

## SUSAN RUBIN SULEIMAN

### En marge: les femmes et le surréalisme<sup>1</sup>

Il est clair que la marginalisation sociale et historique des femmes dans les sociétés occidentales n'est pas sans rapport avec la place accordée à «la femme» dans l'imaginaire culturel. Or, les mouvements d'avant-garde ont généralement revendiqué les espaces culturels marginaux comme signe de leur refus des idéologies dominantes, sans pour autant renoncer à un certain imaginaire de «la femme» qui les relie précisément aux... idéologies dominantes. Il faudrait étudier de près les rapports complexes, souvent paradoxaux, qui relient la marginalité symbolique revendiquée par les mouvements d'avant-garde (dominés historiquement par des hommes) et la marginalité spécifique, à la fois réelle et symbolique, qui a été celle des femmes à l'intérieur comme à l'extérieur de ces mouvements. Ici, je me bornerai à parler du surréalisme; le fait que ce mouvement a déjà été l'objet de beaucoup de discussions par la critique féministe n'empêche pas qu'on y revienne. Au contraire, cela facilitera la tâche de mise au point et de synthèse théorique que je me suis assignée.

En 1971, le livre de Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, a ouvert la voie à la critique féministe du surréalisme. Polémique dans ses effets, même si le ton en était analytique, l'étude de Xavière Gauthier, consacrée à la poésie et à la peinture surréalistes, cherchait à montrer et à expliquer en termes psychanalytiques «la misogynie du groupe compact des mâles surréalistes»<sup>2</sup>. Qu'ils aient idéalisé le corps de la femme, comme c'est le cas dans leur poésie, ou qu'ils l'aient attaqué et démembré, comme c'est le cas dans la peinture et la photographie, les surréalistes, selon l'analyse de X. Gauthier, utilisaient la femme essentiellement pour exprimer leur rébellion contre le Père.

Tout comme le *Sexual Politics* de Kate Millett, ouvrage qui a fait date, le livre de Gauthier, paru un an après, était important parce qu'il posait d'une manière neuve et critique le problème du rapport entre le sujet artiste ou

1. Cet essai est adapté du premier chapitre de mon livre *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990). Ce chapitre avait paru dans *Yale French Studies*, n° 75, automne 1988, p. 148-174.

2. Xavière Gauthier, Introduction à l'extrait de *Surréalisme et sexualité* publié dans *Obliques*, n° 14-15, 1977, «La Femme surréaliste», p. 42.

écrivain mâle et l'objet de ses représentations, la femme. Au cours des dernières années, la problématique s'est élaborée de façon plus nuancée, surtout dans le domaine des arts plastiques surréalistes.<sup>3</sup> Néanmoins, nous sommes loin d'avoir fait le tour de la question du sujet surréaliste.

La relecture ou la «révision» des œuvres connues, produites pour la plupart par des artistes hommes, constitue ce qu'on peut appeler une des ailes de la critique féministe. L'autre aile consiste non pas à relire les œuvres connues mais à (re)découvrir des œuvres oubliées, produites par des femmes; c'est ce qu'Elaine Showalter a appelé, dans un article célèbre, la «gynocritique».<sup>4</sup> En ce qui concerne le mouvement surréaliste, cette critique s'était tout d'abord fixé la tâche indispensable de rassembler une documentation: qui étaient les femmes écrivains ou artistes liées au mouvement surréaliste, et quelle avait été leur contribution? En 1977, le numéro spécial de la revue *Obliques*, «La Femme surréaliste», tente de présenter pour la première fois un catalogue des «femmes surréalistes», recensé par ordre alphabétique, accompagné de photographies, bibliographies, et de brefs extraits ou reproductions de leurs œuvres ainsi que de quelques entretiens et essais. En 1980, *L'Autre moitié de l'avant-garde* de Lea Vergine, qui donne des indications sur la vie et l'œuvre des femmes artistes liées aux principaux mouvements d'avant-garde européens entre 1910 et 1940, dressait une liste de dix-huit noms sous la rubrique «Surréalisme». On ne retrouve que certains d'entre eux parmi les trente-six noms recensés dans «La Femme surréaliste». Ces deux publications peuvent être considérées comme de précieuses références, mais ni l'une ni l'autre ne prétendaient être exhaustives, non plus qu'elles ne tentaient de tirer des conclusions générales sur la participation et la contribution des femmes au surréalisme. Pendant les dernières années, des travaux importants ont été menés en ce sens par Whitney Chadwick, Jacqueline Chénieux, et Gloria Feman Orenstein pour n'en citer que quelques-uns.<sup>5</sup> Il nous est possible maintenant d'engager une réflexion plus systématique sur la place (et la position) des femmes dans le mouvement surréaliste, et sur les implications de tout cela pour l'histoire littéraire et culturelle française ainsi que pour une théorie éventuelle de l'avant-garde.

3. Voir par exemple l'étude de Mary Ann Caws, «Ladies Shot and Painted: Female Embodiment in Surrealist Art», in *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*, ouvrage collectif sous la direction de Susan Rubin Suleiman, Harvard University Press, Cambridge, Mass, 1986, p. 262-287; et Susan Gubar, «Representing Pornography: Feminism, Criticism, and Depictions of Female Violation», *Critical Inquiry*, 13:4, 1987, p. 712-741. On peut aussi consulter l'ouvrage collectif *Surrealism and Women* Cambridge, Mass., MIT Press, 1991, dont certains essais sont excellents.

4. Elaine Showalter, «Feminist Criticism in the Wilderness», in *Writing and Sexual Difference*, ouvrage collectif sous la direction d'Elizabeth Abel, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

5. Il s'agit de *Women Artists and the Surrealist Movement* de Whitney Chadwick (London, Thames & Hudson et Boston, Little Brown, 1985), qui fut la première étude critique exhaustive des artistes femmes surréalistes, largement illustrée (trad. française aux Editions

Voici les questions que je propose de traiter: premièrement, celle du sujet surréaliste dans les deux sens de membre agissant du groupe et de créateur face à l'objet de ses représentations. Si la position de sujet dans le surréalisme était réservé à l'homme, quelles difficultés en découlaient dans la pratique artistique, et surtout littéraire, des «femmes surréalistes»? Deuxièmement, la question de l'histoire: quelle était la situation des femmes artistes ou écrivains dans l'histoire du mouvement surréaliste?

### *Le sujet surréaliste*

Puisque rien n'est plus instructif qu'un bon exemple, j'en prendrai deux pour commencer. D'abord, ce passage d'un essai publié en 1924 par Louis Aragon, l'un des membres fondateurs du groupe surréaliste. Il y est question du Centre de Recherches Surréalistes nouvellement créé (également connu sous le nom de La Centrale Surréaliste) qui servait dans les premiers mois de point de ralliement à tous ceux qui souhaitaient participer à l'aventure surréaliste:

*Nous avons accroché une femme au plafond d'une chambre vide où il vient chaque jour des hommes inquiets, porteurs de secrets lourds. C'est ainsi que nous avons connu Georges Bessière, comme un coup de poing. Nous travaillons à une tâche pour nous-mêmes énigmatique, devant un tome de Fantômas, fixé au mur par des fourchettes. Les visiteurs, nés sous des climats lointains ou à notre porte, contribuent à l'élaboration de cette formidable machine à tuer ce qui est, pour l'achèvement de ce qui n'est pas. Au 15 de la rue de Grenelle, nous avons ouvert une romanesque Auberge pour les idées inclassables et les révoltes poursuivies. Tout ce qui demeure encore d'espoir dans cet univers désespéré va tourner vers notre dérisoire échoppe ses derniers regards délirants: il s'agit d'aboutir à une nouvelle déclaration des droits de l'homme<sup>6</sup>.*

Le second exemple est extrait d'un essai de Robert Short, historien du surréalisme, paru dans un ouvrage collectif important publié en 1976:

*Le critère que les Surréalistes appliquent à une œuvre d'art est son pouvoir de susciter un véritable changement dans ceux qui la rencontrent, de faire surgir une réaction affective semblable à celle évoquée par la vue de la femme aimée.<sup>7</sup>*

des Femmes); de *Le Surréalisme et le roman* de Jacqueline Chénieux (Lausanne: L'Âge d'homme, 1983), où l'on trouve une étude sérieuse des œuvres de certains écrivains femmes surréalistes; et de «Reclaiming the Great Mother: A Feminist Journey to Madness and Back in Search of a Goddess Heritage» de Gloria Feman Orenstein, *Symposium*, 36:1, 1982, p. 45-69, qui traite de plusieurs écrivains et artistes femmes. Chénieux et Orenstein ont également contribué au numéro d'*Obliques* sur «La Femme surréaliste».

6. Aragon, «Une vague de rêves», *Commerce*, automne 1924.

7. «Dada and Surrealism», in *Modernism, 1890-1930*, ouvrage collectif sous la direction de Malcom Bradbury et James McFarlane (Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1976), p. 303. C'est moi qui traduis.

Bien que ces textes soient très différents, ils ont un point commun: dans les deux cas, l'auteur ne semble pas conscient de tout ce qu'il dit. Aragon commence par évoquer une femme suspendue au plafond et finit par déclarer que le projet surréaliste est un désir de fonder «une nouvelle déclaration des droits de l'homme». Apparemment, il ne se rend pas compte (mais s'en soucierait-il, en tout cas?) que le mot «homme» dans sa dernière phrase exige d'être pris dans son sens spécifique — l'homme, pas la femme. (Ce sens est renforcé par l'appel au «coup de poing» et à la «machine à tuer ce qui est»). R. Short commence par parler de la conception de l'art selon les critères surréalistes et finit par évoquer «la femme aimée», sans se rendre compte apparemment que tous les spectateurs de l'art ne sont pas des hommes hétérosexuels. Il semble donc que le surréaliste de la première heure et l'historien du mouvement réservent aux seuls hommes la position de sujet actif, producteur. Ils agissent ainsi, du moins faut-il le supposer, en toute innocence, dénuées d'intentions malveillantes. Ce n'est pas la provocation consciente du misogyne qui se manifeste ici, mais plutôt le sexisme ordinaire de l'homme qui, une fois mis devant le fait, vous répond, si vous le lui signalez, qu'il n'avait pas remarqué l'absence des femmes dans la pièce.

Mais, comme nous le dit Aragon, il y avait une femme dans la pièce surréaliste; seulement voilà, elle n'était pas faite de chair et de sang. La femme en question était un nu couché grandeur nature, mannequin sans bras ni tête (aurait-elle inspiré le roman-collage de Max Ernst de 1929, *La Femme cent têtes?*), suspendue au plafond de la Centrale. Son rôle était évidemment d'inspirer les «hommes anxieux» qui venaient là se décharger de leurs lourds secrets. Y eut-il des femmes qui s'y rendirent pour se décharger, elles aussi, des leurs? Quel rôle la dame flottante a-t-elle bien pu remplir pour elles?

Aragon ne mentionne pas de femmes vivantes dans la pièce, mais la célèbre photographie de Man Ray, *La Centrale surréaliste* (1924), montre la présence de deux femmes vivantes: Simone Breton et Mick Soupault, épouses des surréalistes André et Philippe. Sur la reproduction la plus connue (page ci-contre), le haut de la photographie a été coupé, laissant seulement apparaître en haut à gauche le talon de la femme flottante. Il existe toutefois un autre cliché (repris page 60) où elle apparaît presque entièrement et occupe le tiers supérieur gauche de la photographie. Au-dessous, debout et assis sur deux rangs inégaux, se tiennent douze hommes et les deux femmes. Les hommes, habillés en complet sombre, chemise blanche et cravate, sont des artistes et écrivains: Charles Baron, Raymond Queneau, Pierre Naville, André Breton (arborant un monocle), Jacques-André Boiffard, Giorgio de Chirico, Roger Vitrac, Paul Eluard, Philippe Soupault, Robert Desnos, Louis Aragon, Max Morise. La plupart d'entre eux ont l'air solennel, presque sinistre, comme il convient pour un portrait officiel de groupe. Les deux femmes sont différentes d'eux et différentes



*Bureau de recherches surréalistes. Photo Man Ray, parue dans La Révolution surréaliste, n° 1, décembre 1924*



*Bureau de recherches surréalistes. Photo Man Ray, 1924*

l'une de l'autre: Mick Soupault, modestement habillée, sourit timidement comme une bonne épouse tolérante. Simone Breton (dont Breton divorcera quelques années plus tard, lorsqu'il aura rencontré son nouvel amour fou) a la tête penchée sur un bras. Ses cheveux foncés lui cachent un œil, tandis que l'autre fixe d'un regard brûlant l'appareil photographique. C'est la seule personne de la photo dont l'air soit ouvertement provocant, presque choquant. Sur l'autre cliché, elle a les jambes croisées, laissant entrevoir un peu de chair nue au-dessus de son bas qui s'arrête au genou.

Pourquoi m'arrêter sur cette image? Parce qu'elle prouve aussi clairement et de façon plus immédiate que le texte d'Aragon, que la position de sujet surréaliste, tel qu'il a été élaboré dès l'origine du mouvement, était le propre de l'homme. La photographie montre de façon explicite ce qui est seulement suggéré dans les phrases d'Aragon: la position problématique des femmes réelles qui pouvaient souhaiter s'intégrer, en tant que sujet, dans le scénario mâle. Dans cette photo, je vois en Simone Breton et Mick Soupault des sujets actifs, mais des sujets aliénés qui se sont adaptés à la vision de «la femme» par l'homme — c'est ce que les psychanalystes (ou certains d'entre eux) appellent la mascarade<sup>8</sup>. En effet, ces deux femmes figurent les deux pôles de la féminité entre lesquels a longtemps chaviré le désir de l'homme: d'un côté la femme chaste, l'épouse/mère asexuée; de l'autre, la pute aux yeux brûlants.

Inutile de dire que cette interprétation n'a rien à faire avec la vraie personnalité de Simone Breton ou de Mick Soupault, dont je me garderais de parler même si je les connaissais personnellement. Mes commentaires relèvent uniquement de leur image sur la photographie, telle qu'elle se donne à lire à n'importe qui (image que l'on peut considérer elle-même comme une construction créée par le photographe, Man Ray). Cette image me fascine parce qu'elle se prête parfaitement à une fonction d'emblème: en haut, la femme imaginaire sans visage sur laquelle l'artiste homme surréaliste projette ses fantasmes — fantasmes qui s'extérioriseront et se transformeront dans des œuvres, poèmes, récits, tableaux, photographies; en bas, deux femmes de chair et de sang qui n'ont pas produit d'œuvres, mais qui incarnent certains aspects de la femme imaginaire suspendue au plafond.

Combien de sens, quelle pléthore de sens, peut-on tirer d'une seule image ou d'un seul texte? Il faudrait pouvoir citer d'autres exemples, tel cet autre portrait de groupe qu'est le célèbre photomontage publié dans *La Révolution Surréaliste* en 1929 et souvent reproduit par la suite. Le montage est composé de la photographie d'un tableau de Magritte, encadrée par les portraits de seize surréalistes aux yeux fermés. Le tableau représente une femme nue dont la pose de face rappelle la Vénus de Botticelli; au-dessus

8. Le concept de la féminité en tant que «mascarade» a été proposé par la psychanalyste anglaise Joan Rivière en 1929, pour être repris ensuite par Jacques Lacan («La signification du phallus», *Écrits*) et par Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un* (Paris, éd. de Minuit, 1977).



*La Révolution surréaliste*, n° 12 du 15 décembre 1929

et au-dessous, faisant partie intégrante du tableau, se trouve l'inscription: «Je ne vois pas la / cachée dans la forêt». C'est donc l'image peinte de la femme qui remplit le blanc dans l'énoncé<sup>9</sup>. Les surréalistes, tous des hommes, qui l'encadrent adoptent la position du «je» qui ne voit pas la femme, et cependant elle est là pour être vue par le spectateur qui voit à la fois la femme et les surréalistes (y compris Magritte qui l'a peinte) aux yeux résolument fermés<sup>10</sup>. Il s'agit de nouveau d'une image à fonction emblématique: le sujet surréaliste n'a pas besoin de voir la femme pour pouvoir l'imaginer, la plaçant au centre mais uniquement en tant qu'image, tandis que cette fois-ci aucune femme réelle n'a de place parmi le portrait de groupe.

Voici pourtant la question cruciale: si la position de sujet dans le mouvement surréaliste a été incontestablement mâle, comment expliquer le fait qu'un certain nombre de femmes — qui ont, elles, produit des œuvres — aient pu élaborer des images et des textes qui n'étaient du ressort ni d'une mascarade de la féminité ni d'un déguisement masculin (ce dont le résultat en termes esthétiques serait une pure imitation formelle, dépourvue de nécessité personnelle). Luce Irigaray a soulevé ce problème dans un essai consacré à une femme surréaliste, Unica Zürn, dont les écrits commençaient à être connus autour de 1980. «Pour que la femme puisse mettre en forme cette *ulê* [matière, en grec] qu'elle est, il faut qu'elle ne se coupe pas d'elle ni ne la laisse à la maternité mais qu'elle arrive à créer avec cette matière première qu'elle est en découvrant et exposant sa propre morphologie. Sinon, elle risque d'utiliser ou réutiliser ce que l'homme a déjà mis en formes, notamment d'elle(s), de refabriquer le déjà fabriqué, et de se perdre dans ce labyrinthe»<sup>11</sup>. Une surréaliste ne peut pas simplement adop-

9. Ce tableau doit être comparé à un autre tableau célèbre de Magritte peint dans ces mêmes années, *Ceci n'est pas une pipe* (1926). Comme l'on sait, ce titre est inscrit sur la toile au-dessous de l'image irrécusable d'une pipe. Dans les deux tableaux, il s'agit d'une problématique concernant la représentation, mais elle s'y pose de façon diamétralement opposée: la «réalité» de l'image de la pipe s'annule grâce à l'inscription, révélant ainsi la différence entre image et parole, et image et chose. Par contre, l'image de la femme est dotée d'une «réalité» telle qu'elle peut même remplacer le mot qui est censé la désigner. Dans le premier cas, l'accent est mis sur les différences entre la représentation visuelle, le langage, et la réalité matérielle; dans le second, ces différences sont effacées, puisque l'image peut sans problème remplacer le mot. Tout se passe comme si le réel, l'imaginaire et le symbolique se confondaient lorsqu'il s'agit de la femme (du moins pour un sujet masculin?)

10. Les surréalistes ont changé depuis 1924, du fait des différentes exclusions et arrivées. Nous trouvons ici, à partir du centre en haut et dans le sens des aiguilles d'une montre: André Breton (qui occupe la position de midi), Louis Buñuel, Jean Caupenne, Paul Éluard, Marcel Fourier, René Magritte, Albert Valentin, André Thirion, Yves Tanguy, Georges Sadoul, Paul Nougé, Camille Goemans, Max Ernst, Salvador Dalí, Maxime Alexandre, Louis Aragon.

11. Luce Irigaray, «Une lacune natale (pour Unica Zürn)», *Le Nouveau Commerce*, n° 62-63, 1985, p. 42. L'injonction énigmatique de «ne pas laisser l'*ulê* à la maternité» nécessiterait une explication et demanderait à être nuancé, étant donné que pour beaucoup d'écrivains femmes contemporains — y compris Irigaray — le corps maternel a fourni une source

ter la position du sujet masculin et reprendre les images élaborées par l'imaginaire de celui-ci. Pour innover, elle est obligée d'inventer sa propre position de sujet et d'élaborer ses propres images, autres que l'image du corps nu de la femme — avec son potentiel infini de manipulation, de désarticulation et réarticulation, de phantasme et de projection — qui a si bien servi ses confrères. Dire cela n'est aucunement nier, par ailleurs, la puissance des images du corps féminin dans l'œuvre des surréalistes hommes.

On se rend compte maintenant qu'un bon nombre de femmes artistes ou écrivains ont réussi à créer leur propre version et vision de la pratique surréaliste, sans avoir recours à l'imitation de modèles masculins. Depuis plus d'une décennie, on a vu ressurgir un nombre considérable d'œuvres de femmes qui auparavant ne furent pas signalées ou furent signalées de manière extrêmement superficielle dans les histoires générales de l'art et du mouvement surréalistes: Leonora Carrington, Dorothea Tanning, Kay Sage, Eileen Agar, Ithell Colquhoun, Toyen, Unica Zürn, Leonor Fini, Valentine Hugo, et cette liste n'est pas exhaustive. Ces femmes-là étaient (ou sont) principalement des artistes dans les arts plastiques, mais certaines ont également produit une œuvre littéraire remarquable, par exemple Leonora Carrington, qui a écrit des nouvelles en français et en anglais (dans les années trente et par la suite) et un roman, *Le Cornet acoustique* (*The Hearing Trumpet*), aussi bien que des pièces (parmi lesquelles *Une chemise de nuit de flanelle*, traduite par Yves Bonnefoy), œuvres qui ont finalement trouvé leur public. *Sombre printemps* et *L'Homme-Jasmin*, œuvres autobiographiques d'Unica Zürn, ont été écrites (à l'origine en allemand) peu de temps avant son suicide en 1970 et ont suscité pendant un temps de l'intérêt en France<sup>12</sup>. Parmi les femmes qui étaient principalement écrivains, deux ont été signalées sans qu'on ait prêté une attention particulière à leurs œuvres. Il s'agit de Joyce Mansour (1928-1986) et de Gisèle Prassinos (née en 1929)<sup>13</sup>. Une de mes préférées, plus connue pour ses films

fertile d'images et d'inspiration. Un des plus grands textes du corpus des surréalistes femmes, *Le Cornet acoustique* de Leonora Carrington, se construit sur la valorisation et le jeu complexe autour du corps et de la voix de la mère. Je renvoie au chapitre 7 («Feminist Intertextuality and the Laugh of the Mother») de mon livre *Subversive Intent, op. cit.*

12. Il vaut la peine de remarquer que Carrington fut la seule femme à figurer dans la première édition de *l'Anthologie de l'humour noir* de Breton (1939). *Le Cornet acoustique* est disponible dans G/F poche, préface de J. Chénieux, et ses contes ont été réunis par Henri Parisot dans *La Débutante: contes et pièces*, Flammarion et par J.Ch. dans *Pigeon vole*, éd. Le Temps qu'il fait, coll. Pleine Marge, 1986. Pour les œuvres d'Unica Zürn, je renvoie à *L'Homme-Jasmin*, Gallimard, 1971 et *Sombre printemps*, Belfond, 1985 qui est complété d'une postface biographique de Ruth Henry. Je renvoie également à l'étude intéressante de Renée Riese-Hubert sur l'œuvre de Zürn en relation avec celle de Bellmer: «Portrait d'Unica Zürn en anagramme», *Pleine Marge*, n° 7, juin 1988, p. 61 à 73.

13. Ni Mansour ni Prassinos ne figurent dans l'anthologie dite exhaustive de Michael Benedikt — *The Poetry of Surrealism: An Anthology*, Boston, Little Brown, 1974; elles n'apparaissent pas non plus dans l'anthologie bilingue récente de Paul Auster, *The Random House Book of Twentieth-Century French Poetry* (New York, Vintage Books, 1984). L'anthologie de

(*La Fiancée du pirate, Née, Papa les p'tits bateaux*), a aussi écrit des recueils de nouvelles ainsi qu'un roman; elle figure dans le numéro d'*Obliques* sur «La Femme Surréaliste», mais fait rarement l'objet d'étude, même par la critique qui s'intéresse particulièrement à l'écriture des femmes surréalistes. Il s'agit de Nelly Kaplan (née en 1936), connue sous le pseudonyme de Belen<sup>14</sup>.

La problématique du sujet féminin dans le surréalisme ne pourra être proprement étudiée que cas par cas, aussi bien en ce qui concerne les œuvres que les artistes. Néanmoins, nous pouvons nous interroger d'une façon générale sur les tactiques employées par des femmes artistes et écrivains pour situer leur œuvre au sein du surréalisme et pour vivre leur vie. À quel moment et pour quelles raisons telle artiste s'est-elle associée au mouvement surréaliste? Ses œuvres ont-elles figuré dans les grandes expositions et anthologies conçues par des surréalistes? A-t-elle rompu avec le mouvement (ou s'en est-elle éloignée), et dans ce cas, pour quelles raisons? Comment sa carrière artistique a-t-elle évolué par la suite? Du fait que les femmes étaient généralement plus jeunes et par conséquent commençaient à produire plus tard que les hommes associés au mouvement, on peut supposer que leur version de la pratique surréaliste incluait une composante à la fois de réponse et de modification par rapport aux iconographies et aux mythologies surréalistes masculines, surtout dans le domaine de la sexualité. On pourrait alors se servir de la notion de *mimétisme* proposée par Luce Irigaray — il s'agit de la contrepartie ludique ou ironique de la mascarade. Dans le mimétisme, la femme «imite» le modèle de la féminité qu'elle se voit proposé par l'homme, mais elle le fait d'une façon consciente, voire parodique qui relève du statut de la citation.

Il serait en outre utile de s'interroger sur le travail des artistes femmes en tenant compte d'un concept proprement stylistique: celui de «dialogisme interne» proposé par Mikhaïl Bakhtine. Bakhtine montre que le mot qui est «dialogisé intérieurement» se trouve souvent dans un rapport polémique avec un autre mot qui le précède, qui est absent, mais que l'on peut deviner à

Benedikt, parcourant deux générations de surréalistes, ne fait figurer aucune œuvre de femme. Celui d'Auster, parcourant tout le siècle, inclut une seule femme, Anne-Marie Albiach. En France, la situation n'est guère meilleure, témoin l'anthologie de Jean-Louis Bédouin, Seghers, 1970. De Prassinis, *Les Mots endormis*, Flammarion, 1967 et *Trouver sans chercher*, Flammarion, 1976, où figurent des poèmes des années trente, sont disponibles en France, on trouve également des nouvelles et des recueils de nouvelles écrits dans un style «post-surréaliste». Je renvoie à l'étude toute récente de Madeleine Cottener-Hage, *Gisèle Prassinis, ou le désir du lieu intime*, Jean-Michel Place, 1988. Depuis 1992, l'œuvre de Mansour est disponible en un seul volume (éd. Actes Sud), après avoir été éparpillée et épuisée pendant assez longtemps.

14. Le roman comique et érotique de Belen, *Mémoires d'une liseuse de draps* (1974) était disponible jusqu'à une date récente chez J.J. Pauvert. Un recueil de ses contes, *Le Réservoir des sens*, a paru sous son vrai nom chez J.J. Pauvert, 1988.

travers ce mot-réponse<sup>15</sup>. (Le concept de dialogisme interne peut également s'appliquer à l'image). Gloria Orenstein a avancé l'hypothèse — s'appuyant non pas sur Bakhtine mais sur le concept anthropologique qui oppose les groupes « muets » aux groupes « dominants » — que les œuvres des femmes liées aux surréalistes par l'amour ou le mariage (on pense à Leonora Carrington et Dorothea Tanning, toutes les deux liées à Max Ernst, à Kay Sage dont le mari était Yves Tanguy, ou à Unica Zürn compagne de Hans Bellmer) peuvent se lire comme un discours « à deux voix, contenant à la fois un récit 'dominant' et un récit 'muet' »<sup>16</sup>. Dans les termes de Bakhtine, l'œuvre de la femme est dialogiquement reliée à celle de l'homme, et comporte souvent un élément polémique. Mon hypothèse est qu'un tel dialogue intérieur se retrouve non seulement dans l'œuvre des femmes qui étaient directement liées à des hommes surréalistes et qui par conséquent pouvaient dialoguer avec leurs œuvres d'une façon très spécifique, mais que cela constituait une tactique plus générale, adoptée de manière individuelle par des femmes désirant s'intégrer comme sujets créateurs dans le surréalisme.

### *Les femmes dans l'histoire du surréalisme*

Dorénavant, il sera difficile de parler d'une façon crédible du surréalisme sans consacrer quelque attention aux œuvres des femmes. Néanmoins, on peut se demander si la découverte (ou redécouverte) de ce corpus important obligera les historiens à ré-écrire complètement l'histoire du mouvement surréaliste. En un sens, évidemment, oui, puisque les femmes jusqu'ici invisibles devront être reconnues. Mais dans un autre sens, non — et pour comprendre pourquoi, nous pouvons considérer le cas assez différent du modernisme anglo-saxon. Les travaux récents des critiques féministes ont démontré que le caractère et l'histoire du modernisme anglo-saxon (traditionnellement associé aux seuls noms de Eliot, Pound, Joyce — et aussi Virginia Woolf, mais alors en excluant beaucoup de ses œuvres) paraissent tout à fait différents si on prend sérieusement en compte les contributions des femmes de la première heure, telles le poète H.D. (Hilda Doolittle), Gertrude Stein, Dorothy Richardson, et Djuna Barnes, parmi d'autres.<sup>17</sup> Dans le cas du surréalisme, on ne peut pas avancer le même argument, pour la simple raison que les femmes n'étaient pas présentes dans les premières années du mouvement, au moment où il était le plus

15. Voir Mikhaïl Bakhtine, « Discours poétique, discours romanesque », dans *Esthétique et théorie du roman*, coll. Tel, Gallimard, 1991, p. 102.

16. Gloria Feman Orenstein, « Towards a Bifocal Vision in Surrealist Aesthetics », *Trivium*, n° 3, automne 1983. La phrase citée (elle est citée par G. Orenstein) provient de l'essai d'Elaine Showalter, « Feminist Criticism in the Wilderness », *loc. cit.*

17. Voir par exemple Sandra Gilbert et Susan Gubar, *No Man's Land*, vol. 1: *The War of Words* (New Haven, Yale University Press, 1987) et *Breaking the Sequence: Women's Experimental Fiction*, ouvrage collectif sous la direction de Ellen G. Friedman et Miriam Fuchs (Princeton, Princeton University Press, 1989).

dynamique et où son «projet» fut élaboré. Le fait est qu'entre 1924 et 1933, pendant la période que Maurice Nadeau appelle la période «ascendante» du mouvement, pas une seule femme ne fut incluse comme membre officiel. (Bien sûr, il y a avait des femmes «annexes», épouses, maîtresses, ou muses — mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit). Dans les douze numéros de *La Révolution Surréaliste*, dont l'index se lit comme une liste d'honneur du surréalisme (de Aragon, Arp et Artaud jusqu'à Tzara, Vaché et Vitrac), on trouve un seul poème signé par une femme, Fanny Beznos, dont le véritable titre de gloire dans les annales surréalistes est qu'elle est mentionnée par Breton dans *Nadja*. À part ça, une certaine Madame Savitsky répond à l'enquête sur le suicide dans le premier numéro, et Valentine Penrose répond brièvement à l'enquête sur l'amour dans le dernier. C'est peu, pour ne pas dire rien.

Quelles conclusions pouvons-nous tirer de cette absence? D'abord, que ce n'est pas seulement par préjugé phallocratique que les historiens du surréalisme ont eu tendance à exclure les femmes de leurs discussions (bien que cela ait joué quand même un petit rôle, puisqu'ils mentionnent souvent les œuvres des hommes de la seconde génération surréaliste, mais pas celles des femmes). Le fait est que les femmes n'étaient pas présentes comme des sujets agissants à part entière au début du mouvement — et cela était particulièrement vrai en ce qui concernait les femmes écrivains, dont le nombre est resté très limité même plus tard. Là encore, on pourrait étudier les contrastes avec l'Angleterre et les États-Unis. Je me bornerai ici à faire remarquer que tandis qu'en Angleterre et aux États-Unis le dix-neuvième siècle a vu l'essor des écrivains femmes après deux siècles plutôt maigres, en France cela a été le contraire: il y a eu moins de femmes écrivains reconnues et respectées à la fin du 19<sup>e</sup> siècle qu'à la fin du 18<sup>e</sup>.

Si l'on ajoute à ces considérations d'ordre d'histoire littéraire des considérations d'ordre social, comme par exemple le fait qu'en France les femmes n'ont pas reçu le droit de vote (et ne l'ont pas revendiqué fortement, comme elles l'avaient fait dans d'autres pays) jusque après la Seconde Guerre Mondiale, alors on comprendra sans difficulté pourquoi la présence des femmes sur la scène littéraire française dans les premières décennies de ce siècle n'était pas aussi forte que dans les pays anglo-saxons. Il est encore moins surprenant qu'elles aient manqué dans les rangs de l'avant-garde: car non seulement elles en étaient exclues par les hommes, mais elles s'en excluaient elles-mêmes. Il faut avoir encore plus de confiance en soi, et être plus assuré de ses droits pour être un «mauvais sujet» à la manière des premiers surréalistes que pour être un écrivain bourgeois. Or, les femmes françaises avaient de la difficulté à se croire écrivains, tout court. (Simone de Beauvoir en parle fort bien dans le dernier chapitre du *Deuxième sexe*, et Hélène Cixous de façon passionnée dans *La Venue à l'écriture*).

La seconde conclusion que l'on peut tirer concernant les rapports entre les femmes et le mouvement surréaliste, c'est que, au fur et à mesure que le

mouvement s'affaiblissait, il devenait plus accueillant aux femmes, surtout à des jeunes femmes venant de l'étranger. (Il est assez étonnant de voir combien des «femmes surréalistes» n'étaient pas d'origine française — la grande majorité, en fait. Peut-être les mâles surréalistes se sentaient-ils moins menacés par des étrangères que par des membres de la «famille»). En outre, la plupart des femmes que le mouvement accueillait dans les années trente étaient beaucoup plus jeunes que les fondateurs du mouvement — ce qui n'était pas sans importance pour des hommes qui prisaient le renouveau et la révolution. Ce fut encore plus important, bien entendu, après la guerre, lorsque la première génération surréaliste avait dépassé la cinquantaine. Ils étaient sans doute bien aise d'accueillir des femmes jeunes comme Joyce Mansour, Nelly Kaplan, ou Annie Le Brun — d'autant plus que beaucoup de jeunes hommes qui auraient pu être leurs disciples préféraient fonder leurs propres mouvements d'avant-garde. La montée du nouveau roman, du groupe Tel Quel et de l'Internationale Situationniste (pour n'en nommer que trois, assez différents les uns des autres) correspondaient aux dernières années du mouvement surréaliste.

S'il est assez simple, historiquement, de démêler ce que les femmes apportèrent au surréalisme, il faut se demander ce que le surréalisme apporta aux femmes. Dans une perspective hostile on pourrait dire: rien, car les femmes sont entrées dans le mouvement justement au moment où beaucoup d'hommes le quittaient. Pourtant, il semble évident que pour les femmes qui sont arrivées au mouvement pendant les années trente et quarante, et même après, le surréalisme a fourni un milieu nourrissant (expositions de groupe, publications diverses) et une vraie source d'inspiration artistique. Cela explique sans doute pourquoi certaines, comme Annie Le Brun ou Dorothea Tanning, sont vivement hostiles à toute critique féministe du surréalisme<sup>18</sup>. Il est également vrai, cependant (comme j'ai essayé de le démontrer) que n'ayant pas été présentes pendant les années fondatrices, les artistes et écrivains femmes ont pu être plus facilement reléguées aux marges, au statut de «personnages mineurs».

La dernière conclusion à tirer de tout cela est sans doute celle-ci: si les femmes veulent vraiment être des membres à part entière d'un mouvement d'avant-garde, elles feront bien de le fonder elles-mêmes.

*Susan Rubin Suleiman*

*traduit par Amy Smiley et par l'auteur*

18. Voir Annie Le Brun, *Lâchez tout*, Le Sagittaire, 1977, et *À distance*, Pauvert/Carrère, 1984. Dorothea Tanning a refusé de participer au numéro d'*Obliques* sur «La Femme surréaliste».

*Susan Rubin Suleiman est professeur de littérature française et de littérature comparée à Harvard University. Elle a publié, entre autres ouvrages, Le Roman à thèse ou l'autorité fictive, PUF, 1983 et a dirigé les ouvrages collectifs: The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation, Princeton, 1980 et The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives, Harvard, 1986. En 1994 elle publiera Re-membering Who One is: Criticism in the Ironic Age, Harvard.*