une statuette de danseuse indigène et une figurine destinée à recevoir des oboles[20]. Si le but était clairement de ridiculiser, il ne s'agissait toutefois pas pour les surréalistes d'opposer de façon manichéenne les fétiches d'Océanie, d'Afrique ou d'Amérique aux fétiches occidentaux, mais plutôt « d'utiliser efficacement la comparaison qui s'impose avec les idoles du monde entier ».

« Fétiches européens », Le Surréalisme A.S.D.L.R., N° 4 (1931)

Dans la photographie de Cahun, le cadrage serré et le point de vue frontal, placent le spectateur dans la même position que le visiteur de l'*Exposition anti-impérialiste* découvrant la vitrine des « Fétiches européens » : au message univoque et lénifiant, l'artiste préfère le libre jeu des associations et des

20. Pour une analyse du contexte en relation avec la photographie surréaliste, voir notamment David Bate (2004 : 203-234).

contradictions, favorable à l'émancipation de la pensée. On sait par ailleurs que si les surréalistes avaient applaudi à la destruction d'églises et de couvents en Espagne par les membres les plus extrémistes du parti républicain arrivé au pouvoir en avril 1931[21], ils avaient été les premiers à déplorer l'incendie qui avait ravagé le Pavillon des Indes néerlandaises, la veille de l'ouverture de l'exposition, car il privait selon eux le monde de spécimens à l'incomparable « valeur d'étude »[22]. De ce point de vue, la présence alarmante, planche XV, d'une boîte d'allumettes étrangement cornue en regard du poème contant « les ennuis de Pic » (… « Qu'on m'amène le Diable (…) / ou tout simplement / qu'on me prête / une boîte d'allumettes / Ah quelle belle flambée / mes enfants), invite à spéculer sur les motivations de Cahun : s'agissait-il pour elle d'inviter le lecteur à adopter un regard critique vis-à-vis de « l'œuvre colonisatrice », sur les brisées du mouvement de protestation mené par les surréalistes cinq ans plus tôt ? Ou bien de provoquer une réflexion sur la notion de « fétiche » qui viendrait ajouter aux théories freudienne et marxiste du fétichisme sexuel et du fétichisme de la marchandise une troisième approche cherchant l'accès au radicalement différent ou au radicalement autre dans les choses et, de manière plus fondamentale, en soi[23] ? En d'autres termes de donner, en créant des « situations interculturelles » (où le fétiche se trouve en fin de compte « défétichisé », tant par sa dématérialisation et sa re-matérialisation successives à la surface de l'image photographique que par sa cohabitation forcée avec des objets quotidiens dépourvus de la moindre valeur), le départ à une sorte de « voyage intérieur » dont le but conjoigne altérité et équité, et qui pourrait s'autoriser de la formule bretonienne : « de même que la poésie est faite par tous, ces objets doivent servir à tous »[24]. Quoi qu'il en soit, il apparaît que le processus employé par Cahun est celui de « l'action indirecte » qu'elle assigne à la poésie dans le pamphlet *Les Paris sont ouverts* :

> Il s'agit de mettre en marche et de laisser en panne. Ça oblige le lecteur à faire tout seul un pas de plus qu'il ne voudrait. On a soigneusement bloqué toutes les sorties, mais la porte d'entrée, on lui laisse le soin de l'ouvrir. *Laisser à désirer*, dit Breton.

Les photographies du *Cœur de Pic* ne procèdent pas autrement : analogiques et dialectiques, elles invitent à un regard et à une pensée critiques, dans la mesure où elles mettent le sens et la stabilité du visible en crise, et conduisent à une connaissance plus intime qui modifie notre image du monde. Il peut être intéressant de remarquer au passage que cette approche n'est pas très éloignée de celle développée à la même époque par Walter Benjamin dans « L'auteur comme producteur », où le philosophe allemand

21. Voir le tract « Au feu ! » de mai 1931, signé par B. Péret, R. Char, Y. Tanguy, L. Aragon, G. Sadoul, G. Malkine, A. Breton, R. Crevel, A. Thirion, P. Éluard, P. Unik et M. Alexandre.
22. Ce terme (de même que l'extrait de citation qui le précède) sont issus du manifeste intitulé « Premier bilan de l'Exposition coloniale », daté du 3 juillet 1931 : « Ce qui vient d'être détruit, malgré l'emploi que le capitalisme en faisait, était destiné à se retourner contre lui, grâce à la valeur d'étude qu'il constituait (…) les découvertes modernes dans l'art comme dans la sociologie seraient incompréhensibles si l'on ne tenait pas compte du facteur déterminant qu'a été la révélation récente de l'art des peuples dits primitifs ».
23. Cette notion du « fétiche », sans doute plus proche du sens utilisé à l'époque coloniale pour désigner des objets de nature religieuse que les populations dites « primitives » investissaient d'un pouvoir jugé irrationnel et disproportionné par le colon blanc, montre que Cahun place d'emblée le fétiche dans le contexte élargi de la rencontre entre des cultures radicalement autres. Katherine Conley rappelle à ce propos que si le mot « fétiche » est utilisé dès le XVIe siècle par les marchands portugais pour désigner les amulettes africaines, il sera de même utilisé plus tard par les protestants hollandais pour décrire les objets et les rites catholiques.
24. « Gradiva » (dépliant), 1937.

explique que la portée de l'action exercée par un auteur sur l'appareil de production ne doit pas seulement se mesurer à sa tendance politique, mais à son « caractère exemplaire » , autrement dit au fait qu'il incite ses lecteurs à devenir à leur tour des « producteurs » ou des « collaborateurs »[25]. En obligeant son lecteur « à faire tout seul un pas de plus qu'il ne voudrait », Cahun s'inscrit dans cette démarche qui vise à interroger la place de l'œuvre au sein des relations de production de son temps.

Un autre aspect complémentaire de la nature dialectique des images du *Cœur de Pic* tient à leur organisation séquentielle qui rend possible leur manipulation par le lecteur. Le simple geste de feuilleter l'album permet en effet d'expérimenter l'étroite liaison que l'entreprise cahunienne entretient avec le jeu et le merveilleux : telles celles d'un « flip-book », les images s'animent d'un mouvement dont le lecteur règle le rythme au gré de son désir. La main, tout autant que la vue, se fait l'agent d'un processus de création qui permet de repérer répétitions et variations, et d'articuler des fragments dans des compositions sans cesse renouvelables. Le livre devient une sorte d'appareil d'optique grâce auquel il devient possible de faire défiler les images à diverses vitesses, comme à l'aide de ces stéréoscopes destinés aux enfants permettant de visionner des prises de vue, ou encore de s'arrêter sur tel détail, comme lorsque l'on fait (ou que l'on défait) le point avec un télescope ou des jumelles[26]. L'objectivation de l'image donne donc lieu à cette « objectivation de l'activité du rêve, son passage dans la réalité » dont Breton confie dans « Crise de l'objet » qu'elle était la fin qu'il poursuivait. Cet aspect éminemment ludique du *Cœur de Pic* ramène à la place centrale accordée dans les expérimentations surréalistes sur l'objet au *contact*[27], ici reconfiguré au deuxième degré par le travail de la surface et la mise en œuvre concomitante d'un mouvement dialectique, comme on vient de le voir[28]. Il souligne en outre une proximité du jeu et de l'expérience (comprise dans sa finalité scientifique) qui invite à ne pas perdre de vue le véritable horizon de la pensée de la représentation de l'objet chez Cahun.

---

25. La proximité entre « l'action indirecte » décrite par Cahun dans *Les Paris sont ouverts* et le mode d'intervention de l'auteur dans le processus de production dont parle Benjamin, notamment au sujet de Brecht, a été relevée en premier par F. Leperlier (2006 : 229). « L'auteur comme producteur » est le titre d'une conférence donnée par Walter Benjamin à L'Institut pour l'étude du fascisme (I.N.F.A.), à Paris, le 27 avril 1934. Le texte, non publié du vivant de l'auteur, est paru en Allemagne, en 1966. Il est intéressant de remarquer qu'à l'époque de cette conférence, l'intérêt de Benjamin pour la photographie surréaliste, très vif au tournant des années trente (notamment avec la publication de l'essai « Le Surréalisme — dernière photographie instantanée de l'intelligentsia européenne », en février 1929, où Benjamin avait déjà repéré que l'objet était le pivot du changement du surréalisme, entre engagement poétique absolu et engagement révolutionnaire), est en passe de s'éteindre. En 1936, il condamnera la photographie surréaliste, coupable à ses yeux de rechercher l'art pour l'art et d'ignorer la force d'impact social du processus photographique. Il est peu probable que Benjamin ait eu connaissance des expérimentations photographiques de Claude Cahun. En revanche, il est très possible que Cahun ait entendu débattre de la conférence donnée par Benjamin dans les cercles politisés qu'elle fréquente à l'époque.
26. Sur les procédures de montage et de démontage de l'histoire et du temps liées aux appareils optiques (comme le télescope et le kaléidoscope) à l'époque moderniste, voir notamment l'article de George Didi-Huberman cité dans la bibliographie.
27. Rappelée, par exemple, dans cette déclaration signée d'Arthur Harfaux et de Maurice Henry parue dans *Le Surréalisme A.S.D.L.R.* : « Prendre contact avec l'objet par la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher, car il n'y a aucune raison que la vue soit seule génératrice d'images auditives, olfactives, gustatives et tactiles ».
28. Sur la question du *contact* ainsi que les rapports de la photographie surréaliste à l'objet, on pourra consulter les travaux récents de Jeanine Mileaf. En interrogeant la nature particulière de l'indexialité photographique à travers l'exemple de Man Ray, Mileaf démontre que l'image photographique orchestre un jeu complexe entre mise en scène, disparition et distribution, ce qui en fait un langage autonome et indépendant.

L'idée de la primauté du contact avec l'objet est au cœur de la rhétorique de « Prenez garde ». Elle est tout d'abord évoquée à travers l'allusion à l'histoire d'une enfant « née sourde-muette et aveugle », « paquets de nerfs et de cris », mise à l'écart par la société et soumise aux pires punitions par l'institution religieuse : « Le catholicisme a bien fait les choses ; il s'en vante. Pour familiariser cette enfant avec la mort, on lui fit palper, renifler des cadavres ; on la coucha des nuits dans le lit de sa sœur agonisante », mais dont pourtant l'auteur assure « qu'elle, vous et moi nous aurions pourtant pu toucher l'objet irrationnel qu'il lui eût été agréable et facile d'agencer ». Après avoir souligné les affinités naturelles qui lient l'enfant, le malade ou l'hystérique à l'activité de création irrationnelle, Cahun généralise sa proposition dans une déclaration, souvent citée depuis : « J'insiste sur cette vérité première : il faut découvrir, manier, *apprivoiser*, fabriquer soi-même des objets irrationnels pour apprécier la valeur particulière ou générale de ceux que nous avons sous les yeux ». S'ensuivent trois recettes ou modes d'emploi d'expériences débutant de manière anaphorique par un impératif : « Étanchez un peu de tout le sang chaque jour répandu avec une éponge taillée en forme de cerveau… » ; « Prenez un miroir, grattez le tain à hauteur de l'œil droit sur quelques centimètres… » ; « Procurez-vous une petite chaumière, l'électrovox au fond de laquelle se trouve une plaque sensible à certains sons… ». Le ton du manuel de physique pour débutants ne doit cependant pas tromper car, si l'expérimentation prend appui sur des objets courants et des phénomènes naturels, elle ne vise en fait qu'un jeu sur la langue faisant la part belle à l'improvisation.

Il en va ainsi de la première expérience : « … si l'eau rougit, si les esprits animaux : fleur de peau, tire d'ailes, le chat-tortue, la lirelie-rose (c'est une petite pomme de terre germée), le papegeon (c'est un baiser où les cils se rencontrent, c'est une paupière battante), voyez si la civelle lascive et les aimables innommées ne lui sortent pas par toutes les pores ». Nous sommes bien dans le voisinage immédiat des jeux surréalistes qui, de cadavres exquis en glossaires et devinettes, visent à « retrouver le secret d'un langage dont les éléments cessassent de se comporter comme des épaves à la surface d'une mer morte »[29]. Épave contre épave[30] : l'objet quotidien est l'enjeu d'une expérience dont le but est de redynamiser la langue et ainsi de réenchanter le monde.

À ce jeu, Cahun n'épargne à son lecteur aucun retournement, aucun revirement ironique. Ainsi, gare à celui qui prendrait ses injonctions au sérieux s'il veut conserver son pouvoir de *vision* intact : après avoir décrit ce qui pourrait être le principe visuel constitutif du *Cœur de Pic* (« Prenez un miroir ; grattez le tain à hauteur de l'œil droit sur quelques centimètres ; passez derrière l'endroit éclairci une bande sur laquelle vous aurez fixé de petits objets hétéroclites, et regardez-vous dans les yeux »), la voici qui en déduit : « c'est le jeu de l'escarbille » ! La tentation narcissique semble écartée au profit d'une attitude adverse aux certitudes établies : « D'ailleurs faites plutôt ce que je vous ai dit » conclut Cahun, « soit uniquement pour vous mettre en train de construire (de détruire –*x*) sur vos propres données, qui, pour nous être en partie communes, ne nous sont pas moins en partie *encore* inconnues ». Selon

29. *Premier Manifeste du Surréalisme* (1924).
30. Allusion à la formule de Breton citée plus haut : « toute épave à portée de nos mains doit être considérée comme un précipité de notre désir ».

la logique énoncée dans cette dernière citation, construire et détruire ne sont plus deux actes distincts fonctionnant de manière antagoniste, mais un seul et même geste tendu vers ce que Christian Dotremont appellera quelques années plus tard « une vie – collectivement – intérieure » qui n'est possible, selon lui, qu'à condition de mettre sans cesse la subjectivité en échec : « Jouer aux échecs avec un adversaire très faible et lorsque celui-ci est à deux doigts de l'échec-et-mat, se mettre à sa place ». L'articulation dans la langue indique, en la mimant, la nécessité pour l'esprit de se projeter au-devant de lui-même afin de penser la possibilité de faire naître un ordre nouveau.

Cahun accentue ce processus en engageant résolument la subjectivité dans la dimension collective : à travers la métaphore d'un appareil « à plaque sensible » servant non plus à reproduire des images, mais à reproduire des sons, elle décrit un processus créatif (engageant autant la représentation de l'objet que la dynamique de sa réception) très proche de celui mis en œuvre dans *Le Cœur de Pic*. Cette fois-ci, c'est toujours à travers la langue, mais plus spécifiquement à travers la voix que ce processus opère. Par la magie d'une simple vibration vocale, le jeu avec l'objet se révèle une véritable « science des rapports » :

> Il vous suffit de PARLER FORT. Votre voix fait vibrer la plaque. Si vous jouez à plusieurs à ce jeu, moins innocent qu'il ne semble, 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.

En faisant de la voix l'ultime ligne d'horizon de l'expérimentation avec l'objet, Cahun se souvenait peut-être de l'événement capital qu'avait été pour elle l'expérience de la scène, à la fin des années vingt, auprès de Pierre-Albert Birot. Ce qu'elle s'amuse à décrire sur un ton faussement alarmiste comme le « jeu de l'électrovox », c'est cet aspect éminemment théâtral de la voix que les acteurs connaissent, mais aussi les poètes, soit sa capacité à exprimer l'intimité tout en sortant de l'identitaire. La voix, de même que le processus photographique mis en œuvre dans *Le Cœur de Pic*, devient ici la métaphore d'un lieu désincarné où l'attention s'amplifie et l'individu consent à l'altérité.

Si *Le Cœur de Pic* offre l'exemple d'une collaboration intermédiale des plus fructueuses, il est encore davantage pour Claude Cahun le lieu où elle a réussi, en « faufilant sa propre aventure invisible »[31] à mener une expérimentation originale sur la représentation de l'objet surréaliste, qui recoupe ses convictions éthiques et politiques sur l'efficacité de l'acte poétique comme facteur de changement social. On pourra épiloguer à loisir sur la portée concrète de l'engagement révolutionnaire du surréalisme. Cahun en mesurera rapidement le potentiel et les limites, elle qui allait, dès le début de la guerre, s'engager activement dans la résistance contre l'occupant allemand, sur l'île de Jersey. Il n'en demeure pas moins vrai qu'au milieu des années trente, les recherches menées de manière individuelle et collective par les surréalistes donnent lieu à une fantastique efflorescence artistique et poétique qui libère les potentialités de l'imagination confrontée au quotidien le plus banal. En outre, on a pu constater que, de par son fonctionnement analogique et dialectique, le processus photographique mis en œuvre par Cahun retient

31. L'expression est de François Leperlier (2006, 367-68).

des liens très étroits avec l'automatisme bretonnien sans s'y laisser pour autant tout à fait indexer. Le recours à la photographie intègre l'automatisme passif dans un processus d'objectivation complexe dont la visée ultime est de permettre au sujet « voyageant à la proue de lui-même », pour paraphraser cette belle formule de Cahun, de s'atteindre et de se perdre. En dernière analyse, le processus photographique imaginé par Cahun ébauche ce qui s'apparente à une « anthropologie » (des objets, de leur image, et au-delà peut-être de l'histoire) dont l'enjeu rejoint le projet surréaliste dans sa tentative fondamentale de libérer l'homme par l'appel à la poésie et au merveilleux, et de promouvoir un nouvel ordre de valeurs.

Ouvrages cités

Bate, David. *Photography and Surrealism. Sexuality, Colonialism and Social Dissent*. London and New York: I.B. Tauris, 2004.

Baudrillard, Jean. *Le Système des objets*. Paris : Gallimard, 1968.

-----. « La morale des objets. Fonction-signe et logique de classe ». *Communications* 13 (1969).

Béhar, Henri, Carassou Michel. *Le Surréalisme*. Paris : Le Livre de Poche, 1992.

Benjamin, Walter. « L'auteur comme producteur » (titre d'une conférence donnée à Paris, en 1934). « Der Autor als Produzent » *in Versuche über Brecht* (1966).

Boiffard, J-A, Éluard, P. Vitrac R. « Préface ». *La Révolution surréaliste*, N° 1 (1er décembre 1924).

Bouqueret, Christian. *Des Années folles aux années noires. La Nouvelle Vision photographique en France, 1920-1940*. Paris : Marval, 1997.

Breton, André. « Introduction au discours sur le peu de réalité ». *Commerce* (mars 1925).

-----. « Crise de l'objet ». *L'Objet. Cahiers d'art*, I, II (1936) : 45-48.

Cahun, Claude, *Aveux non avenus*. Paris : Éditions du Carrefour, 1930.

-----. *Les Paris sont ouverts*. Paris : José Corti, 1934.

-----. « Prenez garde aux objets domestiques ». *L'objet. Cahiers d'art*, I, II (1936).

-----. *Écrits* (édition présentée et établie par François Leperlier). Paris : Jean-Michel Place, 2002.

-----, Deharme, Lise. *Le Cœur de Pic*. Paris : José Corti, 1937. Réédition (fac-similé), Nantes : MeMo, 2004.

Chénieux-Gendron, Jacqueline. « L'envers du monde, l'envers de la langue : un « travail » surréaliste ». *La révolution surréaliste* (sous la direction de Werner Spies, catalogue de l'exposition présentée au Centre Pompidou, Galerie 1, 6 mars-24 juin 2002). Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2002, 349-59.

Claude Cahun. Paris, Jeu de Paume / Hazan, 2011.

Conley, Catherine. « Surrealism and Outsider Art: From the 'Automatic Message' to André Breton's Collection ». *Yale French Studies*, N° 119 (2006): 129-43.

Crevel, René. *Mon Corps et moi*. Paris : Éditions du Sagittaire, 1925. Paris : Pauvert, 1975.

Didi-Huberman, Georges. « Connaissance par le kaléidoscope ». *Études photographiques*, 7 (mis en ligne en mai 2000).

Dictionnaire de l'objet surréaliste (sous la direction de D. Ottinger). Paris : Centre Pompidou / Editions Gallimard, 2013.

Dotremont, Christian. « Vie de l'objet ». *La Main à la plume*, numéro spécial *L'Objet* (non publié), 1944.

Doy, Gen. *Claude Cahun. A Sensual Politics of Photography*. London and New York: I. B. Tauris, 2007.

Guigon, Emmanuel. *L'Objet surréaliste* (textes réunis et présentés par). Paris : Jean-Michel Place, 2005.

Harfaux, Arthur, Henry, Maurice. « À propos de l'expérience portant sur la connaissance irrationnelle des objets ». *Le Surréalisme A.S.D.L.R.*, N° 6 (15 mai 1933).

Harris, Stevens. *Surrealist Art and Thought in the 1930s: Art, Politics, and the Psyche*. Cambridge University Press, 2004.

Leperlier, François. *Claude Cahun. L'Exotisme intérieur*. Paris : Fayard, 2006.

Mileaf, Jeanine. *Please Touch*. *Dada and Surrealist Objects after the Readymade*. Hanover and London: University Press of New England, 2010.

-----. « Captured Things: Man Ray's Object Photography ». *On Writing with Photography* (Karen Beckman and Liliane Weissberg, ed.). Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2013, 69-93.

Oberhuber, Andrea. « The Surrealist Book as a Cross-Border Space: the Experimentations of Lise Deharme and Giselle Prassinos ». *Image & Narrative* Vol. 12, n° 3 (2011): 81-97.

-----. « Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme and the Surrealist Book ». *History of Photography*, Vol. 31.1 (Spring 2007): 40-56.

Rabaté, Dominique. *Poétique de la voix*. Paris : José Corti, 1999.

Anne Reynes-Delobel est Maître de conférences d'Aix-Marseille Université (AMU). Elle est membre du Laboratoire d'études et de recherche sur le monde anglophone (LERMA, EA 850). Sa recherche porte sur le modernisme et les avant-gardes historiques (revues, manifestes, transnationalisme), et le surréalisme.

anne.reynes@univ-amu.fr