

ARTICLE EN LIGNE :

« Héritages ou legs ? »

Andrea Oberhuber et Alexandra Arvisais

Dans Andrea Oberhuber et Alexandra Arvisais (dir.), *Héritages partagés de Claude Cahun et Marcel Moore, du XIXe au XXIe siècles. Symbolisme, modernisme, surréalisme, postérité contemporaine*, 2016, [En ligne : <http://cahun-moore.com/collectif-heritages-partages-de-claude-cahun-et-marcel-moore/heritage-ou-legs/>].

Pour citer cet article :

OBERHUBER, Andrea et ALEXANDRA ARVISAIS, « Héritages ou legs ? », dans Andrea Oberhuber et Alexandra Arvisais (dir.), *Héritages partagés de Claude Cahun et Marcel Moore, du XIXe au XXIe siècles. Symbolisme, modernisme, surréalisme, postérité contemporaine*, 2016, [En ligne : <http://cahun-moore.com/collectif-heritages-partages-de-claude-cahun-et-marcel-moore/heritage-ou-legs/>].

Héritage ou legs ?

Je suis pour les donations et contre les héritages. Il faudrait toujours faire un testament, désigner nommément ce qu'on souhaite léguer et à qui on le destine.
Lydia Flem, *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*, p. 41.

Héritages, mémoire, transmission

Nous ne disposons d'aucune volonté testamentaire de la part de Claude Cahun ni de Marcel Moore qui lui a survécu de dix-huit ans. Si l'âme sœur et sœur par alliance était sans doute, aux yeux de Cahun, la légataire prédestinée de l'œuvre littéraire et picturale composée souvent d'un commun accord, il n'y a point de trace d'une volonté de transmission intergénérationnelle. Pas de legs, donc, prévoyant « la passation d'une génération à l'autre », que cette passation (de biens, de valeurs et d'idées) n'aille pas de soi, que loin de toute convention, elle soit au contraire « un choix, une offrande, une transmission explicite, concertée, réfléchie¹ », pour continuer la réflexion de Lydia Flem sur son parti pris en faveur des « donations ». Aussi, en tant que communauté de chercheuses et de chercheurs, serions-nous placés dans la position de l'héritier et non dans celle du légataire qui *reçoit*, grâce à une « volonté explicite, un choix, une action² », au lieu de simplement *hériter* par

¹ Lydia Flem, *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*, Paris, Seuil, 2004, p. 41.

² *Ibid.*, p. 21.

un acte légal, soit celui de notoriété. Il nous semble pourtant que, dans le cas d'un héritage culturel, l'opposition entre « hériter » et « léguer » ne s'applique pas de la même manière : chaque fois que le grand public a eu l'occasion ces dernières années de prendre connaissance du travail photographique réalisé par Cahun et Moore selon l'idéal d'un travail collaboratif, chaque fois que les historiens de l'art et les critiques littéraires se penchent sur l'un des pans d'une œuvre protéiforme pour dire le moins, ils ont l'impression de *recevoir* : ce que l'on reçoit lorsqu'on regarde les (auto)portraits, les photomontages et les objets surréalistes, ou quand on lit les écrits journalistiques, les poèmes en prose, les nouvelles, les récits auto(bio)graphiques, les essais ou les tracts, est un don, involontaire et non ciblé, certes, mais don malgré tout, permettant à la mémoire culturelle d'être vivante. Les textes et les images constituent la mémoire de pratiques artistiques hybrides qu'il s'agit non seulement d'archiver mais aussi de transmettre sous de multiples formes : exposition, cours et séminaire, colloque, conférence, réédition de certains écrits.

Du point de vue de la mémoire – culturelle et intellectuelle – justement, les questions d'héritage et de legs, de mémoire et de filiation se posent aujourd'hui, plus d'un demi-siècle après leur disparition, avec d'autant plus de véhémence que Cahun et Moore semblaient s'en être peu souciées de leur vivant. Serait-ce « la manie de l'exception³ » revendiquée par l'auteure d'*Aveux non avenues* et l'empêchant tout au long de sa carrière de rentrer dans les rangs ? Faut-il blâmer la modestie qui semblait caractériser Moore ayant conçu non seulement des décors pour les théâtres d'avant-garde de l'entre-deux guerres, mais également *illustré* les livres de sa compagne et co-réalisé la prise de vue des nombreux (auto)portraits de Cahun ? Ou alors s'agit-il d'admettre que l'amateurisme (dans

³ Claude Cahun, *Aveux non avenues*, dans *Écrits*, édition établie par François Leperlier, Paris, Jean-Michel Place, 2002, p. 177.

le sens fort du terme) comme éthos de création peut expliquer l'insouciance du couple à l'égard de ce qui restera de leur œuvre – respective et commune ?

Au moment de soulever ces questions, elles nous paraissent aussitôt vaines ; car ce n'est pas aux créateurs de réfléchir à l'idée d'héritage, fût-ce celui qui nous revient du passé, dans lequel on se reconnaît et que l'on retravaille sous forme d'influences ; fût-ce l'héritage associé à l'avenir et dont certain-e-s successeur-e-s peuvent se revendiquer explicitement ou implicitement. Ainsi l'héritage est-il forcément double : pointant vers l'arrière *et* vers l'à-venir, il est à penser *au pluriel*. Dans le cas de l'œuvre cahunienne, la critique a pendant longtemps convoqué le Surréalisme comme source d'inspiration sinon exclusive, du moins dominante⁴, évinçant l'importance des esthétiques symboliste et moderniste, tant pour les écrits littéraires que pour le travail photographique du couple Cahun-Moore⁵. Aussi affirmons-nous, à la lumière des études consacrées depuis une trentaine d'années à Cahun et à Moore, que la notion d'héritages s'avère particulièrement propice à repenser l'œuvre plurielle et la démarche intermédiaire du couple créateur en termes de passé-présent-avenir. De quelle manière travaillent-elles les héritages dans *Vues et visions*, *Héroïnes*, *Aveux non avenues*, *Les paris sont ouverts*, *Confidences au miroir*, les chroniques de mode, l'expérience théâtrale, les récits de rêve et autres écrits brefs, de même que dans les (auto)portraits,

⁴ Andrea Stahl rappelle avec raison cette réception limitative de Cahun dans le contexte notamment de la photographie surréaliste : *Artikulierte Phänomenalität. Der Körper in den Texten und Fotografien Claude Cahuns*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2012, p. 16-24.

⁵ Signalons les études de Patrice Allain (« Sous les masques du fard : Moore, Cahun et quelques autres... », *La Nouvelle Revue Nantaise*, n° 3, 1997, p. 115-138), Gayle Zachmann (« The Photographic Intertext : Invisible Adventures in the Work of Claude Cahun », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 10, n° 3, 2006, p. 301-310), Elza Adamowicz (« Je(u) masqué(e) : Claude Cahun et Hannah Höch », dans Andrea Oberhuber, (dir.), *Claude Cahun : contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, Montréal, Département des littératures de langue française, 2007, p. 201-216) et d'Andrea Oberhuber (« Cahun, Moore, Deharme and the Surrealist Book », *History of Photography*, vol. 31, n° 1, printemps 2007, p. 40-56) qui dérogent à cette règle, sans oublier ceux de François Leperlier dont l'essai biographique *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose* (Paris, Jean-Michel Place, 1992) trace le premier les contours de l'important héritage du XIX^e siècle dans l'œuvre littéraire et photographique de Cahun.

les photomontages, les objets surréalistes et l'activisme politique ? Quelles traces de cette œuvre sont identifiables dans la création contemporaine ? Autrement dit, y a-t-il des héritiers et des héritières qui, peut-être sans l'avouer, établissent à travers leur conception esthétique un lien de filiation avec l'auteure-photographe et/ou la peintre-graphiste ?

Si plusieurs pratiques contemporaines de figuration de soi et de travestissement – de Cindy Sherman à Michaela Moscouw en passant par Pierre Molinier, Sophie Calle, Yasumasa Murimura et des couples d'artistes tels que Gilbert & George ou Pierre & Gilles – rappellent l'héritage des (auto)portraits et des photomontages de Cahun-Moore, il n'existe qu'un-e seul-e auteur-e⁶ s'inscrivant, par correspondance, dans une lignée de filiation cahunienne : dans *L'Absence au lieu (Claude Cahun et le livre inouvert)*⁷, Nathalie Stephens qui signe désormais ses textes du pseudonyme Nathanaël, va à la rencontre de celle à qui elle dit ressembler jusqu'à l'indistinction et en qui elle doit re-*connaître* une prédécesseure en matière de l'entre-genre. D'autres formes de transmission d'une mémoire textuelle ou d'un savoir-faire iconique liés à Cahun et à Moore ont vu le jour ces derniers temps sans qu'il soit approprié d'évoquer l'idée d'héritage : mentionnons, dans l'ordre chronologique, le (fan)zine *Claude Cahun* d'Eloisa Aquino⁸, une suite de huit dessins reprenant quelques célèbres (auto)portraits cahuniens accompagnés de brefs textes anglais ; le récit *Diese Gezeiten* de Katharina Geiser⁹, une version romancée de l'expérience de Résistance du couple d'artistes durant les années d'occupation de Jersey ; les re-peintures en couleur réalisées par Yurriel Amaro entre 2014 et 2015, toujours à partir d'(auto)portraits auxquels sont intégrés des

⁶ Le masculin-féminin s'impose compte tenu de l'identité transgenre de l'écrivain-e.

⁷ Nathalie Stephens (Nathanaël), *L'Absence au lieu (Claude Cahun et le livre inouvert)*, Québec, Nota bene, 2007.

⁸ Montréal, B&D Press, 2010.

⁹ Salzbourg et Vienne, Jung und Jung, 2011.

fragments textuels¹⁰ ; la convocation de Cahun et de Moore, mais sans les nommer, dans *elle regarde passer les gens* d'Anne-James Chaton¹¹, sorte de traversée du XX^e siècle marqué exclusivement par des femmes auteurs et artistes ; et finalement le spectacle de performance *Perfetto indefinito* de la troupe italienne Dehors/Audela¹², inspiré de la quête cahunienne de l'indétermination et du neutre, comme le formulent les artistes Salvatore Insana et Elisa Turco Liveri¹³.

De ce qui précède à propos des notions d'héritage, de mémoire culturelle et de transmission, on comprend qu'il n'est plus légitime d'évoquer l'œuvre *de Cahun* mais qu'il conviendrait désormais de tenir compte du concours indispensable apporté par l'artiste Suzanne Malherbe alias Marcel Moore à l'élaboration d'un ensemble de pratiques et de créations dont le principe de base était de confondre l'Art et la Vie, de faire œuvre à deux. La démarche collaborative des « fausse[s] jumelle[s]¹⁴ » fait en sorte que l'œuvre porte une signature double, que les dispositifs texte-image dans les chroniques de mode publiées dans *Le Phare de la Loire*, dans les livres hybrides *Vues et visions* et *Aveux non avenues*, ainsi que les photographies (tous genres confondus) sont à comprendre comme le résultat d'une création à quatre mains¹⁵. Inscire le nom de Moore à côté de celui de Cahun, tel serait un legs intellectuel à transmettre aux futures générations de chercheurs.

¹⁰ Voir les tableaux à l'adresse suivante : <<http://cahun-moore.com/yuriel-amaro>> (page consultée le 4 août 2016).

¹¹ Paris, Gallimard, coll. « Verticales », 2016. Comme dans le roman de K. Geiser, c'est la tranche de vie à l'île de Jersey qui a retenu l'intérêt de l'écrivaine.

¹² Voir un extrait du spectacle présenté en juin 2016 au théâtre de la Tenuta dello Scompiglio : <<https://www.youtube.com/watch?v=oR0dspnu-To>> (page consultée le 4 août 2016).

¹³ Nous ne voudrions passer sous silence ni la biographie très bien documentée d'Anne Egger, intitulée *Claude Cahun, l'anti-muse* (Brest, Les Hauts-Fonds, 2015) et qui rend justice à l'important rôle joué par Moore dans la création de l'œuvre, ni le film documentaire de Fabrice Maze, *Claude Cahun*, Seven Doc, 2015, DVD, 107 min.

¹⁴ Claude Cahun, *Aveux non avenues*, *op. cit.*, p. 192.

¹⁵ Pour plus de détails, voir Andrea Oberhuber et Alexandra Arvisais, « Nom de plume et de guerre : stratégie auctoriale dans la démarche collaborative de Claude Cahun et Marcel Moore », dans Anne Tomiche, Frédéric Regard et Martine Reid (dir.), *Le genre des signatures. Partages et passages genrés d'autorité*, Paris, Honoré Champion (à paraître fin 2016).

La confusion de l'œuvre et de la vie, et *vice versa*, nous incite à considérer autrement, loin de toute appréhension biographique, l'idée de partage chère aux collaboratrices de longue date.

Sous le signe du *partage*

Pour penser la démarche du couple Cahun-Moore entre les mouvements et les genres littéraires, entre les arts et les enjeux médiatiques, et entre une auteure et une artiste, nous voulons placer leur pratique intermédiaire sous le signe du *partage*. L'idée de *partage*, dans son appréhension éthique, esthétique et identitaire, se présente chez l'auteure et la peintre graphiste à la fois comme le désir de faire l'« éloge des paradoxes¹⁶ » par un positionnement systématique dans des espaces de l'entre-deux, et comme une conception du travail en commun. Leur œuvre fait jouer le double sens du partage : d'abord, sa dimension relationnelle instaurée par le brouillage des frontières – que ce soit celles du texte et de l'image, ou celles du symbolisme, du modernisme et du surréalisme ; puis, sa dimension participative conférée par le principe de collaboration.

L'idée de *partage* désigne la pratique et la position *inter* de l'œuvre des deux artistes tant en ce qui a trait à l'étude de sa position dans l'histoire culturelle et littéraire, qu'à la question des médias. La quête d'« indéfini[tion]¹⁷ » du sujet, ainsi qu'évoquée par Cahun dans *Aveux non avendus*, commande plus d'un média pour se réaliser, comme si une identité polymorphe ne pouvait qu'être exprimée par le moyen de divers supports. Les pans littéraire et visuel de l'œuvre, jamais étanches,

¹⁶ Claude Cahun, *Aveux non avendus*, *op. cit.*, p. 215.

¹⁷ *Ibid.*, p. 18.

s'interpellent sans cesse dans un jeu d'échanges, d'interférence et de décalage. Pour celle qui « estime qu'un progrès n'est jamais obtenu que par opposition¹⁸ », la *praxis* intermédiaire semble le parfait véhicule de son « aventure invisible¹⁹ ». Le préfixe *inter* est théorisé par les études intermédiaires²⁰ comme un « être-entre », du verbe latin *interesse*, c'est-à-dire « le fait de se trouver au milieu de deux éléments²¹ », producteur de distance et de différence. Mais l'entre-deux produit aussi invariablement une présence, car il est, par définition, toujours *en relation*. Henk Oosterling privilégie, pour dire l'entre-deux, le terme *interesse* afin d'insister sur la position du sujet entre les éléments qui actualise l'entre-deux, lequel n'existerait pas sans l'action du sujet par laquelle il se trouve réalisé²². En se trouvant entre deux éléments et en les mettant en relation, le sujet met au jour à la fois leur co-présence et leur différence. Pour Éric Méchoulan, l'entre-deux se conceptualise comme un partage dont le mouvement est double :

[...] le milieu, l'entre-deux est ce qui fait apparaître les extrêmes comme différence de situation et différence de valeur. Cette présence est alors un partage, au double sens du terme : ici, les différences sont mises en commun et senties ou pensées comme réciproques, là, les différences éloignent et séparent selon des lignes de divergence évidentes. Ce partage est justement un partage des sens, car le sens ne devient sensible que dans cette bifurcation qui scinde et unit l'instant présent à lui-même²³.

La pensée du *partage* ne fait pas qu'indiquer la séparation de deux éléments, elle met l'accent sur ce qui les lie l'un à l'autre et, en cela elle a besoin de la participation du lecteur.

¹⁸ Réponse de Claude Cahun à l'enquête « Pour qui écrivez-vous ? » de la revue *Commune* (n° 4, décembre 1933), dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 538.

¹⁹ Claude Cahun, *Aveux non avenues*, *op. cit.*, p. 1.

²⁰ Citons les travaux de Silvestra Mariniello (« Commencements », *Intermédialités*, n° 1, 2003, p. 47-62 ; et Jean-Louis Déotte, Marion Froger, Silvestra Mariniello (dir.), *Appareil et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2007), Éric Méchoulan (« Intermédialités : Le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1, printemps 2003, p. 9-27) et Henk Oosterling (« Sens(a)ble Intermediality and *Interesse*. Towards an Ontology of the In-Between », *Intermédialités*, n° 1, printemps 2003, p. 29-46).

²¹ Éric Méchoulan, « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », *loc. cit.*, p. 11.

²² Henk Oosterling, « Sens(a)ble Intermediality and *Interesse* », *loc. cit.*, p. 45.

²³ Éric Méchoulan, « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », *loc. cit.*, p. 12.

Cette définition éclaire la démarche *inter* de Cahun et Moore qui prend forme dans leur travail du livre hybride où le recours à différents médias et esthétiques les met en relation. C'est d'abord dans la perspective d'un entre-deux instable que se situe la notion de *partage* en ce qui a trait aux enjeux de l'intermédialité et de l'appartenance générique, littéraire et esthétique. L'entre-deux est un parti pris esthétique visant à interroger notre perception de la frontière²⁴. Il traduit une propension à transgresser sans jamais se situer ni de l'un ni de l'autre côté de la frontière, comme Alice, figure chère aux surréalistes. L'entre-deux est, dans une perspective intermédiaire, un espace délimité par deux termes dont la nature diffère et au sein duquel ont lieu des échanges. La notion de partage implique une pensée plus large que l'entre-deux et l'*interesse* ; elle arrive à mieux circonscrire l'ensemble de l'œuvre et de la démarche de Cahun et Moore. Alors que l'entre-deux est un espace-temps, le partage dépasse l'opposition entre deux termes par son implication d'un geste par lequel se performe le partage. Celui-ci prend forme grâce à des actes qui témoignent d'une éthique de la création à quatre mains.

Ainsi en va-t-il dans les avant-gardes de l'entre-deux-guerres, qui favorisent la création à plusieurs, conformément à leur esthétique « prônant l'ouverture, l'expérimentation et la collaboration interartistique²⁵ ». Le couple créateur avant-gardiste – qu'on concevra au-delà du biographique, même si plusieurs collaborations furent effectuées entre amants (Max Ernst et Leonora Carrington, Max Ernst et Dorothea Tanning, Sophie Taeuber et Hans Arp, Unica Zürn et Hans Bellmer, Lee Miller et Man Ray, Claude Cahun et Marcel Moore), comme un duo ou une entité créatrice – soulève plusieurs questions : l'un des deux membres du couple guide-t-il le travail ou y a-t-il

²⁴ Voir Andrea Oberhuber, « Entre », *Claude Cahun : contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, Montréal, Département des littératures de langue française, coll. « Paragraphes », 2007, p. 16.

²⁵ Andrea Oberhuber, « Livre surréaliste et livre d'artiste mis en jeu », *Mélusine*, vol. XXXII, dossier « À belles mains. Livre surréaliste – livre d'artiste », 2012, p. 10.

symbiose ? Quelle conception du travail en commun et de la création les modalités matérielles et idéologiques de la collaboration éclairent-elles ? En quoi la collaboration transforme-t-elle la configuration de l'œuvre ? La collaboration interartistique matérialise l'acte de partage qui la soutient dans un objet *livre* dont les paradigmes se voient reconfigurés par le travail à quatre mains et la conception du livre illustré comme ensemble indissociable dont il est fruit. La surface même de l'objet est partagée entre deux modes d'expression, c'est-à-dire autant séparée qu'en relation puisque les rapports texte/image donnent lieu à un mouvement d'écart et de dialogue. De surcroît, le partage débute dès la conception du livre entre les deux créateurs qui échangent et dont les visions littéraires et artistiques se rencontrent.

Alors que la mise en scène d'objets de Cahun et Moore datant de 1926 où émergent du sable deux têtes composées d'objets trouvés nous enjoint à reconnaître un travail réalisé « Entre nous²⁶ », il faut bien dire que l'illustratrice, photographe et conceptrice de décor (Marcel) Moore est souvent omise par la critique *cahunienn*e. La redécouverte de l'œuvre photographique et littéraire de Cahun s'étant, semble-t-il, faite au détriment de celle qui fut derrière la caméra ; le rôle majeur de Moore dans la création des photographies et des œuvres hybrides est attesté dans le paratexte des publications²⁷ et la correspondance de Cahun, mais aussi plusieurs motifs et métaphores filées par les textes et les images (ombre, double, sœurs, etc.) : « Obscurantisme. Dieu dit : Que la lumière soit ! Et la lumière fut. Mais on négligea d'ajouter qu'elle ne pouvait paraître sans l'intervention de l'ombre. Lui seul a signé, mais l'Autre était indispensable. Nous connaissons ce genre de collaboration²⁸. » La collaboration entre Cahun et Moore a été particulièrement fructueuse et s'est

²⁶ Heike Ander et Dirk Snauwaert (dir.), *Claude Cahun Bilder*, München, Schirmer & Mosel, 1997, p. 80-81.

²⁷ On pense à la dédicace de *Vues et visions* ou encore à la mention « illustré d'héliogravures composées par Moore d'après les projets de l'auteur » sur la page titre d'*Aveux non avenues*.

²⁸ Claude Cahun, *Aveux non avenues*, *op. cit.*, p. 162.

élaborée de manière symbiotique jusqu'à la mort de Cahun en 1954. Rappelons que l'auteure, qui affirmait pourtant son amateurisme en tant que photographe ou plasticienne, a également endossé le rôle de photographe le temps d'un livre élaboré avec Lise Deharme, *Le Cœur de Pic* (1937). Ainsi la collaboration interartistique peut-elle se décliner selon diverses variantes, soit entre un écrivain et un artiste, soit par « “androgynie” créatrice²⁹ », c'est-à-dire par dédoublement de l'écrivain en artiste ou *vice versa*. Lorsque le rapport entre texte et image n'est pas assujéti au rapport illustratif, on peut vraiment affirmer que la création du livre illustré se fait à deux, en respectant la démarche tant de l'artiste que de l'auteur. Les échanges n'ont pas seulement lieu entre les médias, mais aussi entre l'auteur et le plasticien, en conformité avec le désir des avant-gardes historiques de révolutionner l'art et la vie.

Se situant sur diverses lignes de partage et pensée en termes d'entre-deux et de *collaboration*, telle nous apparaît l'œuvre de Cahun-Moore dont les affinités électives avec certains auteurs symbolistes, des créateurs modernistes et l'esthétique surréaliste ne font plus aucun doute. Ensemble, le couple a œuvré entre les arts et les médias en reconfigurant l'objet *livre*, en faisant preuve d'une éthique collaborative durant de longues années. Elles ont tracé la voie, involontairement, à plusieurs générations de créatrices et de créateurs qui ne se montrent pas toujours conscients de l'héritage.

Passé, présent, avenir

Le collectif *Héritages de Claude Cahun et (Marcel) Moore* s'interroge d'une part sur les héritages littéraires, esthétiques et éthiques dont a profité le couple Cahun-Moore dans leur démarche entre

²⁹ Andrea Oberhuber, « Livre surréaliste et livre d'artiste mis en jeu », *loc. cit.*, p. 9.

les courants littéraires et esthétiques, entre les arts et les médias, entre les genres masculin/féminin ; d'autre part, compte tenu de la valeur avant-gardiste d'un large pan de leur œuvre, il s'agit de s'intéresser aux traces laissées dans l'œuvre de potentiels héritiers, que cet héritage soit revendiqué ou non. À la lumière de différentes approches (de l'histoire littéraire aux *gender studies* en passant par les rapports texte/image, les études intermédiales et la poétique des genres), les quatorze contributions réfléchissent aux notions d'*héritage* et de *filiation*, de *seuil* et de *frontière*, de *partage* et de *passage*. Encouragé par la démarche transfrontalière³⁰ des deux créatrices, ce collectif veut varier les regards sur le travail du couple d'auteure-artiste ; ainsi les contributions témoignent-elles d'une hybridation des discours critiques en privilégiant l'article scientifique, l'essai ou la fiction.

En guise d'ouverture à l'ensemble des réflexions sur le partage, Mireille Calle-Gruber s'interroge, dans sa contribution intitulée « Elles le livre », sur la collaboration et la figure du créateur dans une œuvre conjuguée au « singulier pluriel³¹ ». La critique-écrivaine s'intéresse plus particulièrement au « mystère de la création à plus d'une ».

D'abord tourné vers le *passé*, les héritages du XIX^e siècle finiront occuperont la première section du collectif. L'héritage familial de Cahun étant marqué par la figure d'un oncle admiré, l'écrivain symboliste Marcel Schwob, celle-ci éclaire le penchant symboliste des premiers textes qui, par le biais de certains motifs, tels que le double et l'hybride (Alexandra Arvisais), évoquent les écrits de Schwob. L'œuvre de la jeune auteure oscille entre filiation et émancipation par rapport aux modèles littéraires mais ne peut dénier un fort désir de singularité (Agnès Lhermitte). La première œuvre

³⁰ Voir Andrea Oberhuber « Livre surréaliste et livre d'artiste mis en jeu », *loc. cit.*, p. 13, qui situe la pratique du livre surréaliste dans une réflexion sur la transfrontalité et le *partage*.

³¹ Claude Cahun, *Aveux non avenues*, *op. cit.*, p. 117.

signée à deux de Cahun et Moore, *Vues et visions*, s'imprègnent des grands axes du symbolisme que sont les correspondances, la figure de l'allusion et l'image en mots dans la composition en diptyque des poèmes en prose et des dessins à l'encre (Josée Simard). Charlotte Maria observe une tendance à intégrer un héritage plutôt que l'autre selon le média auquel elle a recours ; le pendant scripturaire est plus fortement ancré dans le symbolisme, alors que le pendant figural s'inspire plutôt du surréalisme.

Revenant à l'époque contemporaine de Cahun et Moore, la deuxième section s'intéresse à l'héritage des avant-gardes de la première moitié du XX^e siècle. Le surréalisme, le modernisme, le théâtre, ainsi que les revues avant-gardistes ancrent profondément l'œuvre dans le *présent* de sa conception. Tirza True Latimer dresse un portrait des liens qui ont attaché le couple créateur au milieu du théâtre avant-gardiste durant les années 1920, pan de leur parcours souvent omis par la critique. Si le modernisme constitue également une influence généralement mise de côté en raison de son attachement dans le milieu anglo-saxon, son apport à la poétique d'*Héroïnes* se fait jour à travers la pratique de réécriture de mythes féminins (Marie-Claude Dugas). De la fin des années 1910 aux années 1930, Claude Cahun a contribué sous divers pseudonymes à des revues reconnues (*Mercur de France*) ou avant-gardistes (*La Gerbe*, *Le Disque vert*, *Le Journal littéraire*, *Le Plateau*, *La Ligne de cœur*, *Philosophies*, *L'Amitié*, *Inversions*). L'analyse que mène Michel Carassou de la prose inspirée par les théories sur l'homosexualité d'Havelock Ellis signée Clarens dans les revues *Inversions* et *L'Amitié* lève le voile sur un pseudonyme à ce jour inconnu de l'auteure, Clarens. La pratique des mises en scène d'objets photographiques que poursuivent Cahun et Moore dans les années 1930, et que Julie Richard met en parallèle avec celle de l'artiste contemporaine Valérie Belin, montre leurs affinités visuelles avec les expérimentations plastiques surréalistes.

La dernière section regarde vers l'*avenir* en questionnant la postérité de l'œuvre, dans la critique comme dans la fiction, et en s'attachant à son legs dans la pensée d'auteurs et d'artistes d'aujourd'hui. Eve Gianoncelli propose un point de vue épistémologique de la critique de Cahun et Moore qui révèle un clivage entre la critique américaine et la critique française. À travers une lecture double de l'œuvre de Cahun au miroir de *L'Absence au lieu (Claude Cahun et le livre inouvert)* de Nathanaël, Hervé Sanson convoque les notions de seuil, de trace et de signature. Enfin, de jeunes auteurs se sont prêtés au je(u) de la filiation en empruntant les pratiques de l'autoreprésentation textuelle et picturale. Jeu de langage et référentialité (Lelag Vosguian), théâtralité et mascarade (Matthieu Baudry), figure de l'hypallage et écriture du corps (Léa Sowa-Quéniart) sont les grandes valeurs qu'ils ont retenues pour tisser des liens avec la démarche du couple. Ces échos qui font surface dans leur imaginaire contemporain renforcent l'idée d'affinités électives avec une œuvre, une pratique photolittéraire, un mode de vie inspiré de l'idéal sororal, pour reprendre la métaphore filée dans plusieurs œuvres créées par Cahun et Moore.

Le collectif *Héritages de Claude Cahun et Marcel Moore* se propose d'élargir le canon de la critique de l'œuvre qu'ont laissée les deux créatrices en cherchant à la conjuguer à la lumière du passé (héritages littéraires et picturaux), du présent (convergences avec des contemporains) et de l'avenir (influence sur des créateurs d'aujourd'hui). Il nous importe de sonder les influences qui sous-tendent son élaboration, de dégager les affiliations avec les divers mouvements entre la fin du XIXe siècle et la première moitié du XXe siècle, tout en observant le travail d'éventuels héritiers et héritières. Nous voulons également éviter de catégoriser le travail du couple qui cherchait tout au long de leur carrière à « brouiller les cartes³² » en matière d'identités, de genres (sexuels,

³² *Ibid.*, p. 176.

littéraires, artistiques), et plus largement en ce qui concerne le sens. En quoi consisterait le legs malgré soi d'une œuvre singulière, ancrée certes dans son époque, mais consciente du siècle précédent et préfigurant des pratiques artistiques à venir ? La question reste ouverte et le lecteur doit accepter l'invitation qui lui est faite d'entrer dans les textes et les images comme il se lancerait dans une aventure, incertain de ce qu'il y découvrira : « Devinez, rétablissez. Le vertige est sous-entendu, l'ascension ou la chute³³ ».

Andrea Oberhuber et Alexandra Arvisais

Université de Montréal et Université de Lille

³³ *Ibid.*, p. 1.