

Université de Montréal

11627696

**Le motif du masque dans l'œuvre
littéraire et photographique de Claude Cahun**

Par

Julie Héту

Département d'Études françaises
Facultés des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en Études françaises

Avril 2005

© Julie Héту, 2005



PQ

35

U54

2005

v.009

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

**Le motif du masque dans l'œuvre
littéraire et photographique de Claude Cahun**

Présenté par :

Julie Héту

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Ugo Dionne
président-rapporteur

Andrea Oberhuber
directrice de recherche

Michel Pierssens
membre du jury

Résumé

Artiste multimédia avant la lettre, Claude Cahun (1894-1954) s'est exprimée à travers différents arts et différents genres : écriture autobiographique, autoportrait et mise en scène de soi sont les principales manifestations d'une démarche aussi vaste que diversifiée. Longtemps oubliée par la critique littéraire, elle n'en demeure pas moins l'une des figures clés de son époque, dont elle transgresse tous les codes. Jouant avec les notions de « féminin » et de « masculin », de « vérité » et de « mensonge », elle fait de son œuvre une grande mascarade, où le sujet (presque toujours elle-même) change d'identité en même temps que d'apparence. Au cœur de toutes les métamorphoses de l'artiste, le masque témoigne d'un « je » instable, qui ne se fixe jamais. En se consacrant à ce thème, cette étude vise à mieux saisir les particularités de la conception identitaire cahunienne, tout en rendant justice à l'ensemble de son parcours, qu'il soit littéraire ou photographique.

Le premier chapitre de ce mémoire jette les bases sociohistoriques essentielles à la compréhension de l'œuvre. Nous y traitons de la place des femmes dans l'entre-deux-guerres, plus particulièrement au sein du surréalisme. En partant de ce contexte social et culturel, nous pouvons dégager les éléments distinctifs de la démarche de Claude Cahun, et voir la manière dont le masque y est utilisé.

Le masque carnavalesque fait l'objet de notre second chapitre. Élément ludique et théâtral, il permet au sujet de se travestir et de se démultiplier, pour donner naissance à un monde imaginaire et onirique. Après avoir analysé les différentes significations de ce type de masque, nous terminons le chapitre sur le rôle de l'œil et du regard dans les mises en scène de l'artiste.

Le troisième chapitre porte sur l'aspect psychologique du masque. Nous y étudions les raisons et les conséquences de la mascarade, plus particulièrement en rapport avec l'identité féminine. Nous voyons ensuite en détail la manière dont il se manifeste dans l'œuvre cahunienne, à travers les figures du double, de l'androgynisme et du désir lesbien.

Motif omniprésent dans l'œuvre de Claude Cahun, le masque confronte le *même* à l'*autre*, et rend possibles la multiplicité, les métamorphoses et les changements continuels. Positionnant le sujet dans une atypie radicale, il constitue une porte d'entrée intéressante pour s'aventurer dans une démarche qui se construit à même les ruptures et les transformations.

Mots clés :

Autoreprésentation féminine, entre-deux-guerres, autobiographie, autoportrait, mascarade, mise en scène de soi, intermédialité.

Abstract

A multimedia artist ahead of her time, Claude Cahun (1894-1954) expressed herself through various forms of art and genres. Autobiographical writing, self-portraits and self-staging are the principal manifestations of an approach as vast as it is diverse. Though largely forgotten by literary critics, she remains nonetheless one of the key figures of her time, going against all norms. By playing with the notions of “feminine” and “masculine”, “truth” and “lies”, she, through her work, constructs a masquerade where the subject (almost always herself) changes its appearance while at the same time changing its identity. At the heart of all the artist’s metamorphoses, the mask testifies to an unstable “I” that never settles. By devoting itself to this theme, the present study aspires to better grasp the peculiarities of Cahun’s views on identity, while doing justice to the whole of her journey whether literary or photographic.

The first chapter of this thesis outlines the socio-historic foundations essential in understanding the work. We consider the role of women in the inter-war period and, more specifically, within surrealism. By studying the social and cultural context, we will bring to light distinct elements of Cahun’s approach and how she uses the mask.

The carnivalesque mask is at the center of our second chapter. Playful and theatrical, this mask allows the subject to disguise and multiply itself, giving birth to an imaginary and oneiric world. After analyzing the various meanings of this type of mask, we will study the role of the eye and the gaze in the artist’s staging.

The third chapter discusses psychological aspects of the mask. We study the reasons and consequences of the masquerade, particularly in connection with female identity. We then look in detail at the way that this manifests itself in Cahun’s work through the figures of the double, androgyny and lesbian desire.

Omnipresent in the work of Claude Cahun, the mask confronts the *self* with the *other* and makes possible multiplicity, metamorphoses and continual change. By positioning the subject in a radically atypical way, the mask creates an interesting doorway through which we may venture with an approach based on transformations and breaks.

Key words:

Feminine self-representation, inter-war period, autobiography, self-portrait, masquerade, self-staging, intermediality.

Table des matières

Résumé	iii
Abstract	iv
Table des matières	v
Liste des figures	vi
Remerciements	vii
Introduction	1
Chapitre I : La « manie de l'exception »	9
1.1 Un <i>sujet</i> hors du commun	9
1.2 Les « Amazones »	14
1.3 Le surréalisme au féminin.....	17
1.4 Le contre-exemple de Claude Cahun.....	23
1.5 La mascarade cahunienne	29
Chapitre II : Le masque carnavalesque	32
2.1 Masques et métamorphoses	32
2.2 L'aventure théâtrale	44
2.3 « L'iris que je ne puis farder »	58
Chapitre III : Le masque psychologique	71
3.1 La « féminité » comme masque	71
3.2 Les figures du masque	76
3.2.1 Le double, ou l'Autre en soi	76
3.2.2 L'andogyne, ou la quête de l' <i>indéfinition</i>	89
3.2.3 Le Même, ou le désir lesbien	98
Conclusion	110
Bibliographie	viii

Liste des figures

Figures 1 et 2.....	23
Figure 3.....	25
Figure 4.....	32
Figure 5.....	34
Figure 6.....	39
Figures 7 et 8.....	42
Figures 9 et 10.....	48
Figure 11.....	58
Figure 12.....	61
Figure 13.....	63
Figure 14.....	65
Figure 15.....	69
Figure 16.....	77
Figure 17.....	79
Figure 18.....	81
Figures 19 et 20.....	96
Figure 21.....	98
Figure 22.....	107
Figure 23.....	108
Figure 24.....	116

Remerciements

Je tiens à remercier ma directrice de maîtrise, Mme Andrea Oberhuber, pour son soutien, ses commentaires, ses judicieux conseils, et aussi pour m'avoir permis de découvrir l'énigmatique Claude Cahun. J'aimerais également remercier ma famille et mon amoureux, qui m'ont encouragée et appuyée tout au long de cette aventure.

Introduction

Dans un autoportrait de 1912, l'un des premiers d'une longue série, Claude Cahun (1894-1954) se photographie en beauté orientale, ses longs cheveux recouverts d'un turban sombre. Au milieu du front, un bijou métallique s'assortit aux colliers qu'elle porte autour du cou. D'un regard dur et constant, elle fixe l'objectif de la caméra. Dans un autre autoportrait, daté cette fois de 1939, on reconnaît le même regard insistant. Le déguisement d'orientale cède toutefois la place à une mise en scène inspirée de la jungle : entourée de plantes et de feuillages, Cahun serre contre elle un faux guépard, tout en tenant de la main gauche des fruits que l'on devine fraîchement cueillis. Le turban et les cheveux foncés sont remplacés par une perruque longue et bouclée, de teinte plus claire¹. Près de trente ans se sont écoulés entre ces deux photographies, et le même goût pour le travestissement et le jeu sur les apparences se fait sentir. Ainsi, du début à la fin de sa carrière, Claude Cahun n'a jamais cessé de se représenter dans la peau de différents personnages, jouant de nouveaux rôles sur chacun de ses clichés. Le même phénomène se retrouve dans les œuvres littéraires de l'artiste, où les masques physiques se transforment en masques figurés : passant du visuel à l'écrit, ils prennent une dimension plus symbolique. Par une écriture tout en ruptures et en fragments, où les noms, les identités et les sexes grammaticaux alternent et se succèdent sans transition, les masques littéraires permettent à Cahun de se cacher derrière d'autres visages : « Les masques sont d'étoffe

¹ Pour une reproduction des deux autoportraits mentionnés ci-dessus, ainsi que de toutes les photographies de Claude Cahun qui seront étudiées ultérieurement, consulter les catalogues suivants : *Claude Cahun photographe*, catalogue d'exposition du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Paris, Jean-Michel Place, 1995; *Claude Cahun, Bilder*, catalogue d'exposition, sous la direction de Heike Ander et Dirk Snauwaert, München, Schirmer-Mosel, 1997. Voir aussi la monographie *Claude Cahun*, introduction par François Leperlier, Paris, Nathan, coll. « Photo Poche », 1999.

aux qualités diverses : carton, velours, chair, Verbe² ». Réels ou fictifs, physiques ou psychologiques, les masques sont au centre de la démarche cahunienne car ils permettent la métamorphose et la multiplicité d'une artiste qui se refuse à toute immobilité : « “Miroir”, “fixer”, voilà des mots qui n'ont rien à faire ici³ ». En perpétuelle mouvance, le sujet ne cesse de devenir *autre*, sous la plume de l'auteure comme devant l'objectif de la photographe. Par le changement continu, Cahun explore les limites du « féminin » et du « masculin », du « beau » et du « laid », du « vrai » et du « faux ». Elle transcende les frontières de ces concepts, et rend poreuses leurs délimitations. Tel un leitmotiv, le masque revient sans cesse au cœur de cette esthétique du changement et de l'instabilité.

Compris dans le sens premier du terme, le masque est un objet cachant le visage⁴. Dans de nombreux autoportraits, Cahun fait usage de ce type d'accessoire, qui peut également se décliner en une multitude de maquillages, de loups et de costumes transformant le sujet photographié de manière radicale. Ces déguisements, qui se réfèrent de façon directe au monde du théâtre, sont aussi largement évoqués dans les œuvres écrites, par des références constantes à cet univers. Les masques théâtraux, souvent caricaturaux, relèvent du carnaval, de l'imaginaire, et du jeu, parfois même de la magie. Ils témoignent d'une identité changeante, qui se perçoit toujours en transition, dans un futur qui jamais ne se stabilise : il faut « [d]evenir au lieu d'être⁵ ». En constante transformation, le moi ne se présente plus comme un tout cohérent, mais bien comme un ensemble de facettes disparates. Au-delà de sa définition première, le masque peut alors

² Claude Cahun, « Carnaval en chambre », dans *Écrits*, édition présentée et établie par François Leperlier, Paris Jean-Michel Place, 2002, p. 485.

³ Claude Cahun, *Aveux non avenues*, Paris, Éditions du Carrefour, 1930, p. 38.

⁴ Dans le dictionnaire *Le Grand Robert*, tome 4, Paris, Bordas, 2001, p. 1231, la première définition donnée à ce mot est : « Objet rigide couvrant le visage humain et représentant lui-même une face (humaine, animale, imaginaire...) ».

⁵ Claude Cahun, *Aveux non avenues*, *op. cit.*, p. 229.

détenir une signification plus vaste. Se masquer, c'est se dérober, se dissimuler, se travestir. Ainsi, devient masque tout élément qui contribue au dédoublement et à la démultiplication du sujet, en empêchant la cohésion du moi. Par conséquent, plusieurs figures utilisées par Cahun peuvent être considérées comme des masques. Le double, par exemple, est un spectre qui hante autant les œuvres littéraires que photographiques. Il fait éclater l'unicité du sujet, le confrontant toujours à l'*autre*, et l'empêchant de se saisir pleinement. De la même manière, la figure de l'androgynie vers laquelle tend Cahun, en rendant floues les limites des représentations sexuelles, est également un masque. En alternant les identités dans l'écrit, en se présentant avec des attributs d'homme ou de femme selon les autoportraits, l'artiste invente une autre façon d'être. Cette dernière lui permet de dissimuler sa vraie nature derrière un genre inventé, créé pour et par elle-même. L'androgynie a partie liée avec la figure de la lesbienne, perçue dans l'entre-deux-guerres comme un « troisième sexe ». Contrairement au modèle hétérosexuel, l'amour homosexuel est associé à l'égoïsme et au narcissisme : le corps de l'autre, semblable au nôtre, nous est renvoyé comme dans un miroir, changeant ainsi le rapport entre le « moi » et l'« autre ». Tout comme l'androgynie, il brouille les codes sociaux traditionnels pour permettre au sujet de se construire de manière indépendante, par delà tout stéréotype et toute catégorie préconçue. L'androgynie et le désir lesbien constituent de nouveaux masques, grâce auxquels Cahun peut se positionner dans la différence.

Étudier le masque dans l'œuvre littéraire et photographique de Claude Cahun, c'est donc explorer une conception identitaire trouble, qui n'est plus celle de l'unité, mais bien celle de la dissémination. Central dans l'ensemble de la démarche cahunienne, le masque désunifie le « je », le décline en une multitude d'identités et de facettes. Ainsi, le

masque est un objet qui révèle autant qu'il dissimule : « [...] un masque n'est pas d'abord ce qu'il représente mais ce qu'il transforme, c'est-à-dire choisit de *ne pas* représenter. Comme un mythe, un masque nie autant qu'il affirme; il n'est pas fait seulement de ce qu'il dit ou croit dire, mais de ce qu'il exclut⁶ ». S'il faut d'abord se pencher sur le port concret du masque et ce qu'il affirme, il faut aussi analyser les raisons et les conséquences de son utilisation, plus spécialement dans un contexte féminin. Le motif du masque constitue alors une avenue intéressante pour pénétrer dans un univers en trompe-l'œil, où rien n'est jamais tout à fait ce qu'il paraît.

Bien que soulevé dans la majorité des ouvrages et articles concernant Claude Cahun⁷, le rôle du masque dans l'œuvre de l'artiste n'a encore jamais fait l'objet d'une recherche approfondie. Depuis la redécouverte de Cahun⁸, qui pendant près de quarante ans a été complètement omise de l'histoire littéraire et artistique, les études à son sujet se veulent surtout de nature biographique⁹. De plus, la plupart des articles qui lui sont consacrés se bornent à un seul aspect de son œuvre : ils se penchent surtout sur ses travaux photographiques (autoportraits, photographies d'objets surréalistes et

⁶ Claude Lévi-Strauss, *La voie des masques*, Paris, Librairie Plon, coll. « Agora », 1979, p. 125.

⁷ Au sujet du masque et de la mascarade dans l'œuvre photographique de Cahun, voir plus particulièrement Elisabeth Lebovici, « "I'm in training. Don't Kiss me" », *Claude Cahun photographe*, catalogue d'exposition du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Paris, Jean-Michel Place, 1995, p.17-21, Laurie Monahan, « Radical Transformations : Claude Cahun and the Masquerade of Womanliness », dans Catherine de Zegher (dir.), *Inside the Visible : An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of, and From the Feminine*, Cambridge-London, MIT Press, 1996, p. 125-133 et Elza Adamowicz, « Claude Cahun surréaliste : auto-montage, photo-portraits », *Interfaces. Image texte langage*, 17, 2000, p. 57-71.

⁸ Nous nous pencherons sur le contexte et les raisons de cette « redécouverte » dans le premier chapitre de ce mémoire, « La manie de l'exception ».

⁹ La monographie que François Leperlier a consacrée à Claude Cahun est un incontournable outil de référence, en ce qui concerne la vie et l'œuvre de l'artiste : François Leperlier, *Claude Cahun, l'écart et la métamorphose*, Paris, Jean-Michel Place, 1992. Du même auteur, voir aussi « L'assomption de Claude Cahun », dans Georgiana Colville et Katharine Conley (dir.), *La femme s'entête, la part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal et Ritter, coll. « Pleine Marge », 1998, p. 100-116. Mentionnons également les travaux de Florence Brauer, qui interprète l'œuvre de Cahun dans une perspective psychanalytique, notamment par rapport à la relation houleuse qu'elle aurait eue avec sa mère : Florence Brauer, *Claude Cahun : Speculum de la même femme*, Colorado, University of Colorado, thèse de doctorat non publiée,

photomontages¹⁰), et ne font généralement qu'un simple survol de ses écrits. Pourtant, une approche monodimensionnelle ne rend pas justice à un parcours exceptionnellement varié, où les arts, les genres et les médias se croisent et se recourent. Écriture, photographie, mise en scène de soi et pratique théâtrale sont les moyens d'expression artistique choisis par Cahun, et ils font tous partie intégrante de sa vie et de son œuvre. Une approche intermédiaire nous semble donc être le meilleur moyen d'aborder cette démarche diversifiée, et de la traiter dans son ensemble. Comme le définit Joachim Paech dans « Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen¹¹ », le concept d'intermédialité désigne l'interaction entre différents médias dans une production artistique, et s'applique plus particulièrement aux passages d'un média à un autre. C'est dans l'échange entre les arts et les médias impliqués que s'inscrit l'intermédialité : elle prend forme dans les tensions et les conflits, mais aussi dans les similitudes et les analogies produits par les mariages artistiques¹². Une telle approche nous permettra ainsi de mettre en évidence le dialogue des arts et des genres proposé par Cahun, et les échanges fructueux qui en découlent. Par des aller-retour constants entre le texte et l'image, l'analyse littéraire sera jointe à l'analyse visuelle. Sur le plan de l'écrit, cette

1996; Florence Brauer, « L'amer/La mère chez Claude Cahun », dans Georgiana Colville et Katharine Conley (dir.), *La femme s'entête, la part du féminin dans le surréalisme*, op. cit., p. 117-125.

¹⁰ Au sujet de l'œuvre photographique de Cahun, plus particulièrement de ses photomontages, se référer aux articles suivants : Honor Lasalle et Abigail Solomon-Godeau, « Surrealist Confession : Claude Cahun's Photomontages », *Afterimage*, mars 1992, p. 10-13; Therese Lichtenstein, « A Mutable Mirror : Claude Cahun », *Artforum*, 30, avril 1992, p. 64-67.

¹¹ Joachim Paech, « Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen », dans Jörg Helbig (dir.), *Intermedialität : Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1999, p. 14-30.

¹² Au sujet des théories sur l'intermédialité, voir aussi Joachim Paech (dir.), *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*, Stuttgart, Metzler, 1994; Éric Méchoulan, « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, 1, printemps 2003, p. 9-27; Hans Ulrich Gumbrecht, « Why Intermediality — if at all ? », *Intermédialités*, 2, automne 2003, p. 173-178.

En ce qui concerne l'utilisation de ces stratégies dans la démarche cahunienne, voir Andrea Oberhuber, « Pour une esthétique de l'entre-deux : à propos des stratégies intermédiaires dans l'œuvre de Claude Cahun », *Narratologie*, 6, 2005 (à paraître).

étude se concentrera surtout sur *Aveux non avenues*, œuvre majeure de Claude Cahun. Mais en plus de ce texte à consonance autobiographique, voire autofictionnelle, nous ferons certaines excursions dans des nouvelles, des textes publiés en revue et des poèmes de l'auteure. L'œuvre photographique étudiée ici rassemblera quant à elle les photomontages d'*Aveux non avenues*, ainsi que les autoportraits de l'artiste, plus particulièrement ceux réalisés au cours des années vingt. Une telle approche, aussi interdisciplinaire que l'œuvre elle-même, nous permettra de développer une vision plus complète d'un parcours unique en son genre.

Afin de mieux comprendre la démarche cahunienne, il est d'abord primordial de se pencher sur les conditions dans lesquelles elle a pris forme. Après une présentation détaillée de l'auteure-photographe et de son œuvre, le premier chapitre de ce mémoire sera consacré au contexte social et littéraire de l'entre-deux-guerres. Nous y découvrirons la place nouvelle revendiquée par les femmes artistes dans une société en pleine mutation, ainsi que leur implication dans le mouvement surréaliste. Ce panorama culturel et artistique nous permettra de situer la trajectoire de Claude Cahun, de relever ses influences et ses similitudes avec d'autres artistes de son temps. Mais il nous permettra surtout de constater l'originalité et la singularité de celle qui dit d'elle-même avoir la « manie de l'exception¹³ ». Au cœur d'une œuvre et d'une identité qui se refusent à toute catégorisation, prônant la multiplicité et le jeu permanent, nous verrons comment le masque engendre un sujet en continuel changement.

Dans le second chapitre, nous nous pencherons sur le recours à un masque carnavalesque, qui s'inscrit dans les grandes traditions du théâtre et de la fête costumée.

¹³ Claude Cahun, *Aveux non avenues*, *op. cit.*, p. 177.

Nous étudierons dans un premier temps les valeurs symboliques et culturelles liées au masque, notamment ses rapports avec la magie, afin de mieux comprendre la manière dont Cahun l'utilise dans son œuvre. Si le masque est un objet de fascination pour l'ensemble des artistes surréalistes, elle le déploie de façon très personnelle, avec beaucoup d'humour et d'ironie. Nous verrons par la suite comment, de la scène de théâtre à la vie de tous les jours, de la mise en scène de soi à la quête autobiographique-autofictionnelle, le masque permet à Cahun de matérialiser un monde spectaculaire, issu de son imaginaire. Dans une troisième partie, nous analyserons le rôle du regard et de l'œil au sein de la mascarade cahunienne : d'abord synonyme de force et de puissance, le regard autonome de Cahun symbolise aussi le geste introspectif de l'artiste, qui ne s'observe qu'à travers ses propres yeux.

Cette introspection, ce regard exclusivement porté sur soi, nous mènera au sujet de notre troisième chapitre : le masque psychologique. Nous définirons d'abord ce type de masque, plus particulièrement en rapport avec la féminité, avant d'analyser les différentes formes qu'il prend dans l'œuvre de Cahun. Nous étudierons alors en détail les figures du double, de l'androgynie et du désir lesbien, qui se manifestent tant dans l'œuvre écrite que photographique.

Ce mémoire entend être une contribution à la redécouverte d'une auteure prolifique, trop longtemps négligée par l'histoire de la littérature. En analysant le motif du masque dans l'œuvre de Claude Cahun, nous souhaitons mettre en lumière un aspect rarement étudié, mais néanmoins fondamental à la compréhension de la démarche cahunienne. Ce mémoire se veut aussi une contribution à une partie de l'histoire culturelle de l'entre-deux-guerres, au sein de laquelle les femmes ont joué un rôle de

premier ordre. Si plusieurs universitaires ont commencé à s'intéresser à cette période riche et créative, à la suite des études de Shari Benstock¹⁴, beaucoup de travail reste encore à faire afin de redonner aux artistes féminines la place qui leur revient.

¹⁴ Shari Benstock, *Femmes de la Rive Gauche, Paris 1900-1940*, Paris, Des femmes, 1987.

Chapitre I :

La « manie de l'exception¹ »

1.1 Un sujet hors du commun

La contribution des femmes au mouvement surréaliste français de l'entre-deux-guerres a longtemps été négligée par l'histoire de la littérature. Le rôle des femmes dans l'avant-garde surréaliste se réduisait au rapport de muse-modèle-maîtresse qu'elles entretenaient avec les grandes figures masculines du mouvement, et rares sont celles dont le nom est passé à la postérité, en tant qu'artiste à part entière. Ce n'est que tout récemment, depuis dix ans environ, qu'un regain d'intérêt pour la place des artistes féminines de l'entre-deux-guerres s'est fait sentir. Des critiques littéraires et chercheurs tels que Rosalind Krauss, Whitney Chadwick et Georgiana Colvile, par exemple, sont à l'origine de cette réflexion nouvelle sur le surréalisme et les femmes qui ont participé au mouvement². Elles jettent un regard différent sur le surréalisme, et sortent de l'ombre un grand nombre d'artistes féminines qui ont pris part à la création d'une avant-garde distincte. Toutefois, Claude Cahun reste fort peu connue auprès d'un plus large public, surtout en ce qui concerne ses œuvres littéraires. Si ses photographies suscitent de plus en plus d'intérêt, ses textes, tout aussi importants dans la démarche artistique de Cahun,

¹ Claude Cahun, *Aveux non avendus*, op. cit., p. 177.

² Nous pouvons, à titre d'exemple, citer les ouvrages suivants : Rosalind Krauss, Jane Livingston et Dawn Ades, *Explosante-Fixe : photographie et surréalisme*, Paris, Centre Georges Pompidou/Hazan, 1985; Whitney Chadwick, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Éditions du Chêne, 1986; Whitney Chadwick (dir.), *Mirror Images : Women, Surrealism, and Self-representation*, Cambridge-London, MIT Press, 1998; Georgiana Colvile et Katharine Conley (dir.), *La femme s'entête, la part du féminin dans le surréalisme*, op. cit.; Georgiana Colvile, *Scandaleusement d'elles : trente-quatre femmes surréalistes*, Paris, Jean-Michel Place, 1999. Voir aussi le catalogue d'exposition de Jennifer Blessing (dir.), *Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography*, New York, Guggenheim Museums Publications, 1997.

restent toujours méconnus. C'est en grande partie grâce aux travaux de François Leperlier, biographe de Claude Cahun, que l'on a assisté à partir du début des années 1990 à cette redécouverte³.

Née Lucy Schwob le 25 octobre 1894⁴, Claude Cahun s'est toujours placée dans l'altérité, tant par son œuvre que par sa vie. Juive, lesbienne et activiste politique, elle s'est appliquée à brouiller les pistes la concernant. La première manifestation de « son propos [...] de se soustraire aux identifications sommaires⁵ » se retrouve déjà dans le choix de son pseudonyme. Le prénom neutre rend bien compte du désir de l'artiste de *s'indéfinir*, d'empêcher toute fixité identitaire, plus particulièrement en ce qui concerne les catégories du « féminin » et du « masculin ». L'ambiguïté sexuelle, annoncée dès le choix du pseudonyme, sera d'ailleurs renforcée par le crâne rasé qu'elle arborera dans les années vingt. Peintre-graphiste, la compagne de vie et demi-sœur de Cahun, Suzanne

³ François Leperlier est l'auteur d'un essai biographique consacré à Claude Cahun, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, *op. cit.* Il est aussi à l'origine de la réunion des textes littéraires et journalistiques de Cahun dans un seul volume : Claude Cahun, *Écrits*, édition présentée et établie par François Leperlier, Paris, Jean-Michel Place, 2002.

⁴ Fille de l'éditeur Maurice Schwob et nièce de l'écrivain symboliste Marcel Schwob, Lucy Schwob est née à Nantes. Issue d'une famille juive de la bourgeoisie intellectuelle, elle fait des études de lettres et de philosophie à Oxford et à la Sorbonne. Après avoir utilisé divers noms de plume, dont Claude Courlis et Daniel Douglas, elle adopte en 1917 le pseudonyme définitif de Claude Cahun. Au début des années vingt, elle s'installe à Paris avec Suzanne Malherbe. Cette dernière réalise notamment des affiches et des décors théâtraux, en plus de participer activement aux travaux de sa compagne. Lors de l'emménagement du couple dans la capitale, Cahun a déjà fait paraître des articles et des textes littéraires dans *Le Phare de la Loire*, journal dirigé par son père, et dans le *Mercure de France*, revue fondée par Alfred Vallette, en collaboration avec quelques grands noms du symbolisme, dont Jean Moréas, Émile Raynaud, Charles Cros et Marcel Schwob. Lorsque la Deuxième Guerre mondiale éclate, les deux femmes quittent Paris et s'installent à l'Île de Jersey, où elles s'impliquent dans la résistance. Condamnée à mort par la Gestapo, qui détruit une grande partie de ses œuvres, Cahun échappe à sa sentence après la fin de la guerre. Elle tente par la suite de renouer les liens avec ses amis d'avant-guerre, comme André Breton et Henri Michaux, et envisage un retour définitif à Paris. Le projet avorte toutefois, notamment en raison de la santé fragile de Cahun. Le 8 décembre 1954, elle finit ses jours sur l'Île de Jersey, à l'âge de soixante ans.

Pour une biographie plus détaillée de Claude Cahun, voir l'essai de François Leperlier, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, *op. cit.* Pour des informations sur les origines, l'enfance et les débuts artistiques de Cahun, voir les deux premiers chapitres (p. 17-46). Au sujet du départ pour Jersey et des activités anti-fascistes, se référer aux pages 263 à 291.

⁵ *Ibid*, p. 13.

Malherbe, signe elle aussi ses œuvres sous un nom d'emprunt. Elle préfère toutefois s'afficher sous un pseudonyme ouvertement masculin : Marcel Moore, ou Moore tout court. C'est avec la complicité de celle qui illustre chaque poème du recueil *Vues et visions* et crée les photomontages d'*Aveux non avenues* « d'après les projets de l'auteur⁶ », que Claude Cahun réalise une œuvre extrêmement variée, où les genres et les médias s'entremêlent. Dès 1912, elle commence à mettre en scène son propre corps, dans une série d'autoportraits où les masques et les costumes défilent d'image en image. Elle écrit plusieurs articles pour des revues et des journaux parisiens, mais c'est en mai 1914 que sa première œuvre littéraire, *Vues et visions*⁷, est publiée. Ce recueil de poèmes en prose, dont chaque page est encadrée par un dessin de Moore, est conçu dans un jeu de miroir : sur la page de gauche, Cahun narre une histoire, imagine une scène écrite à la première personne, qui se déroule au Croisic dans les années 1912. Sur la page de droite, la même scène est reprise, transposée cette fois dans l'Antiquité gréco-latine. Tel que l'annonce le titre, il s'agit pour l'auteur de nous offrir des *vues*, descriptives, détaillées, tirées d'expériences personnelles et immédiates, et des *visions*, poétiques, réfléchies, issues de l'imaginaire. Après cet ouvrage de jeunesse associé au symbolisme, Cahun publie en 1925 une série de nouvelles ayant pour titre *Héroïnes*⁸. Si cette deuxième œuvre témoigne d'une prise de distance face aux influences d'un symbolisme tardif, c'est la parution d'*Aveux non avenues* qui souligne son adhésion au mouvement surréaliste. Selon François Leperlier, cette œuvre complexe, bien différente des deux premières,

⁶ Claude Cahun, *Aveux non avenues*, *op. cit.*, page titre.

⁷ Claude Cahun, *Vues et visions*, dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 21-124. D'abord paru en mai 1914 dans le *Mercure de France*, ce recueil a fait l'objet d'une republication en 1919, aux Éditions Georges Crès.

⁸ Claude Cahun, *Héroïnes*, dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 125-159.

« rassemble tous les ouvrages amorcés, tous les ouvrages impossibles⁹ ». Publié en 1930, le texte se présente comme un amalgame de pensées, d'aphorismes et de textes divers, poétiques, littéraires ou philosophiques. Un photomontage réalisé par Moore accompagne chacun des neuf chapitres titrés par trois initiales au sens souvent énigmatique : R.C.S., E.D.M, C.M.C., M.R.M, X.Y.Z.... C'est donc de manière simultanée et enchevêtrée que Cahun pratique ses deux arts. La littérature et la photographie se retrouvent liées dans les œuvres ci-haut mentionnées, et se croisent sans cesse dans les activités de l'artiste, qui oscille perpétuellement entre ces deux pôles. Au cours de sa carrière, Cahun s'illustre dans différents domaines : tour à tour photographe, écrivaine, journaliste, essayiste et traductrice, elle a aussi été comédienne dans quelques pièces d'avant-garde, au théâtre de Pierre Albert-Birot, *Le Plateau*.

Cette artiste multimédia avant la lettre est une figure connue des milieux artistiques de son époque. Elle participe à la vie littéraire et intellectuelle parisienne, fréquente les salons, publie régulièrement des articles dans des revues et des journaux, côtoie des artistes notoires, tels que Georges Bataille, André Breton, Louis Aragon... Il semble donc surprenant qu'elle se soit finalement retrouvée parmi les « oubliés » de l'historiographie littéraire. En effet, la grande majorité des œuvres sur le surréalisme passe complètement sous silence le nom de Cahun. D'autres donnent à son sujet des renseignements erronés : on a souvent écrit qu'elle était décédée dans un camp de concentration nazi, et certains chercheurs l'ont prise pour un homme. Les différents pseudonymes utilisés par Cahun, et l'ambiguïté sexuelle du prénom choisi, sont sûrement en grande partie responsables de ces méprises. Quant à l'omission complète de Cahun dans la plupart des travaux critiques sur le surréalisme, nous pouvons penser que la

⁹ François Leperlier, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, *op.cit.*, p. 117.

destruction et l'éparpillement d'un grand nombre de documents la concernant, au cours de la Deuxième Guerre mondiale et après la mort de Suzanne Malherbe, y sont sûrement pour beaucoup.

L'œuvre de cette artiste d'avant-garde annonce plusieurs des thèmes chers à l'art féminin contemporain. La redécouverte de Cahun est très souvent orientée vers le rapport entre ses travaux et ceux d'artistes postmodernes, notamment Cindy Sherman. Cahun préfigure, dans son œuvre, les réflexions actuelles sur le corps, l'autoreprésentation, la remise en question des catégories identitaires et des notions de « féminin » et de « masculin »¹⁰. Elle anticipe les interrogations sur le corps féminin, et son rapport à l'identité féminine. Cahun fait donc office de précurseur, autant dans les thèmes et les questions qu'elle aborde, que dans sa manière de les traiter. Il semble toutefois réducteur d'aborder son œuvre uniquement en rapport avec les travaux des artistes qu'elle annonce. Comme le fait remarquer Abigail Solomon-Godeau, il est d'abord nécessaire de comprendre le contexte dans lequel a pris naissance la démarche de Cahun, de la resituer dans son époque et dans son milieu culturel, avant d'être en mesure d'effectuer de tels rapprochements :

[...] before we rush to create feminist (matri)lineages in which Claude Cahun becomes the ancestor of, for example, Francesca Woodman or Cindy Sherman, we need carefully to consider the nature of the terms, determinations, and context that formed and informed Cahun's oeuvre, or, for that matter, Woodman's or Sherman's¹¹.

¹⁰ Voir à ce sujet les articles suivants d'Andrea Oberhuber : « *Cross-gender meets cross-media : Claude Cahun's Maskeraden* », dans Katarina Hanau (dir.), *GeschlechterDifferenzen*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1999, p. 121-132, et « "Que Salmacis surtout évite Salmacis !" Claude Cahun's literarisch-fotografische des Anderen », dans Dirk Naguschweski et Sabine Schrader (dir.), *Sehen, Lesen, Begehren : Homosexualität in französischer Literatur und Kultur*, coll. « Gender Studies Romanistik », 6, Berlin, Edition Tranvía/Walter Frey, 2001, p. 67-81.

¹¹ Abigail Solomon-Godeau, « The equivocal "I" : Claude Cahun as Lesbian Subject », dans Shelley Rice (dir.), *Inverted Odysseys : Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, Cambridge-London, MIT Press, 1999, p. 114-115. Ma traduction : « Avant de s'empresser de créer des lignées féministes dans lesquelles Claude Cahun deviendrait l'ancêtre de Francesca Woodman ou de Cindy Sherman, par exemple, nous

Pour rendre justice au parcours de Cahun, il importe de se pencher sur le paysage artistique et littéraire de l'entre-deux-guerres. Après avoir étudié la place des femmes artistes dans un tel contexte, nous serons en mesure de mieux comprendre le parcours de Cahun, le rôle qu'elle jouait au sein de ce nouvel environnement culturel, ainsi que les rapports qu'elle entretenait avec le mouvement dominant de l'époque, le surréalisme.

1.2 Les « Amazones »

C'est dans un Paris en pleine effervescence que prennent forme la vie et la démarche artistique de Cahun. Sur la rive gauche de la Seine, on assiste à la mise en place d'un nouveau paysage culturel, où se rencontrent des artistes féminines, expatriées pour la plupart. Écrivaines, libraires ou éditrices, elles sont originaires des États-Unis (comme Edith Wharton, Natalie Barney et Gertrude Stein), d'Angleterre (telles Nancy Cunard et Hilda Doolittle), mais aussi d'un peu partout en Europe. Dans ce Paris de l'entre-deux-guerres, elles viennent chercher une plus grande liberté de mœurs, une plus grande autonomie, une « exceptionnelle promesse d'émancipation¹² » que leur refuse leur pays ou leur ville d'origine. Toutes ces femmes, pour la plupart issues de la bourgeoisie, sont réunies par un mode de vie différent de ce que dictent les stéréotypes sociaux de l'époque. Refusant le modèle de la femme mère et épouse, elles choisissent, pour la majorité d'entre elles, de ne pas se marier et de ne pas avoir d'enfant. Elles affichent aussi ouvertement leur bisexualité ou leur lesbianisme, profitant de la plus grande liberté

devons soigneusement considérer la nature des conditions, des déterminations, et du contexte qui ont formé et informé l'œuvre de Cahun, mais aussi bien celles de Woodman ou de Sherman ».

¹² Andrea Weiss, *Paris était une femme*, Paris, Anatolia Editions, 1996, p. 17.

sexuelle offerte par la capitale¹³ pour s'affranchir de l'« impératif hétérosexuel » et « revendiqu[er] la liberté d'aimer selon leur choix¹⁴ ». Indépendantes et libres de toute obligation familiale, ces femmes que l'on appelait « Américaines » ou « Amazones » peuvent se consacrer entièrement à leur vie artistique et intellectuelle. Chacune à leur manière, elles proposent l'image de la « nouvelle femme », ou « New Woman », caractérisée par son indépendance, sa grande liberté, son refus de se plier aux normes et aux rôles sexuels. Ensemble, elles créent un réseau social et littéraire évoluant en marge de la culture dominante. C'est cette communauté nouvelle qui confère à la rive gauche de l'entre-deux-guerres sa couleur particulière, tout en permettant l'envol d'une contre-culture féminine :

Ces femmes aux talents divers et aux créations multiples, poésie, fiction, pièces de théâtre, essais journalistiques et critiques, autobiographies, pensées et mémoires, ont formé la communauté artistique qui s'est établie sur la rive gauche de Paris. [...] Certaines sont plus connues que d'autres, pourtant toutes ont marqué la scène culturelle parisienne. Toutes ont été marquées par elle. Elles ont fait preuve ensemble d'une formidable énergie et d'une fécondité dans tous les domaines¹⁵.

Les artistes féminines prennent donc part de façon active à la vie culturelle de l'époque : elles ouvrent des librairies et des maisons d'édition, elles créent des revues et des magazines. Ce faisant, elles permettent la découverte de jeunes auteurs et de nouveaux talents, tout en rendant possible l'expansion d'une culture lesbienne autonome, avec ses propres lieux de rassemblement, ses cafés et ses salons littéraires. La librairie d'Adrienne Monnier, La Maison des Amis des Livres, et celle de Sylvia Beach, Shakespeare and

¹³ Il faut néanmoins mentionner que la liberté acquise par les couples lesbiens ne pouvait se manifester qu'à l'intérieur du « ghetto » qu'ils formaient sur la rive gauche. Le reste de la société, incluant le groupe des surréalistes, demeurait souvent homophobe. Voir à ce propos Andrea Oberhuber, « Aimer, s'aimer à s'y perdre ? Les jeux spéculaires de Cahun-Moore », *Intermédialités*, 4, automne 2004, p. 87-114.

¹⁴ Andrea Weiss, *Paris était une femme*, op. cit., p. 20.

¹⁵ Shari Benstock, *Femmes de la Rive Gauche, Paris 1900-1940*, op. cit., p. 19.

Company, situées l'une en face de l'autre sur la rue de l'Odéon, deviennent alors le pivot du Tout-Paris littéraire. Spécialisées dans les écrits modernes, ces deux boutiques, qui font aussi office de salons et de carrefours intellectuels, permettent aux lecteurs curieux la découverte de nouveaux auteurs, et offrent aux jeunes écrivains un endroit où se faire lire et entendre :

Derrière les vitrines spacieuses où étaient présentées les œuvres les plus récentes des écrivains français et américains, les deux femmes attendaient d'accueillir celui qui s'arrêterait sur le seuil. Par la suite, l'une et l'autre organisèrent des lectures, offrant ainsi à des écrivains célèbres et à d'autres qui l'étaient moins la possibilité de présenter leurs œuvres au public parisien¹⁶.

Sylvia Beach et Adrienne Monnier sont unies autant dans leur vie professionnelle que personnelle. Elles incarnent un des couples féminins devenus légendaires, tout comme ceux formés par Gertrude Stein et Alice B. Toklas, Djuna Barnes et Thelma Wood, entre autres. La rive gauche de l'entre-deux-guerres devient le lieu où l'amour lesbien peut se vivre au grand jour. Aux côtés de Natalie Barney, considérée comme la « figure de proue de la communauté lesbienne¹⁷ », chacune de ces femmes contribue à faire valoir un mode de vie différent du modèle hétérosexuel dominant. Claude Cahun aurait très bien pu être une de ces Amazones, « ni hommes ni femmes, sans obligation vis-à-vis de l'un ou l'autre sexe », qui « avaient une existence publique et jouaient le rôle qu'elles s'étaient donné avec une liberté souveraine que seules avaient connue des reines du début du Moyen Age¹⁸ ». Même si elle ne fait pas véritablement partie de ce groupe, dont elle ne fréquente pas assidûment tous les membres, elle partage tout à fait leurs idées et leurs

¹⁶ *Ibid*, p. 200. Pour plus détails sur Adrienne Monnier et Sylvia Beach, ainsi que sur leurs librairies respectives, voir le chapitre VI (p. 197 à 231).

¹⁷ *Ibid*, p. 25.

¹⁸ Katherine Anne Porter dans *Gertrude Stein : A Self-Portrait*, citée par Shari Benstock, *Femmes de la rive gauche, Paris 1900-1940, op. cit.*, p. 191.

revendications. Affichant ouvertement sa relation avec Suzanne Malherbe, elle se mêle à la communauté lesbienne et participe à la vie mondaine de l'époque. Amies de Sylvia Beach et d'Adrienne Monnier, Cahun et Moore tiennent elles-mêmes salon, dans leur appartement de la rue Notre-Dame-des-Champs¹⁹. Figure bien implantée dans le monde artistique et intellectuel parisien, Claude Cahun participe largement à l'essor culturel qui se met en branle.

1.3 Le surréalisme au féminin

L'émergence du surréalisme contribue incontestablement au bouillonnement culturel de cette période. Avec André Breton comme figure première, le mouvement comprend plusieurs artistes, écrivains, poètes et peintres, tels que Louis Aragon, Philippe Soupault, Paul Eluard, Max Ernst et Jean Arp. Peu importe le domaine dans lequel ils s'illustrent, les surréalistes ont pour but premier de rendre par leur art un témoignage de l'inconscient. Dans le premier *Manifeste du surréalisme*, paru en 1924, Breton offre une définition claire et précise du mouvement :

SURRÉALISME, n. m. Automatisme psychique par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale²⁰.

Compte tenu de cette vision idéalisée de l'art, où l'œuvre se crée sans intervention de la raison, l'engouement du groupe pour l'écriture automatique et les jeux susceptibles de révéler l'inconscient, comme les cadavres exquis, semble naturel. Les théories de Freud

¹⁹ Au sujet des amitiés de Claude Cahun et du salon qu'elle tenait avec Suzanne Malherbe, voir François Leperlier, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, op. cit., p. 105.

²⁰ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1979, p. 36.

sont aussi beaucoup étudiées, les surréalistes s'intéressant aux liens entre la sexualité, la créativité et l'inconscient. Entre 1931 et 1938, leurs réflexions portent surtout sur les « objets surréalistes », étranges agencements d'éléments hétéroclites au « fonctionnement symbolique²¹ ». Tout comme les cadavres exquis, ces créations permettent de conférer aux choses un sens nouveau, de transformer la réalité par l'imaginaire.

Mais le surréalisme se démarque surtout par ses idées anticonformistes et contestataires, véhiculées par des tracts mordants. Dans son étude sur les milieux littéraires parisiens des années trente et quarante, Herbert R. Lottman décrit le mouvement comme « un territoire de fantaisie intitulé “surréalisme”, qui allait sans contrainte de l'écriture automatique à la poésie ou à la peinture iconoclaste, et s'accompagnait d'une attitude politique provocatrice²² ». Lorsque Claude Cahun se rapproche officiellement des surréalistes dans les années trente, son engagement politique n'est plus à prouver. Son implication au sein de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires, ainsi que la publication, en 1934, de son essai à caractère politique provocateur *Les paris sont ouverts*²³, en font foi. Dès 1935, elle participe aux réunions qui déboucheront sur la création du mouvement politique offensif Contre-Attaque, sous l'initiative d'André Breton et de Georges Bataille. Cahun signera, aux côtés de Breton, la plupart des tracts et manifestes de ce mouvement qui se dissoudra après sept mois d'activité. L'activisme politique, étroitement lié au surréalisme, est une partie intégrante de la vie et de l'œuvre de Cahun. Son implication n'est cependant pas représentative de l'ensemble des artistes féminines associées au surréalisme : elle a été l'une des très rares

²¹ Dalí, cité par François Leperlier, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, op. cit., p. 213.

²² Herbert R. Lottman, *La Rive gauche, du Front populaire à la guerre froide*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 86.

²³ Claude Cahun, *Les paris sont ouverts*, dans *Écrits*, op. cit., p. 501-534.

femmes à y participer, et à apposer sa signature sur les écrits du groupe²⁴. Cette participation politique accrue, et son immortalisation dans les tracts, rendent encore plus étrange l'omission qui a été faite de Cahun dans les livres portant sur cette période. On peut penser que son pseudonyme neutre la faisait passer pour un homme parmi d'autres.

Au-delà de l'activisme politique concret, c'est sûrement le côté provocateur du surréalisme, le parti pris contre les valeurs traditionnelles, qui attire plusieurs jeunes femmes, peintres pour la plupart (pensons par exemple à Léonor Fini, Leonora Carrington, Jacqueline Lamba...), dans ses rangs. Quelques-unes d'entre elles se sont aussi adonnées à la photographie (dont Lee Miller et Dora Maar), et aux photomontages (comme Valentine Hugo et Nusch Eluard), généralement en parallèle avec leurs recherches picturales. En quête d'une plus grande liberté, d'un affranchissement autant artistique que personnel, ces artistes voient dans le surréalisme la chance d'échapper au rôle social de la femme, défini par le mariage et la maternité. L'intérêt accordé au monde de l'inconscient permet aux artistes de représenter dans leur art, de façon beaucoup plus libre qu'auparavant, leurs désirs, leurs rêves, leurs mondes intérieurs. Teintée de magie, l'œuvre de Leonora Carrington, peuplée de créatures mythiques et imaginaires, est en ce sens un très bel exemple. D'un point de vue social, les surréalistes se posent en faveur de la libération des femmes. Ils sont contre le modèle bourgeois les retenant à la maison, et encouragent les activités artistiques et la créativité féminines. Toutefois, ils gardent de la femme une image magique, idéalisée, presque sacralisée. Posée sur un piédestal, elle est follement aimée, adorée²⁵. Elle est le sujet privilégié du surréalisme au masculin. Par sa

²⁴ Pour les activités politiques de Cahun dans les années trente, voir François Leperlier, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, op. cit., p. 143 à 151.

²⁵ Xavière Gauthier offre une féroce critique de ce modèle féminin idéalisé tel que véhiculé par les surréalistes. Voir son ouvrage *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971.

proximité à la folie, à la beauté, à l'ésotérisme, la femme est une muse, une source d'inspiration. Or, un tel culte ne fait pas nécessairement d'elle une artiste au même titre que l'homme. Elle semble plus appréciée et choyée pour ses qualités d'égérie que pour ses véritables talents artistiques. Encouragées à l'indépendance sociale et à l'exploration artistique, les femmes se retrouvent trop souvent coincées dans un triple rôle de muse-modèle-maîtresse. Si le surréalisme se veut en théorie libérateur pour la femme et ses activités, la réalité féminine au sein du groupe est tout autre dans les faits.

Dans ses ouvrages consacrés au rôle des femmes dans le mouvement surréaliste²⁶, Whitney Chadwick insiste sur les difficultés rencontrées par ces femmes artistes œuvrant dans un mouvement très majoritairement masculin, où le corps féminin et l'amour hétérosexuel sont les thèmes centraux. Elle souligne l'opposition entre le concept de « femme surréaliste », une image idéalisée construite par le regard masculin hétérosexuel, et celui de « femmes surréalistes », un groupe d'artistes féminines tentant de se montrer *actives* par le biais de leurs travaux et expérimentations :

I intended [...] to shift attention away from the Surrealist « Woman » — a representational category shaped by the projections of the masculine heterosexual unconscious — and toward Surrealist *women*, a diverse group of individuals for whom Surrealism had played a significant role in their struggle to articulate an autonomous feminine subject²⁷.

Cette opposition, maintes fois reprise dans les ouvrages consacrés au rôle de la femme dans le surréalisme, est à la base des réflexions artistiques féminines. Confrontées à des

²⁶ Whitney Chadwick (dir.), *Mirror Images : Women, Surrealism, and Self-representation*, op. cit.; Whitney Chadwick, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, op. cit. Ma traduction : « Je voulais [...] décaler l'attention loin de la "femme" surréaliste — une catégorie de représentation construite par les projections de l'inconscient masculin hétérosexuel — afin de la porter vers les femmes surréalistes, un groupe diversifié d'individus pour lesquels le surréalisme avait joué un rôle significatif dans leur lutte pour articuler un sujet féminin autonome ».

²⁷ Whitney Chadwick, « An Infinite Play of Empty Mirrors. Women, Surrealism, and Self-Representation », dans *Mirror Images : Women, Surrealism, and Self-representation*, op.cit., p. 3-4.

images où la femme n'est qu'objet de désir, de séduction et d'inspiration réservé aux hommes, il devient difficile de se définir à la fois comme femme *et* comme artiste : « La vision idéalisée de la femme, qu'avait forgée le surréalisme, pesait sur son identité d'artiste. La muse, cette source visible d'énergie créatrice, cette personnification de l'Autre, est une invention propre à l'homme²⁸ ».

De plus, les tensions entre les deux « rôles » féminins, difficilement compatibles, sont renforcées par les relations intimes entre les hommes et les femmes du mouvement. Beaucoup d'entre elles sont amenées et associées au surréalisme par les liens amicaux, ou plus souvent amoureux, qu'elles entretiennent avec les membres masculins. Jacqueline Lamba est l'épouse d'André Breton, Nusch et Paul Eluard forment un couple, tout comme Leonora Carrington et Max Ernst, ainsi que Gala Eluard et Salvador Dalí, pour ne donner que quelques exemples. Certaines d'entre elles sont aussi le sujet de travaux et d'œuvres surréalistes, devenant ainsi des muses, des objets fétichisés par le regard de l'artiste masculin. Pensons par exemple aux photographies érotiques ayant pour modèles des femmes artistes, notamment les portraits de Meret Oppenheim et de Lee Miller, réalisés par Man Ray. Les fonctions d'inspiratrice, de modèle et de maîtresse, prennent souvent le dessus sur les démarches créatrices de ces femmes, qui restent dans l'ombre de leur mari/amant.

Si le surréalisme ouvre de nouvelles portes aux femmes, en encourageant leur désir de liberté, d'émancipation et de création, il les restreint aussi, la plupart du temps, à des rôles d'inspiratrices plutôt que d'artistes :

On the one hand, it allowed women the opportunity to defy traditional domestic roles and to explore, in their art, female subjectivity. On the other hand, however, the group itself was strongly male-dominated and the women associated with it

²⁸ Whitney Chadwick, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, *op. cit.*, p. 66.

were severely circumscribed in their role as *femme-enfant* (child-woman), the muse to the surrealist male who, through the combination of sexual maturity and child-like intuition inspired the art of the surrealists but rarely produced it²⁹.

Pour sortir du carcan de la muse-modèle-maîtresse, les artistes féminines passent par l'exploration de leur propre corps et de leur féminité. Elles développent leurs travaux autour de la notion même de « féminité », et de ses implications sur le corps et l'identité. Au sein du surréalisme, la femme est « Vérité, Beauté, Poésie, elle est Tout : une fois de plus tout sous la figure de l'autre, Tout excepté soi-même³⁰ ». C'est à la recherche de ce « soi-même » trop souvent éludé que sont consacrées les œuvres féminines, pour la plupart autoréférentielles : la majorité d'entre elles sont des autoportraits ou des mises en scène de soi. Si les travaux masculins traitent de la femme comme Autre, dans une relation de sujet à objet, les artistes féminines se posent à la fois comme sujet *et* objet de leurs recherches. Ne se reconnaissant pas dans la représentation de la femme créée par les hommes, «[l]es femmes artistes se détachèrent donc des théories surréalistes sur la femme et de leur recherche d'un Autre magique pour se tourner vers leur propre réalité³¹ ». Elles veulent d'abord et avant tout créer une image féminine autonome, existant en dehors du regard masculin. Pour ce faire, les stratégies du dédoublement, du masque et du travestissement sont souvent exploitées. En explorant une « féminité » complexe et

²⁹ Marsha Meskimmon, *The Art of Reflection. Women Artists' Self-Portraiture in the Twentieth Century*, New York, Columbia University Press, 1996, p. 41. Ma traduction : « D'une part, il a donné l'occasion aux femmes de défier les rôles domestiques traditionnels et d'explorer, dans leur art, la subjectivité féminine. D'autre part, cependant, le groupe lui-même était fortement dominé par les hommes, et les femmes qui y étaient associées ont été sévèrement reléguées à un rôle de femme-enfant, de simple muse de l'homme surréaliste, qui à travers la combinaison de la maturité sexuelle et de l'intuition enfantine, a inspiré l'art des surréalistes mais l'a rarement produit ».

³⁰ Simone de Beauvoir, dans un passage consacré à Breton et à la poésie, *Le deuxième sexe* tome I, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1949, p. 375.

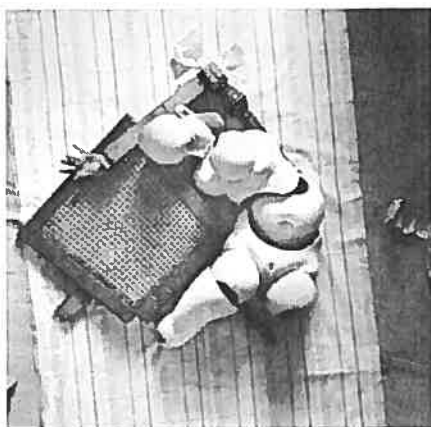
³¹ Whitney Chadwick, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, *op. cit.*, p. 74.

difficilement saisissable, ces artistes tentent d'échapper au discours dominant et à la catégorisation des sexes.

1.4 Le contre-exemple de Claude Cahun

Claude Cahun partage de façon évidente cette réflexion sur le corps, ce questionnement des notions de *gender*, de « féminité », d'identité. En cela, elle rejoint particulièrement les préoccupations de Léonor Fini, Florence Henri et Frida Kahlo. Toutefois, plusieurs points la distinguent des autres surréalistes, particulièrement des femmes.

Tout d'abord, Cahun refuse la nudité, centrale dans la plupart des représentations féminines surréalistes. Comme nous l'avons vu, les artistes masculins du mouvement représentent le corps féminin comme objet sexuel, fondement du désir et de l'inspiration de l'homme. Nu, il s'offre au regard et aux fantasmes du spectateur. Il est souvent reproduit mutilé, sans tête, parfois aussi sans jambes; seuls des poitrines ou des cous sont



Figures 1 et 2
Hans Bellemer, *La Poupée* (1935)
66 cm × 66 cm et 67,3 cm × 63,2 cm

photographiés. Donnant à voir des corps en morceaux, ces œuvres véhiculent une image de la femme privée de toute identité ou personnalité. Pensons ici particulièrement aux photographies de Hans Bellmer (figures 1 et 2). Intitulées *La Poupée*, elles sont réalisées à partir de mannequins féminins, démembrés et réassemblés de diverses manières. Ces figures, qui n'ont de féminin que les organes sexuels, proposent une conception de la femme privée de son humanité même. Plusieurs portraits de Man Ray et peintures de René Magritte, qui ne représentent que des troncs ou des bustes féminins, sont aussi de bons exemples de cette érotisation du corps mutilé. Sans tête, et par conséquent sans cerveau, la femme se voit refuser la pensée, la parole, le regard, la subjectivité. Elle n'est qu'un corps vide, sans âme. Les femmes du mouvement n'échappent pas toujours à ces images : dans les représentations que l'on a faites d'elles (comme les portraits érotiques mentionnés plus haut) aussi bien que dans leurs propres œuvres, le corps féminin demeure associé à la nudité, à la beauté, au désir. Malgré leur volonté de construire une réflexion et une démarche artistique qui leur soit propre, les productions surréalistes féminines ne se dissocient pas toujours de celles de leurs confrères :

Dans la photographie surréaliste, la femme apparaît sous des formes diverses. Par exemple, la femme en tant que spectacle érotique, nature ou encore mystère. À l'exception de Claude Cahun [...], le travail des autres femmes photographes – Nusch Eluard, Dora Maar, Lee Miller – reste principalement en accord avec les stéréotypes établis; voilà une démonstration, s'il en était besoin, que ces femmes sont culturellement conditionnées³².

Autant dans les représentations effectuées par des hommes que dans celles faites par des femmes, les modèles féminins ont, pour la très grande majorité, les yeux fermés ou le

³² Hal Foster, au sujet de l'exposition de 1986 *L'amour fou : Surrealism and Photography*, cité par Laura Cottingham dans *Cherchez Claude Cahun — une enquête de Laura Cottingham*, Lyon, Carobella ex-natura, 2002, p. 13-14.



Figure 3
Claude Cahun, autoportrait (1928)
 11,5 cm × 8,5 cm

regard détourné. Qu'elle soit peinte ou photographiée, la femme évoque presque toujours la docilité et la modestie³³.

Cahun prend le contre-pied de cette conception. Très peu d'autoportraits la dévoilent nue, et jamais dans une position permettant de voir sa poitrine ou son sexe. Pensons par exemple à un autoportrait (figure 3) réalisé en 1928. Avec pour simple décor un édredon suspendu en toile de fond, Cahun fait face à l'objectif. Assise, les jambes ramenées

vers l'arrière, ses bras pliés cachant sa poitrine, elle porte un masque qui dissimule les yeux et la moitié supérieure du visage. Tous les éléments centraux de la représentation féminine surréaliste sont ainsi soustraits au regard, protégés, refusant de s'offrir comme objets sexuels. Le corps nu n'est pas exhibé dans le but de séduire, Cahun ne se pliant jamais aux jeux de la tentatrice. Refusant de répondre aux critères typiques de la beauté, de « se montrer à son avantage³⁴ », comme le dit François Leperlier, Cahun explore les limites entre les concepts du « beau » et du « laid ». Elle rompt avec l'idée traditionnelle de « l'éternel féminin » pour entrer dans le grotesque et le pastiche, pour explorer les facettes de la « beauté monstrueuse », selon la tradition baudelairienne. Ainsi, lorsqu'elle

³³ Au sujet du traitement de la femme dans la peinture et la photographie surréalistes, voir Mary Ann Caws, « Ladies Shot and Painted : Female Embodiment in Surrealist Art », dans Susan Rubin Suleiman (dir.), *The Female Body in Western Culture : Contemporary Perspectives*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1986, p. 262-287.

³⁴ François Leperlier, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose, op. cit.*, p. 13.

fait l'utilisation d'objets et d'accessoires liés à la femme (comme des bijoux, du maquillage, des vêtements féminins...), elle les détourne complètement de leur valeur séductrice première. Se détachant des stéréotypes associés à la féminité, Claude Cahun se permet de créer ses propres rôles, ses propres images.

Ce qui frappe le plus en parcourant les œuvres photographiques de Cahun, où son propre corps prend place dans une série de scénarios, est sans aucun doute la puissance contenue dans le regard. Cahun fixe presque toujours l'objectif, avec aplomb et force, parfois même avec défi et provocation. Peu importe le « personnage » photographié, peu importe son apparence et le rôle joué, ses yeux ne sont jamais inertes. Ils lui donnent vie et assurance, la maintiennent dans la position de *sujet*. Contrairement aux autres modèles féminins surréalistes, Cahun ne se *donne* pas à voir. Elle ne se présente pas comme soumise, offerte passivement au regard d'un spectateur masculin. Par la présence marquée de son regard, on en vient à se demander qui est le regardé, et qui est le regardant : « These early figures refuse to play to any preconceived relation of subject to viewer and return the viewer's inspection with an uncompromising, even confrontational, gaze³⁵ ». Mal à l'aise, le spectateur se sent épié, scruté. Le rapport habituel qu'il entretenait avec l'objet regardé est ici réinventé : tous deux sont sur un pied d'égalité.

Cahun se distingue aussi par la diversité de ses pratiques. Autant en photographie qu'en littérature, elle décline une multitude de genres : poésie, nouvelle, essai, article journalistique, critique, traduction, portrait, autoportrait, photomontage... La multiplicité de ses approches la différencie non seulement de la majorité des femmes associées au

³⁵ Katy Kline, « In or Out the Picture. Claude Cahun and Cindy Sherman », dans Whitney Chadwick (dir.), *Mirror Images : Women, Surrealism, and Self-representation*, *op.cit.*, p. 68. Ma traduction : « Ces premières photographies refusent de jouer à une quelconque relation préconçue entre un sujet et un spectateur, et renvoient l'inspection du spectateur avec un regard intransigeant, voire même provocateur ».

surréalisme, mais aussi de l'ensemble des membres masculins. Rares sont les artistes qui se sont affichés dans autant de domaines. De plus, les deux arts de Cahun n'évoluent pas seulement de façon parallèle; contrairement aux autres artistes surréalistes, Cahun permet régulièrement l'enlacement et l'entremêlement de l'écrit et de l'image. Comme le fait remarquer Andrea Oberhuber, « la démarche de Cahun établit un jeu de miroir dans lequel les arts et les médias s'engagent dans un continuel dialogue : les textes renvoient à des images et *vice versa*, ils s'y insèrent ou viennent s'infiltrer tels des intrus³⁶ ». Le texte et l'image entretiennent un rapport qui parfois se veut explicatif et complémentaire, et qui ailleurs relève de la discordance et de la disparité. *Aveux non avendus*, cette autobiographie ludique élaborée en près de dix ans de travail, offre le meilleur exemple d'un tel mariage artistique. L'écrit et le photographique y sont joints, le texte étant combiné à dix photomontages, qui ouvrent et accompagnent chacun des chapitres. L'œuvre écrite se compose d'extraits de lettres, de récits de rêves, de poèmes, d'aphorismes, de pensées et de petites fables, n'ayant apparemment aucun fil conducteur clair. Les photomontages, conçus à partir de différents autoportraits découpés et agencés, sont à l'image du texte : éclectiques, fragmentés, ambigus. À l'intérieur même des photomontages, l'image se voit souvent associée à l'écriture : dans deux d'entre eux, Cahun écrit, à la main, quelques phrases à la fois équivoques et représentatives des tableaux. Les deux modes d'expression sont ici intimement liés, mais on peut difficilement dire qu'ils facilitent leur compréhension mutuelle. Ils lancent plutôt de nouvelles questions, sans jamais apporter de réponse.

³⁶ Andrea Oberhuber, « Pour une esthétique de l'entre-deux : à propos des stratégies intermédiaires dans l'œuvre de Claude Cahun », *loc. cit.*

Le thème central abordé par Cahun lui confère aussi une originalité hors du commun. Son parcours, absolument aut centré, fait d'elle une artiste singulière. Malgré la multiplicité de moyens stylistiques qu'elle déploie, malgré les changements continuels de visages et d'apparences, l'œuvre entière de Cahun traite toujours et encore d'elle-même. Loin de s'en cacher, l'auteure-photographe revendique avec fierté son penchant égocentrique : « Individualisme ? Narcissisme ? Certes. C'est ma meilleure tendance, la seule intentionnelle fidélité dont je sois capable³⁷ ». Puisque tout revient toujours à soi, seul sujet de réflexion possible, c'est à elle-même que Cahun consacre l'ensemble de son œuvre. L'art est ici un moyen de s'analyser, de se découvrir et de s'explorer. L'autobiographie, telle que pratiquée par Cahun, n'a rien d'une confession publique ou d'un récit de vie. Hautement personnelle, cette « aventure invisible³⁸ » est vécue de l'intérieur. Au cours des pages décousues d'*Aveux non Avenus*, où l'on ne décèle aucune suite chronologique, Cahun part à la recherche d'elle-même sans jamais se trouver, se traque jusqu'à se perdre. La publication de ce livre semble avoir pour seul but une meilleure compréhension de soi, un meilleur rapport à soi. Le projet, qui n'arrive jamais à sa pleine maturation, s'avère toutefois utopique et peu concluant : « Je vous ai dit que je voulais publier mes *Aveux non avenues* — en attendant mieux. A titre d'expérience psychologique et morale. Sur moi-même. Je rêve... l'impossible encore une fois naturellement !...³⁹ ». Il en va de même pour les autoportraits : chacune des photographies est un travail sur soi, où Cahun joue avec les apparences et les identités. Même si le « je » est continuellement associé à l'« autre », même s'il prend différents noms dans les

³⁷ Claude Cahun, *Aveux non avenues*, op. cit., p. 9.

³⁸ *Ibid*, p.1.

³⁹ Claude Cahun, dans une lettre à Adrienne Monnier datée du 20 juin 1928, citée par François Leperlier, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, op. cit., p.117.

écrits et différentes allures dans les autoportraits, il demeure toujours le sujet primordial. Il est unique et multiple à la fois. C'est ce « je » que Cahun cherche à mieux cerner, en le montrant sous différents jours, en explorant les facettes distinctes qui le composent. Tout le cheminement artistique de Cahun vise un même but, fondamentalement paradoxal : chercher à mieux se connaître, à débusquer son « essence » parmi toutes les apparences, mais en même temps se démultiplier, se montrer sous toutes ses formes. Explorer ses nombreuses identités, mais surtout ne rien fixer. Accepter (et provoquer) sa pluralité, tout en cherchant en vain une certaine cohérence. C'est pourquoi les *Aveux* demeurent toujours *non avenues* : on n'arrive jamais à se saisir pleinement, dans toute sa vérité. L'être et le paraître sont devenus indissociables.

En marge, la démarche artistique de Cahun l'est donc à plus d'un égard. Parce qu'elle propose une vision de la femme forte et autonome, qui s'impose par la présence et le regard, parce qu'elle prend part à une grande diversité d'activités artistiques et intellectuelles, mais aussi parce qu'elle propose un « je » instable et polymorphe.

1.5 La mascarade cahunienne

L'exploration d'un sujet inconstant, composite, mais néanmoins toujours le même, reste la seule préoccupation de l'auteure autant que de la photographe. Elle se place comme unique personnage, bien que les visages changent et défilent sous les yeux d'un spectateur/lecteur troublé et confus, privé de tout repère. Le « je » questionné par Cahun n'est nullement stable ni défini. Il est un ensemble d'aspects hétéroclites, qui se transforment et se succèdent au fil des lignes et des images. L'identité se veut ici multiple et mouvante, toujours insaisissable. Cahun fait éclater les cases identitaires préconçues, et

plus particulièrement les catégories du *gender*⁴⁰. Elle sort le sujet féminin de son carcan social, et lui ouvre des portes que sa position sociale due au sexe féminin lui refusait. Elle explore les frontières et les limites de la bipolarité sexuelle, transgresse les catégories du « masculin » et du « féminin ». Dans *Aveux non avenues*, le « je » voyage sans transition de l'une à l'autre, se référant indistinctement à une femme, à un homme, ou même à un sexe qualifié de « neutre ». Il ne comporte aucune continuité référentielle. Il en va de même dans les autoportraits. Cahun s'y métamorphose d'image en image, passe d'une représentation à l'autre, d'un personnage à l'autre : homme, femme, travesti, androgyne, elle peut aussi se transformer en poupée, en haltérophile ou même en Bouddha. Elle tient à rester dans un espace flou, intermédiaire entre les contraires, échappant à toute catégorisation. Bien loin de vouloir fixer une nouvelle identité féminine universelle, elle tente d'abord et avant tout de l'*indéfinir* : il revient à chacun(e) de créer ses propres rôles, en dehors des codes sociaux imposés par le sexe.

Afin de maintenir l'identité dans cette zone grise, Cahun utilise les stratégies du déguisement et du dédoublement. Le motif du masque se retrouve alors au cœur de toute cette problématique de l'« indéfinition », de l'ambiguïté. Principal outil de métamorphose utilisé par Cahun, il lui permet de se travestir, de se réinventer, d'endosser une identité toujours en mutation. Il peut être mis en scène de façon visuelle, par des maquillages et des costumes, ou encore de manière textuelle, par des champs lexicaux, mais aussi, notamment, par la figure obsédante du double. Le masque fait de l'œuvre de Cahun une

⁴⁰ Contrairement au sexe, qui relève de la constitution biologique de chaque être humain, le *gender* représente plutôt une série de constructions sociales et culturelles. Il est l'ensemble des attributs sociaux et psychologiques définis par la société comme étant « féminins » ou « masculins » (par exemple, la manière de se vêtir ou de se comporter). Ainsi, les catégories du *gender* diffèrent et se transforment d'une société à une autre, d'une époque à une autre. La traduction française de « genre », qui n'inclut pas le caractère social et culturel de telles catégories, nous semble inadéquate. Nous nous en tiendrons donc, au cours de ce mémoire, à la terminologie anglaise.

grande mascarade, un incessant jeu de miroirs déformants, où il devient impossible de tracer une ligne claire entre authenticité et duperie. Ces changements de visages et de corps créent, chez le lecteur comme chez le spectateur, une impression de malaise et de doute perpétuel : on ne sait jamais à qui on a affaire. Œuvres littéraires et photographiques confondues, le masque est toujours présent. Parfois physiquement, sous forme de costumes, de loupes et d'accessoires, parfois de façon psychologique, prenant place à travers toutes les personnalités endossées. Il revêt donc deux aspects. D'un côté utilisé comme élément ludique et caricatural, il souligne le goût de Cahun pour le théâtre et la comédie. Empreint d'humour et de désinvolture, il rejoint Claude Cahun l'actrice, celle qui aime à se fondre dans d'autres peaux, pour le simple plaisir du jeu. De l'autre côté, le masque endosse une signification psychologique, associée au malaise identitaire palpable à travers toute l'œuvre de Cahun. Il est l'absence de cohésion, le chaos identitaire, la somme de toutes les voix qui s'expriment à travers une même bouche. Le masque devient ici l'obstacle qui empêche l'artiste de se libérer de ses fantômes intérieurs. C'est autour de ces deux types de masques, qui se complètent et s'opposent telles les deux faces d'une même médaille, que s'inscrira la suite du mémoire. Le chapitre suivant portera sur le masque carnavalesque, sur ses liens avec la magie, le théâtre et le jeu, ainsi que sur la valeur symbolique de l'œil et du regard dans la démarche cahunienne. Le masque psychologique sera quant à lui au cœur du troisième chapitre. Nous nous pencherons d'abord sur les répercussions psychologiques de l'utilisation du masque dans l'art féminin, avant d'étudier les formes qu'il adopte dans l'œuvre de Claude Cahun.

Chapitre II : Le masque carnavalesque

2.1 Masques et métamorphoses

« Sous ce masque un autre masque. Je n'en finirai pas de soulever tous ces visages¹ ».

Ces deux phrases, écrites à la main dans le photomontage accompagnant le neuvième chapitre d'*Aveux non avenues* (figure 4), sont emblématiques de toute l'œuvre de Claude Cahun. Elles entourent deux colonnes de visages superposés, découpés à partir d'autoportraits différents, sortant d'un même cou. Les figures sont maquillées et masquées de façon si différentes, qu'elles ne se ressemblent pas. Ce photomontage envoie un message clair,

prônant la multiplicité, l'instabilité, le changement incessant : interchangeables, les masques se chevauchent à l'infini. Ne jamais demeurer identique, ne jamais rester immobile. Toujours changer de visages et de peau (« Je veux changer de peau : arrache-moi la vieille² »), afin de déjouer le quotidien, afin de briser les cadres, les stéréotypes et les catégories. Telles semblent être les devises de l'artiste polymorphe, qui joue autant



Figure 4
Cahun et Moore, photomontage
(1929 -1930), « Tableau X »,
Aveux non avenues

¹ Claude Cahun, *Aveux non avenues*, *op. cit.*, « Tableau X », p. 212.

² *Ibid*, p. 231.

avec les masques réels qu'avec les masques métaphoriques : « Sa vie durant, Claude Cahun aura joué avec les masques, ceux qu'elle achetait régulièrement, qu'elle détournait, ceux qu'elle inventait et qu'elle aimait à porter chez elle en présence d'amis ou de visiteurs³ ».

Cet intérêt manifeste pour les masques, les costumes et les déguisements, Cahun le doit dans un premier temps à son oncle Marcel Schwob, « qui aimait tant à se travestir lui-même⁴ ». L'auteur du *Roi au masque d'or*, des *Faux visages* et des *Vies imaginaires* chérissait en effet ces thèmes, qui traversent aussi bien son écriture que sa vie. Au-delà de l'héritage familial, l'ensemble des artistes surréalistes se passionnait pour les cultures dites « primitives », à travers lesquelles ils voyaient le moyen de contrer le désabusement d'une société dominée par la raison :

L'artiste européen, au XX^e siècle, n'a de chance de parer au dessèchement des sources d'inspiration entraîné par le rationalisme et l'utilitarisme qu'en renouant avec la vision dite primitive, synthèse de perception sensorielle et de représentation mentale⁵.

Suivant les traces de ce type de pensée, où les sentiments et les perceptions prennent le dessus sur le calcul et les artifices, les surréalistes souhaitent retourner à un art pur et « instinctif ». À cet égard, Breton n'hésite pas à affirmer que « les plus profondes affinités existent entre la pensée dite "primitive" et la pensée surréaliste⁶ ». À l'instar des dadaïstes, les surréalistes s'intéressent aux objets d'art primitif, et plus particulièrement aux masques. L'œuvre de Man Ray, par exemple, serait inimaginable sans les masques

³ François Leperlier, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, op.cit., p. 111.

⁴ *Ibidem*.

⁵ André Breton, dans une entrevue accordée à Jean Duché pour la revue *Le Littéraire*, publiée le 5 octobre 1946. Cet article est repris dans André Breton, *Entretiens (1913-1952)*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1969, p. 248.

⁶ *Ibid*, p. 237. Extrait d'une entrevue accordée à René Béance pour *Haïti-Journal*, les 12 et 13 décembre 1945.

autochtones, en vogue dans le Paris de l'entre-deux-guerres et collectionnés par de nombreux artistes du mouvement⁷. Sa photographie *Noire et Blanche* (figure 5), réalisée en 1926, témoigne de cet engouement. L'ovale parfait du visage de Kiki de Montparnasse, présenté à l'horizontale, contraste de façon saisissante avec le masque africain qu'elle tient à la verticale. Si la peau blanche, extrêmement pâle, tranche avec le noir de l'ébène, les deux visages sont néanmoins semblables dans la différence, comme un cliché et son négatif. Désincarnée, les yeux fermés, la figure de Kiki se fait elle-même masque. Au-delà de l'aspect esthétique très travaillé, cette photographie suggère donc un pont entre deux cultures, un échange entre le « primitif » et le « civilisé », qui se retrouvent l'un dans l'autre.



Figure 5
Man Ray, *Noire et Blanche* (1926)
 21,9 cm × 27,7 cm

En s'inspirant des masques indigènes, les dadaïstes et les surréalistes se réapproprient un objet universel, à valeur hautement symbolique. En effet, le masque est

⁷ André Breton et Paul Éluard, notamment, avaient en leur possession une importante collection de masques et de statuettes, provenant pour la plupart d'Océanie, des Amériques et d'Afrique. Voir à ce sujet Evan Maurer, « Dada et surréalisme », dans William Rubin (dir.), *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, Paris, Flammarion, 1991, p. 546.

présent à travers toutes les cultures, à toutes les époques et dans tous les pays. Comme le fait remarquer Roger Caillois, il semble depuis toujours avoir fait partie de la vie des gens, bien avant que n'apparaissent les inventions utilitaires ayant révolutionné le quotidien des hommes :

Il est de fait que toute l'humanité porte ou a porté un masque. Cet accessoire énigmatique et sans destination utile est plus répandu que le levier, l'arc, le harpon ou la charrue. Des peuples entiers ont ignoré les plus humbles, les plus précieux ustensiles. Ils connaissaient le masque. Des civilisations parmi les plus remarquables, ont prospéré sans avoir l'idée de la roue. Le masque leur était familier⁸.

Sous forme de têtes ou de peaux d'animaux recouvrant le visage et le corps, il se manifeste déjà dans les toutes premières civilisations humaines. Plus qu'un simple ornement, le masque semble investi de pouvoirs occultes et magiques. Utilisé dans les festivités et les rituels religieux, il permet de mettre en scène les divinités célébrées, qui ainsi participent à la fête au même titre que les hommes. À l'origine de cette aura mystérieuse accordée au masque, on pense bien sûr à la Grèce antique et à ses célébrations dionysiaques, où le dieu du vin et de l'ivresse est lui-même mis en scène. Incarné par un figurant au déguisement typique (un masque barbu, une couronne de lierre, une robe et « des enluminures de la face avec la lie du vin nouveau⁹ »), on croit alors que Dionysos descend, le temps de la cérémonie, dans le corps de son interprète. L'acteur masqué entre dans une sorte de transe, souvent caractérisée par la danse, le chant et le cri. Dans un état second, il n'a plus aucune emprise sur ses gestes : il devient, le temps du rituel, l'incarnation de la divinité qui le possède. Le masque se fait ici médiateur

⁸ Roger Caillois, « Préface », dans Henriette Demoulin-Bernard et Georges Pierre, *Masques*, Paris, Olivier Perrin, 1965, p. 6.

⁹ Geneviève Allard et Pierre Lefort, *Le masque*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 1984, p. 31.

entre les hommes et les dieux. L'utilisation culturelle du masque, en tant qu'objet sacré, est donc extrêmement profonde. Loin d'être un simple cache, il est la matérialisation même d'un dieu ou d'une divinité. Comme s'il contenait en lui l'âme du personnage, le masque permet à celui qui le revêt de *donner vie* à un être supérieur, de lui prêter son corps :

Ces accessoires vides, [...] qui figurent la divinité avec qui, en un face à face fasciné, le fidèle peut se fondre, l'homme peut aussi les revêtir, les endosser, prenant ainsi le dieu en soi, s'en laissant posséder. Devenir autre, en basculant dans le regard du dieu, ou par emprise physique, contagion mimétique avec lui, tel est le but du dionysisme qui met l'homme en contact immédiat avec l'altérité du divin¹⁰.

Cet aspect surnaturel du masque, comme intermédiaire entre le réel et l'au-delà, ne se retrouve pas seulement dans la société grecque. Aujourd'hui encore, il a gardé cette signification dans les nations dites « primitives », où l'homme entretient un rapport privilégié avec la nature et les forces qui l'animent. C'est cette portée magique et mystérieuse du masque que les groupes dadaïstes et surréalistes tentent de retrouver dans leur art. Fascinés par ceux réalisés notamment par les peuplades d'Océanie, des Amériques et du continent africain, ils s'en inspirent aussi pour créer leurs propres œuvres. Le dadaïste Marcel Janco, par exemple, constitue de nombreux « masques nègres¹¹ » à partir de matériaux divers comme du papier, du carton et de la ficelle. Au sujet de ces créations, Hugo Ball écrit :

¹⁰ Françoise Frontisi-Ducroux et Jean-Pierre Vernant, « Divinités au masque dans la Grèce ancienne », dans Odette Aslan et Denis Bablet (dir.), *Le masque. Du rite au théâtre*, Paris, CNRS Éditions, 1985, p. 25.

¹¹ Telle est l'appellation que leur donnaient les autres membres du groupe Dada, témoignant ainsi des fortes influences « primitives » qui les touchaient tous. Les œuvres surréalistes étaient elles aussi largement influencées par l'art primitif. Pour ne citer que quelques exemples, pensons aux dessins et aux peintures d'André Masson, de Pablo Picasso et de Joan Miró, à plusieurs œuvres de Max Ernst, ainsi qu'à de nombreuses photographies et sculptures de Man Ray. Voir à ce propos l'étude de Evan Maurer, « Dada et surréalisme », dans William Rubin (dir.), *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, op. cit.

Nous étions tous présents lorsque Janco est arrivé avec ses masques, et chacun de nous voulut en essayer un immédiatement. C'est alors qu'il s'est passé quelque chose d'étrange : non seulement le masque réclamait aussitôt le costume, mais il imposait également des gestes précis, pathétiques, qui frôlaient la démence. [...] Ce qui nous fascine tous dans ces masques, c'est qu'ils incarnent des caractères et des passions qui dépassent de loin l'échelle humaine¹².

Au même titre que les masques primitifs, les masques de Janco s'inscrivent dans un rituel magique, dans lequel le processus créateur est étroitement lié au surnaturel. Par le truchement du masque, l'artiste accède au monde du divin. Sans se référer de façon directe aux arts primitifs, la démarche de Cahun exploite elle aussi les pouvoirs surnaturels du masque, habité par l'entité qu'il représente. Chaque fois qu'elle enfile un costume pour réaliser un autoportrait, l'attitude, la posture et l'expression du visage changent. En même temps que le masque, c'est le personnage dans son ensemble qui « mord à la peau¹³ » de l'artiste : comme dans un rituel masqué, elle se trouve investie de l'âme d'un autre. Mais si le masque rend possible les passages d'un personnage à l'autre, s'il matérialise de façon radicale les changements de rôles, il ne faut pas oublier que c'est Cahun elle-même qui choisit les gestes et les répliques. En se créant de nouvelles identités, en les mettant en scène devant la caméra, elle tente de s'ériger au-dessus d'elle-même, de se diviniser : « je ne crois qu'aux monstres que j'ai fabriqués moi-même, je ne croirai qu'au Messie qui descendra pour moi en moi, sur mesure et sans pareil¹⁴ ». Maîtresse de tous les rôles qu'elle joue, Cahun n'est pas le jouet d'un dieu transcendant¹⁵. Elle est sa propre création, façonnée par elle seule, par ce « moi superlatif¹⁶ » et

¹² Hugo Ball, cité par Hans Richter dans *Dada, art et anti-art*, Bruxelles, Éditions de la Connaissance, 1965, p. 19-20.

¹³ Claude Cahun, « Carnaval en chambre », dans *Écrits, op. cit.*, p. 486.

¹⁴ Claude Cahun, *Aveux non avenues, op. cit.*, p. 62.

¹⁵ Les problèmes ontologiques, le divin et Dieu sont des thèmes récurrents dans *Aveux non avenues*. Ces questions seront abordées de façon plus détaillée dans la seconde partie de ce chapitre, « L'aventure théâtrale ».

¹⁶ Claude Cahun, *Aveux non avenues, op. cit.*, p. 62.

omnipotent. Les notions de *jeu* et de *théâtralité* demeurent indissociables de l'utilisation du masque par Cahun. Peut-être plus qu'au monde du rituel, c'est donc d'abord à l'univers du théâtre masqué et du carnaval que les métamorphoses de l'artiste s'affilient.

Très souvent exagérés et grotesques, les masques et les maquillages employés par Cahun sont nettement influencés par la comédie italienne, dont ils constituent les incontournables accessoires. Généralement composés d'une fine couche de cuir recouvrant la moitié supérieure du visage, les masques de la *commedia dell'arte* constituent en quelque sorte des allégories des personnages. Arlequin, Pantalon et Scaramouche, par exemple, reviennent à travers toutes les pièces, toujours affublés du même costume et du même masque. Ce dernier suffit donc à évoquer l'ensemble de la personnalité, du caractère et des traits caractéristiques inhérents à chacun des personnages entrant en scène : « L'acteur *dell'arte* se présente avec un masque et un costume standardisé, universellement connu, qui évoque dans l'imagination du spectateur un *type* déterminé¹⁷ ». En plus des déguisements distinctifs, la *commedia dell'arte* se caractérise par la gestuelle grotesque et les acrobaties de ses acteurs, dont s'inspire Cahun dans plusieurs de ses photographies. Affublée de guêtres noires vernies, d'un short noir et d'un maillot blanc agrémenté de faux mamelons, Cahun adopte l'attitude d'un haltérophile de foire (figure 6). Dans une série de poses toutes plus insolites les unes que les autres, elle manipule ses haltères luisants. Son visage enfariné est fardé de deux petits cœurs, et sa bouche aussi se dessine en cœur. Le message que l'on peut lire sur le maillot, « I AM IN TRAINING. DON'T KISS ME », ajoute au paradoxe de celle qui emprunte aux

¹⁷ Irène Mamczarz, *Le masque et l'âme : de l'improvisation à la création théâtrale*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 47.



Figure 6
Claude Cahun, autoportrait (1927)
 24 cm × 18 cm

techniques de la séduction pour mieux les tourner en dérision. Jonglant entre le ridicule et l'ironie, ces photos rappellent l'esprit du carnaval, dont est issue la *commedia dell'arte*.

Tradition datant du Moyen Âge et de la Renaissance, le carnaval perdure toujours aujourd'hui, notamment dans les pays germaniques. À ses débuts, il était célébré la journée de l'Épiphanie, et représentait une période de réjouissances, avant le début du carême et des privations. Éléments caractéristiques du carnaval, les bals et les cortèges masqués, organisés sur les places publiques, permettaient aux membres de la société de se mêler indistinctement les uns aux autres. Grâce au masque, les différences entre les hommes s'effaçaient, et il était possible pour chacun de changer de classe sociale, de rang, ou même de sexe : « During Carnival, all social distinctions are suspended, even that of sex. [...] The escape from social personality is symbolized by the wearing of masks¹⁸ ». Dans son ouvrage *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au*

¹⁸ Wylan Hugh Auden, cité par Walter Sorell, *The Other Face : The Masks in the Arts*, London, Thames and Hudson, 1973, p. 66. Ma traduction : « Pendant le carnaval, toutes les distinctions sociales sont

Moyen Âge et sous la Renaissance, Mikhaïl Bakhtine se penche sur le concept de carnaval, qu'il interprète comme « un second monde et une deuxième vie¹⁹ » s'offrant au peuple. Univers parallèle à celui de l'Église et de l'État, domaine du sérieux et des interdits, le carnaval est un jeu dans lequel la liberté est la seule et unique règle. Inspiré du théâtre en ce qui concerne la notion de jeu, il n'implique toutefois pas d'acteurs ou de spectateurs car il ne comprend aucune limite spatiale : il se propage à tous, à travers la totalité de l'espace public, des rues et des places. Le temps du carnaval, la vie devient elle-même un jeu, auquel participe le peuple entier : « [...] pendant le carnaval, c'est la vie même qui joue et, pendant un certain temps, le jeu se transforme en vie même. Voilà la nature spécifique du carnaval, un mode particulier d'existence²⁰ ». Dans ce contexte, Bakhtine analyse le motif du masque comme étant ce qui « traduit la joie des alternances et des réincarnations, la joyeuse relativité, la joyeuse négation de l'identité et du sens unique, la négation de la coïncidence stupide avec soi-même²¹ ». Symbole des métamorphoses et des travestissements, le masque carnavalesque est un affranchissement. Il libère des codes sociaux, parce qu'il gomme les différences et met l'ensemble du peuple sur un pied d'égalité. Mais le masque libère aussi par rapport à soi-même. Par son truchement, l'individu peut se délivrer de ce qu'il est, et se permettre ce qu'il n'aurait jamais osé faire à visage découvert. Caché sous cette deuxième peau, il peut changer de personnalité en même temps que de visage, et devenir ce dont il a toujours rêvé.

suspendues, même celles du sexe. [...] L'évasion de la personnalité sociale est symbolisée par le port des masques ».

¹⁹ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1990, p. 13.

²⁰ *Ibid*, p. 16.

²¹ *Ibid*, p. 49.

La liberté offerte par le carnaval, qui permet de décliner le moi en une infinité de visages, séduit Claude Cahun. Reprenant toutes ces idées, elle se réapproprie la notion de carnaval en la transposant dans un contexte très personnel. Le carnaval cahunien ne se déroule pas dans l'espace public, au vu et au su de tous, mais bien dans l'intimité, chacun pour soi, comme le suggère son texte « Carnaval *en chambre*²² ». Dans un premier passage, Cahun narre, par petites touches, ses souvenirs d'enfance liés au carnaval. Comme dans un rituel repris année après année, l'enfant excitée se précipite à la fenêtre, afin de voir arriver le cortège de personnages masqués. Le plaisir procuré par cette tradition diminue néanmoins, à mesure que l'enfant grandit : « Mais chaque année, le pavé durcit, les mains enfantines puisent avec moins de largesse dans les sacs de papiers bruns, le cœur du peuple, canalisé comme la Loire, se réserve pour des crues surnoises...²³ ». Loin des carnivals purs et joyeux de l'enfance, ceux de l'âge adulte peuvent se faire pervers et fallacieux : « L'envoûtement du masque s'impose aux petites âmes romanesques, mais la pratique du masque fait le jeu de ceux qui pour raison matérielle ou morale ont intérêt à ne point agir à visage découvert²⁴ ». Le masque ne sert plus seulement à se transformer pour le plaisir, il dissimule ce qui ne doit pas être vu. Peu à peu, il s'incruste dans le quotidien, se « port[e] en toute saison²⁵ » jusqu'à devenir inséparable de l'être même. Arme à double tranchant, le masque est tout à la fois une promesse d'affranchissement et une menace d'envahissement. Utilisé sans précaution, avec trop de désinvolture, il peut finir par briser la vie d'un individu qui ne se reconnaît

²² « Carnaval en chambre » a été publié en mars 1926, dans la publication nantaise *La Ligne de cœur*. Le texte est repris dans Claude Cahun, *Écrits, op. cit.*, p. 485-486. Je souligne.

²³ *Ibid.*, p. 485.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibidem.*

plus : « C'est un jeu si prenant qu'il vous met bientôt hors d'état de nuire (ou de vivre, comme on voudra)²⁶ ».

Parce qu'il est un faux visage que l'on dépose sur le visage réel, le masque implique les notions d'altérité et de double. Lorsqu'on le revêt, l'unité du « je » cède la place à la multiplicité : on est l'incarnation du *même* et de l'*autre* tout à la fois. Le masque permet ainsi à Cahun de matérialiser une identité en perpétuel changement, qui se transforme et se dérobe sous de nouvelles apparences. Par des masques-objets à proprement parler, mais aussi par des fards et des maquillages lourds, qui rappellent ceux utilisés dans les fêtes foraines, Cahun change la physionomie de son visage jusqu'à se



Figures 7 et 8
Claude Cahun, autoportraits (1927 et 1929)
 10,5 cm × 8 cm et 12 cm × 9 cm

fondre en une multitude de personnages. Bouddha (figure 7) ou Gretchen nattée (figure 8), les métamorphoses aussi complètes que surprenantes témoignent d'un « je » qui ne se fixe jamais, oscillant toujours entre les pôles et les catégories. En plus des masques physiques, Cahun utilise des « masques métaphoriques », de nature textuelle : « Les

²⁶ *Ibid*, p. 486.

masques sont d'étoffe aux qualités diverses : carton, velours, chair, Verbe²⁷ ». L'écriture fragmentaire d'*Aveux non avenues*, avec ses genres entremêlés et les différents sexes grammaticaux qui s'y croisent, témoigne aussi de cette identité « en humeur de métamorphose²⁸ » : dans chaque passage, c'est un nouveau « je » qui prend la parole. Dans un jeu permanent, la photographie et l'écriture s'allient pour permettre à l'artiste de se réinventer continuellement, de s'offrir un éventail de personnages et d'identités à revêtir selon ses désirs :

On étudie son personnage; on s'ajoute une ride, un pli à la bouche, un regard, une intonation, un geste, un muscle même... On se forme plusieurs vocabulaires, plusieurs syntaxes, plusieurs manières d'être, de penser et même de sentir — nettement délimitées — parmi lesquelles on se choisira une peau couleur du temps...²⁹

En faisant usage du masque, Cahun se crée pour elle-même un espace carnavalesque, où les normes et les codes imposés par la société n'ont plus d'emprise. L'utilisation du masque devient l'accessoire par excellence pour rendre possible le « libre jeu entre corps, *gender* et sujet³⁰ » dont parle Peter Weibel.

Symbole d'une identité mouvante, d'un « shifting and unstable "I"³¹ », nous verrons comment le masque est une manière pour Cahun de donner naissance à un monde à la fois théâtral et rêvé, issu de l'imaginaire. Nous analyserons par la suite le rôle joué par l'œil et le regard au sein de cette mascarade : le regard que Cahun porte sur le

²⁷ *Ibid*, p. 485.

²⁸ Claude Cahun, *Aveux non avenues*, *op. cit.*, p. 233. À propos de la notion de métamorphose, omniprésente dans l'œuvre de Cahun, voir Catherine Baron, *Métamorphose et écriture autobiographique dans Aveux non avenues de Claude Cahun*, Montréal, Université de Montréal, mémoire de maîtrise non publié, sous la direction d'Andrea Oberhuber, 2004.

²⁹ Claude Cahun, « Carnaval en chambre », dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 485.

³⁰ Peter Weibel, cité par Andrea Oberhuber, « Aimer, s'aimer à s'y perdre ? Les jeux spéculaires de Cahun-Moore », *loc. cit.*, p. 102.

³¹ Honor Lasalle et Abigail Solomon-Godeau, « Surrealist Confession : Claude Cahun's Photomontages », *loc. cit.*, p. 10. Ma traduction : « un "je" changeant et instable ».

spectateur et le lecteur, le regard métaphorique que pose sur elle la caméra, mais aussi le regard intérieur, qu'elle tourne sur elle-même.

2.2 L'aventure théâtrale

Jusque dans la vie de tous les jours, Claude Cahun fait preuve d'un goût marqué pour le jeu et le déguisement. En compagnie de Suzanne Malherbe, elle n'hésite pas à adopter des styles vestimentaires extravagants, de la robe orientale au costume d'homme, et a « l'habitude de porter des masques dans les circonstances les plus variées³² ». Lorsqu'ils ne sont pas tout simplement rasés, les cheveux courts de Cahun se fardent de couleurs excentriques, du rose au vert en passant par le doré. Le maquillage utilisé sur les lèvres, les paupières et les joues s'assortit, « toujours avec un grand raffinement³³ », aux coloris de la chevelure. Le non-conformisme de Cahun, qui souvent faisait scandale, se retrouve même dans la décoration de son appartement. François Leperlier mentionne le décor très théâtral, « spectaculaire », qui prédomine chez le couple Cahun-Moore³⁴. Des meubles somptueux, un éclairage tamisé, des agencements d'objets insolites forment l'arrière-plan de l'atelier où les deux femmes tiennent salon, accueillant dans ce lieu singulier l'intelligentsia de l'époque. Cette théâtralité, amorcée dans la vie, est une partie intégrante de la démarche artistique de Cahun. Dans *Aveux non avendus*, par exemple, le champ lexical du théâtre occupe une grande place. Il y est constamment question de rôles, de personnages, de scènes, d'acteurs et de « ficelles théâtrales³⁵ ». Certains passages

³² François Leperlier, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, op.cit., p. 266.

³³ *Ibid*, p. 115.

³⁴ *Ibid*, p. 105-106.

³⁵ Claude Cahun, *Aveux non avendus*, p. 118 et 168.

empruntent au théâtre l'écriture dialogique, avec des répliques délimitées par des tirets³⁶. Le théâtre est aussi omniprésent dans les autoportraits de Cahun, où elle invente une multitude de mises en scène. En plus de ces manifestations théâtrales dans la littérature et la photographie, Cahun fait l'expérience véritable de la scène, « vers quoi tout la portait³⁷ », en tant qu'actrice. Son engagement dans les milieux théâtraux avant-gardistes débute dès 1923. Toujours avec Suzanne Malherbe, elle prend part à la création de l'*Union des Amis des Arts Ésotériques*, association d'artistes ayant pour but d'organiser des « soirées de musique et de poésie, des pièces oubliées et inédites³⁸ ». Elle a vraisemblablement participé à certaines représentations du *Théâtre ésotérique* constitué par le groupe, mais c'est au théâtre de Pierre Albert-Birot, Le Plateau, qu'elle fait ses débuts officiels comme actrice. Entre le 20 février et le 20 juin 1929, durée de vie du théâtre, le metteur en scène et sa troupe montent sept pièces, dont trois dans lesquelles joue Claude Cahun. Dans *Barbe bleue*, *Banlieue* et *Le Mystère d'Adam*, elle campe des rôles féminins comme masculins. Interprétant le personnage de « Elle » dans la première pièce, elle se transforme en « Monsieur de la première table » dans la seconde et en « Satan » dans la troisième³⁹. La scène devient alors un nouveau lieu où il est possible d'opérer des transformations majeures sur soi-même.

La pratique théâtrale, tout comme la démarche photographique et littéraire, permet à Cahun de se métamorphoser. Elle peut y changer de visages et de peaux, endosser autant de personnalités qu'elle le souhaite, toutes plus différentes les unes que les autres.

³⁶ Voir par exemple les pages 123 à 135, où Cahun fait dialoguer les personnages « P » et « E ».

³⁷ François Leperlier, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, op.cit., p. 87.

³⁸ *Ibid*, p. 89.

³⁹ Pour plus de détails concernant l'expérience de Cahun dans le monde du théâtre et les pièces dans lesquelles elle a joué, voir François Leperlier, *ibid*, p. 87-103.

Les divers médias par lesquels s'exprime l'artiste s'inscrivent dans une même entreprise autoréflexive et hautement personnelle. Les autoportraits de Cahun, et de manière encore plus saisissante ceux réalisés dans les années vingt, témoignent d'un éventail impressionnant de personnages. Comme sur une scène de théâtre, Cahun adopte le masque, le maquillage et le déguisement. Du dandy à l'haltérophile, de la poupée japonaise à l'ange déchu, de l'androgynie au travesti, les masques et les fards transforment l'apparence de Cahun jusqu'à la rendre méconnaissable. Sur chacune de ces photographies, c'est un nouveau personnage qui prend forme, un nouveau rôle qui se joue. La mise en scène se veut très travaillée, souvent dramatique, presque toujours spectaculaire. Les arrière-plans de ces images n'ont d'ailleurs rien de « réaliste ». Souvent composés de morceaux de tissus noirs ou fleuris, ou encore d'un simple pan de mur, ils coupent toute profondeur de champ en fermant l'espace. Le regard ne peut qu'être centré sur les personnages, qui défilent tour à tour devant l'objectif. La photographie relève ici de la mise en scène calculée : « L'objectif suit les yeux, la bouche, les rides à fleur de peau... L'expression du visage est violente, parfois tragique. Enfin calme — du calme conscient, élaboré, des acrobates. Un sourire professionnel — et voilà !⁴⁰ ». Plutôt que de chercher à « faire vrai », les personnages qui nous sont présentés sont grotesques et caricaturaux. Ce sont des constructions fictives, des rôles que Cahun joue devant l'appareil photographique de la même manière que sur une scène de théâtre. Autoportraits à part entière, puisque c'est toujours son propre corps qui y figure, ces photographies ne présentent en aucun cas une vision globalisante du sujet qui s'expose, mais bien une série de rôles éphémères. Elles fixent sur pellicule des instants de la vie de l'artiste, prouvent son existence le temps d'un cliché : « il faut voir derrière ces nombreux

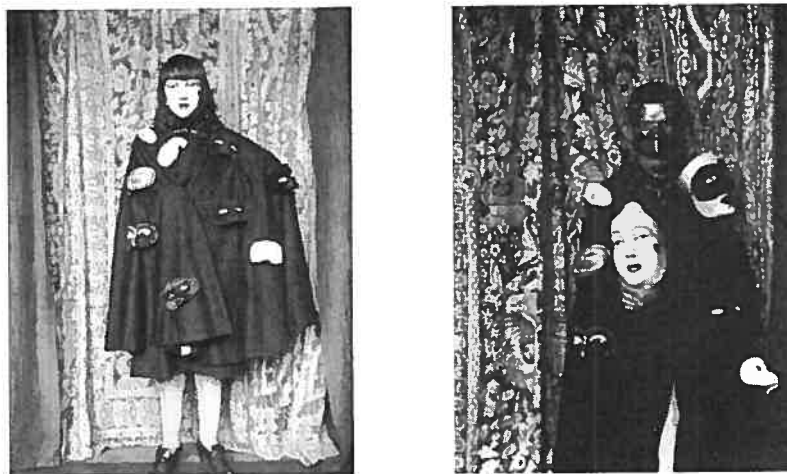
⁴⁰ Claude Cahun, *Aveux non avendus*, op. cit., p. 1.

autoportraits, à défaut d'une existence certaine, le besoin de s'assurer d'une existence momentanée au sens de "Je me vois, donc je suis"⁴¹ ». Le personnage « Claude Cahun » est complexe, changeant, il ne se résume pas à une seule représentation. L'identité, telle qu'elle la conçoit, est bien au contraire une superposition de rôles et de représentations : « [...] she is exploring a notion of the self as an accumulation of selves, or a shifting set of social relations, establishing a destabilized self-portrait that posits identity as contingent and mutable⁴² ». Tous ces visages, Cahun les choisit et les construit, de façon tout à fait consciente et souveraine. Au théâtre, comme dans les autoportraits et dans les écrits, ce sont des masques qu'elle nous présente volontairement. C'est du moins ce qu'illustre un autoportrait (figure 9) daté de 1928. Devant un rideau fleuri, le visage de Cahun se couvre d'un masque blanc d'inspiration japonaise. La perruque noire et raide, avec sa frange droite dissimulant le front, complète l'allure nippone d'une Claude Cahun méconnaissable. Vêtue d'une cape noire, sur laquelle sont fixés différents loups, elle expose tous ses masques. Le déploiement du bras gauche, que l'on devine sous l'ample vêtement, rappelle le geste d'un magicien thaumaturge ou d'un prestidigitateur exhibant ses tours. Cahun nous montre la facilité avec laquelle le « je » peut se faire *autre* : en un clin d'œil, chacun de ces masques permet une métamorphose radicale. Le message est encore plus clair quand on regarde un autre autoportrait (figure 10), qui semble avoir été réalisé au même moment. Le décor et le costume sont les mêmes, mais le cadrage, plus rapproché, coupe l'image à la hauteur des genoux de Cahun. Le masque qui cachait son

⁴¹ Andrea Oberhuber, « Aimer, s'aimer à s'y perdre ? Les jeux spéculaires de Cahun-Moore », *loc. cit.*, p. 106.

⁴² Therese Lichtenstein, « A Mutable Mirror : Claude Cahun », *loc. cit.*, p. 66. Ma traduction : « [...] elle explore une notion du moi comme accumulation de mois, ou comme un ensemble de relations sociales changeantes, établissant un autoportrait instable qui pose l'identité comme contingente et transmutable ».

visage se trouve maintenant dans sa main gauche, comme si elle venait tout juste de le retirer. Il fait place à un masque doré, couvrant, qui ne laisse voir que le menton. Sur l'épaule gauche, un nouveau masque s'est ajouté, lui-même portant un loup noir. Mise en abyme de la mascarade, il symbolise un dédoublement quasi illimité, où le masque peut aussi se masquer, où le double peut aussi se dédoubler.



Figures 9 et 10
Claude Cahun, autoportraits (1928)
11,8 cm × 9 cm et 10 cm × 7,5 cm

Tous médias confondus, les stratégies théâtrales employées par Cahun sont en fait des moyens de donner vie à son monde intérieur, imaginaire : « Le théâtre tout comme la photographie et l'écriture sont pour elle des artifices lui permettant de vivre (dans) l'imaginaire⁴³ ». C'est à travers la figure de l'enfant, très présente dans *Aveux non avendus*, que ce monde imaginaire est le plus accessible. L'enfant y est perçu comme une page blanche, où tout est encore à écrire, une table rase, sur laquelle tout peut encore s'inscrire. Il symbolise la possibilité d'un nouveau départ, il est ce à quoi aspire Claude Cahun. En ce sens, la figure de l'enfant qu'elle peint fait penser à celle qui se retrouve

⁴³ Andrea Oberhuber, « Pour une esthétique de l'entre-deux : à propos des stratégies intermédiaires dans l'œuvre de Claude Cahun », *loc. cit.*

dans les théories de Friedrich Nietzsche⁴⁴. Pour les deux auteurs, l'enfant n'appartient pas au passé; il est tout au contraire un but à atteindre, un projet qui se pense au futur. Dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, Nietzsche offre une resplendissante métaphore de l'évolution de l'homme telle qu'il la souhaiterait. Dans le chapitre intitulé « Des trois métamorphoses », Zarathoustra décrit les trois transformations que doit subir l'homme au cours de sa vie. D'abord chameau, parce qu'il accepte tout ce qu'on lui dit et se soumet aux recommandations de tous⁴⁵, il adopte par la suite l'attitude du lion, qui se rebelle contre l'ordre établi et la loi du « Tu-dois » pour adhérer à celle du « Je veux »⁴⁶. Cette deuxième métamorphose permet de se libérer des codes sociaux et moraux inculqués depuis la naissance. Mais une fois ce processus de révolte achevé, c'est à l'enfant qu'il revient de créer des valeurs neuves :

Innocence est l'enfant, et un oubli et un recommencement, un jeu, une roue qui d'elle-même tourne, un mouvement premier, un saint dire Oui.
Oui, pour le jeu de la création, mes frères, il est besoin d'un saint dire Oui; c'est *son* vouloir que veut à présent l'esprit, c'est *son* monde que conquiert qui au monde est perdu⁴⁷.

Après la figure de la négation incarnée par le lion, l'enfant permet un nouveau départ. Dans toute sa pureté, il symbolise la candeur et l'émerveillement, l'enthousiasme nécessaire à toute forme d'art. Ainsi, il est le seul à pouvoir accéder au « jeu de la création ». C'est un peu la même idée que nous transmet Cahun dans un passage d'*Aveux non avenues* intitulé « Deux enfants raisonnables ». Après qu'un adulte lui eut montré

⁴⁴ François Leperlier souligne d'ailleurs la présence de ce philosophe parmi les influences majeures de Claude Cahun. Voir à ce sujet *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, *op.cit.*, p. 37, 115 et 203.

⁴⁵ « Tout cela, qui est le plus pesant, sur lui le prend l'esprit aux reins solides; de même que le chameau, sitôt chargé vers le désert se presse, ainsi se presse l'esprit vers son désert ». Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1971, p. 36.

⁴⁶ « Quel est le grand dragon, que l'esprit ne veut plus nommer maître ni dieu ? "Tu-dois", ainsi se nomme le grand dragon. Mais c'est "Je veux" que dit l'esprit du lion ». *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibid*, p. 37.

l'injustice et la cruauté de la vie, en comparant ses jouets à ceux du fils d'un riche (« Regarde bien, petit, voilà ce qui te manque. Et tout le reste est mauvais goût⁴⁸ »), l'enfant se débarrasse de tout ce qui l'attache au réel, fait *tabula rasa* au sens propre comme au sens figuré, et s'évade dans le monde du rêve :

L'enfant raisonnable mit son tablier de toile grise et débarrassa la table des livres qui l'encombraient, de la camelote aimable des images. Une surface plate, et sans rien de douteux. Alors devant un mur décent, un mur de bonne qualité, il s'enferma dans son rêve⁴⁹.

Pour Nietzsche comme pour Cahun, l'enfant est le seul à être assez pur pour créer un monde au-delà du réel. Parce qu'il n'est pas contaminé par les valeurs de la logique ou de la consommation, l'enfant se complait dans son monde imaginaire et merveilleux. Idéalisé, il acquiert aussi une fonction de guide. Il est vu comme un accompagnateur, qui aide l'adulte à passer à travers les moments difficiles, à marcher au-dessus du précipice sans y tomber :

On peut marcher sans danger sur cette corde raide — danser sans choir dans le vide. Ce vide affreux : l'indifférence. L'enfant nous tend son arc. Sous nos orteils, le fil de notre vie, souple comme un serpent, mais sentier moins large que nos pas, souffre et plie, tout vibrant du désir de se rompre ou de ruer⁵⁰.

Bien que le chemin sinueux de la vie s'amuse à nous tendre des pièges et à se dérober sous nos pas, l'enfant est toujours là pour nous rattraper avant la chute. Comme par magie, il réussit à sauver toute situation, aussi désespérée soit-elle. Innocent et pur, l'enfant vers lequel on tend, celui que l'on pense au futur, est l'incarnation de l'espoir et du renouveau. Dans un poème en prose publié en 1921 dans le *Mercure de France*, « Chanson sauvage », Cahun fait de l'enfant un héros. Si ce poème « apparaît fort

⁴⁸ Claude Cahun, *Aveux non avenues*, op. cit., p. 102.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibid*, p. 110.

extérieur aux préoccupations, ne serait-ce que formelles, de la pensée poétique de l'après-guerre⁵¹ », relevant nettement d'influences symbolistes, il n'en demeure pas moins que le sujet abordé y est des plus intéressants. Au cours des trois mouvements composant le poème⁵², la narratrice porte au-devant d'elle un enfant, interpellé « petit ami ». Tel un talisman, ce dernier affronte successivement les flots de la mer, les dangers de la brousse et les menaces de la ville. À chacune de ces étapes, les simples rires de l'enfant, sa « confiance désarmante dans le cirque de la nature⁵³ », suffisent à harmoniser ce qui n'était que confusion, violence et désordre. Dans la dernière strophe, c'est finalement à son chaos intérieur que la narratrice convie l'enfant :

Vers mon verbe de révolte, à chaque mot rétif, vers le désordre défensif de mon esprit, pour que tu ordonnes ses gestes barbares, pour que tu adoucisses sa voix rauque, je te conduirai, afin que ma phrase asservie se laisse caresser par toi, mon enfant⁵⁴.

Pour apaiser la souffrance viscérale de l'auteure tourmentée, seul l'enfant semble être doué. Dépassée par sa propre révolte, c'est en dernier recours qu'elle fait appel à lui. L'esprit brusque et rebelle accède à une certaine sérénité, sous les caresses et la douceur de l'enfant. Ainsi, on peut penser que c'est grâce à lui que le poème s'écrit, que les mots, d'abord rébarbatifs à toute forme d'organisation, finissent par trouver leur place. L'utilisation du pronom possessif « mon », dans l'expression « mon enfant », peut être sujet à plusieurs interprétations : s'il peut évoquer un enfant réel, il semble surtout référer à l'enfant intérieur, qui se cache au creux de chaque adulte. Par cette quête de l'enfant en

⁵¹ François Leperlier, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, op.cit., p. 39.

⁵² « Chanson sauvage » est composé de trois séquences, comprenant chacune quatre strophes, et d'une strophe finale. Le premier et le dernier vers de chaque séquence sont les mêmes. On peut aussi remarquer que les troisièmes vers des trois parties sont à quelques mots près identiques, comme un refrain, créant ainsi un effet de rythme. Le poème porte d'ailleurs en sous-titre la mention « Refrain réfréné ».

⁵³ Claude Cahun, « Chanson sauvage », dans *Écrits*, op. cit., p. 460.

⁵⁴ *Ibid*, p. 461.

soi, Cahun s'inscrit tout à fait dans la pensée surréaliste, dont un des buts premiers est le retour à l'innocence et la naïveté de l'enfance :

L'esprit qui plonge dans le surréalisme revit avec exaltation la meilleure part de son enfance. [...] C'est peut-être l'enfance qui approche le plus de la « vraie vie » ; l'enfance au-delà de laquelle l'homme ne dispose, en plus de son laissez-passer, que de quelques billets de faveur ; l'enfance où tout concourrait cependant à la possession efficace, et sans aléas, de soi-même. Grâce au surréalisme, il semble que ces chances reviennent⁵⁵.

Pour l'enfant, la vie est simple, tout est prétexte à réjouissance. En cas d'embarras ou d'ennui, il peut facilement se tourner vers son monde imaginaire, vivre dans ses rêveries ; l'univers réel est pour lui dépourvu de toute prédominance par rapport à celui qu'il s'invente. L'adulte, quant à lui, ne se laisse pas émerveiller et se comporte en éternel insatisfait : « L'enfant docile se racontait gentiment. Peu de pensées résistèrent à l'examen de ta logique, à la pierre de touche d'un idéal de beauté surhumaine⁵⁶ ». En retournant vers l'enfance, on cherche à faire fi de sa rationalité, de son scepticisme, pour se réapproprier la faculté de rêver⁵⁷ : avec le surréalisme, « [l]'imagination est peut-être sur le point de reprendre ses droits⁵⁸ ».

À travers le plaisir du jeu, du déguisement et de la mise en scène de soi, c'est donc d'une certaine façon à un retour vers l'imaginaire et la créativité de l'enfance que Cahun tente d'accéder. Tout comme l'enfant, elle « s'enferme dans son rêve ». S'ouvre

⁵⁵ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 52.

⁵⁶ Claude Cahun, *Aveux non avendus*, op. cit., p. 103.

⁵⁷ Notons que soixante ans plus tôt, Charles Baudelaire proclamait lui aussi le lien entre l'art et l'enfance. De par son émerveillement perpétuel, l'enfant était perçu comme la figure créatrice par excellence, dotée du « génie » naturel que cherche à retrouver l'artiste : « L'enfant voit tout en nouveauté ; il est toujours ivre. Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur. [...] le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée » (Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », dans *Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres œuvres critiques*, Paris, Éditions Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1986, p. 462). Les surréalistes — et particulièrement Claude Cahun — doivent beaucoup aux travaux et aux théories de ce poète.

⁵⁸ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 20.

alors un nombre infini de possibilités nouvelles. À partir de ce voyage dans l'imaginaire, tous les rôles et les personnages deviennent accessibles : « Il est autant de manières d'être que d'étoiles⁵⁹ ». Chacun peut jouer à être celui qu'il veut, « [c]haque être vivant — poupée russe, table gigogne — [étant] censé contenir tous les autres⁶⁰ ». Toutes les mutations sont possibles : on peut changer de visage, de corps, de personnalité et même de sexe. Dans le monde imaginaire créé par Cahun, chacun est libre de se construire selon ses désirs : « Je fournis le théâtre, choisissez vos décors, vos aventures, votre caractère, votre sexe, votre maquillage...⁶¹ ». L'art, sous toutes ses formes, est l'endroit où le monde rêvé peut devenir tangible. Il permet de donner vie à l'imaginaire, et constitue une échappatoire aux contraintes du réel. La mascarade et le carnavalesque, les masques et les déguisements, traversent tout autant les pratiques photographiques et littéraires de Cahun que ses passages sur la scène de théâtre. C'est grâce au jeu sur les apparences que l'on peut embellir la réalité, en la camouflant sous des artifices :

L'idée nue (dite vérité) n'a pu nous éblouir. Il nous faut dénuder ses organes, manœuvrer son squelette — et nous avouer déçus. Mais rendons-lui ses fards, elle reprend sa puissance. Il nous reste le rêve, de délicieux soupçons — et tous nous sont permis, — d'inépuisables combinaisons de mensonges.
Exalter l'imagination du costumier.
Déclarer le Carnaval perpétuel⁶².

Si la « vérité » est banale et décevante, c'est à travers l'art et le rêve qu'il faut s'exalter :
« Quant à la "Vérité", vous l'avouerais-tu ? je ne m'en soucie nullement. Je ne la cherche pas : je la fuis⁶³ ». Eux seuls permettent de se couvrir d'un « masque de fard plus beau

⁵⁹ Claude Cahun, *Aveux non avendus*, op. cit., p. 124.

⁶⁰ *Ibid*, p. 119.

⁶¹ *Ibid*, p. 146.

⁶² Claude Cahun, « Carnaval en chambre », dans *Écrits*, op. cit., p. 486.

⁶³ Claude Cahun, *Aveux non avendus*, op. cit., p. 77.

que notre peau trop humaine⁶⁴ ». Le rêve ouvre toutes les portes, contrairement au réel, qui lui les referme : « Dès que je sors du rêve et songe à faire mon entrée dans le monde, j'entends claquer des portes⁶⁵ ». Par le biais des masques, des fards et des costumes, des « mensonges », Cahun s'invente un monde parallèle, merveilleux et sans contraintes. La vie réelle, banale, est dénigrée au profit de l'imaginaire, seul lieu de tous les possibles. Pour échapper au quotidien, rien n'est plus efficace que le changement incessant, le jeu entre les identités et les rôles. Il faut « [f]aire chaque nuit peau neuve et nouveau paysage⁶⁶ ». Le plaisir de jouer, de se métamorphoser sans cesse, permet d'oublier les limites de la réalité : « Moments les plus heureux de toute votre vie? — Le rêve. Imaginer que je suis autre. Me jouer mon rôle préféré⁶⁷ ». Façonnant ses propres rôles, Cahun s'élève au rang de démiurge régnant sur tous ses personnages. Non sans humour, elle devient alors l'équivalent de Dieu, dans une équation mathématique qui laisse perplexe :

$$\frac{\text{Je suis (le « je » est) un résultat de Dieu multiplié par Dieu divisé par Dieu :}}{\text{DIEU}} \text{Dieu} \times \text{Dieu} = \text{moi} = \text{Dieu}^{68}$$

Le « je » étant l'égal de Dieu, chacun est son propre maître et son propre créateur, le dieu de soi-même. Dans cette vision du divin, résonne en écho la pensée nietzschéenne annonçant la mort du Créateur : « Dieu est mort ! Dieu reste mort ! Et c'est nous qui l'avons tué ! [...] La grandeur de cette action n'est-elle pas trop grande pour nous ? Ne nous faut-il pas devenir nous-mêmes des dieux pour paraître dignes de cette action ?⁶⁹ ».

⁶⁴ Claude Cahun, dans une dédicace d'*Aveux non avenues* adressée à Pierre Albert-Birot et Germaine de Surville. Ce document est reproduit par François Leperlier dans *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, *op.cit.*, p. 95.

⁶⁵ Claude Cahun, *Aveux non avenues*, *op. cit.*, p. 187.

⁶⁶ *Ibid*, p. 118.

⁶⁷ *Ibid*, p. 66.

⁶⁸ *Ibid*, p. 34.

⁶⁹ Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1982, § 125, p. 150.

Le fait d'avoir métaphoriquement tué Dieu élève l'homme au statut divin : pour avoir accompli une telle action, il faut être doté d'un immense pouvoir, que la religion nous refusait. Une fois Dieu disparu, chaque personne doit reconquérir son existence : « OTEZ DIEU IL RESTE MOI⁷⁰ ». Chacun est seul face à lui-même, face à toutes ses actions et ses responsabilités. Bien que cette liberté nouvellement acquise puisse faire peur à certains, la mort de Dieu est vue par Nietzsche comme une véritable délivrance :

En effet, nous autres philosophes, nous autres « esprits libres », à la nouvelle que le « vieux dieu est mort », nous nous sentons comme touchés par les rayons d'une nouvelle aurore : [...] voici l'horizon à nouveau dégagé, encore qu'il ne soit point clair, voici nos vaisseaux libres de reprendre leur course, de reprendre leur course à tout risque, voici permise à nouveau toute audace de la connaissance, et la mer, *notre* mer, la voici à nouveau ouverte, peut-être n'y eut-il jamais « mer » semblablement « ouverte »⁷¹.

Débarassé du « vieux dieu », l'homme voit l'horizon s'ouvrir devant lui. Il n'est plus paralysé par une religion moralisante et castratrice, qui l'empêchait d'avancer. Sa vie lui appartient, et il est maintenant libre de faire ses choix sans égard aux règles et aux lois qui lui étaient imposées par l'Église.

Tout comme dans l'œuvre de Nietzsche, le divin est traité avec beaucoup d'ironie dans *Aveux non avenues*. En rompant avec l'idée d'un Dieu créateur et en permettant à l'individu d'accéder à ce titre pour lui-même, Cahun prône un pouvoir d'auto-engendrement. Chacun est libre de se créer à sa guise, et de se bâtir un univers à son image. Elle offre ainsi la possibilité d'un monde nouveau, alternative au monde décevant créé par Dieu :

Dans les recoupes de l'univers j'espérais que Dieu taillerait exprès pour nous autres un monde enfantin, joujou verni, brillant, aux couleurs sans danger [...]. J'espérais... Mais Dieu n'en démord point : c'est de la façon que vous savez, c'est ici même qu'il utilise tant bien que mal les sous-produits animaux, végétaux,

⁷⁰ Claude Cahun, *Aveux non avenues*, *op. cit.*, p. 233.

⁷¹ Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, *op. cit.*, § 343, p. 238.

minéraux, de ses super-productions, de son usine d'absolu, de tout l'inconnaissable⁷².

Bâclée, négligemment constituée de retailles et de débris, l'œuvre finale est si navrante qu'elle soulève même la honte de son auteur : « Le n...ième jour Dieu regretta d'avoir créé le Ciel et la Terre. Il voulut détruire son œuvre. Mais elle était tombée dans le domaine public⁷³ ». En désacralisant le divin, en faisant de chaque homme son propre créateur, Cahun se permet de réinventer le monde pour le façonner à sa manière. L'univers qu'elle se crée pour elle-même, autant dans ses œuvres que dans sa vie, est à mi-chemin entre l'imaginaire et la réalité, entre l'enfance et l'âge adulte. Dans un va-et-vient continu qui souvent déconcerte le lecteur-spectateur, elle s'applique à brouiller les cartes entre le réel et le rêve. Jonglant avec les concepts de « vrai » et de « faux », d'« illusion » et de « vérité », de « beau » et de « laid », elle nous présente une série d'apparences et de constructions impossibles à déchiffrer : « Je parle tantôt du vrai, le plus souvent du faux. Comment s'y reconnaître ?⁷⁴ ». Cette question, on se la pose assurément en lisant *Aveux non avendus* et en regardant les photomontages et les autoportraits. Mais il demeure malgré tout impossible d'y apporter une réponse claire et précise. Il s'agit là d'une des visées de la démarche cahunienne. En privant le lecteur-spectateur de tous ses repères habituels, en le déstabilisant, elle le force à réfléchir et à se remettre en question : « 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'ouvrir⁷⁵ ».

⁷² Claude Cahun, *Aveux non avendus*, op. cit., p. 100-101.

⁷³ *Ibid*, p. 234.

⁷⁴ *Ibid*, p. 214.

⁷⁵ Claude Cahun, *Les paris sont ouverts*, dans *Écrits*, op. cit., p. 514.

Les jeux de rôles de Cahun débouchent néanmoins sur un sombre dénouement. Dans des instants de lucidité, elle constate avec résignation que les masques et les déguisements n'arrivent pas à changer le réel : « J'ai passé trente-trois ans de ma vie à vouloir passionnément, aveuglément, que les choses soient autrement qu'elles ne sont. Je n'ai guère accumulé que des valeurs fictives⁷⁶ ». Pire encore, les masques peuvent « coller à la peau », défigurant celui qui veut les retirer au point de le rendre inhumain. Dans « Carnaval en chambre », Cahun raconte comment le plaisir du déguisement peut se transformer en cauchemar :

Il m'en souvient, c'était le Carnaval. J'avais passé mes heures solitaires à déguiser mon âme. Les masques en étaient si parfaits que lorsqu'il leur arrivaient de se croiser sur la grand'place de ma conscience, ils ne se reconnaissaient pas. [...] Mais les fards que j'avais employés, semblaient indélébiles. Je frottais tant pour nettoyer que j'enlevais la peau. Et mon âme comme un visage écorché, à vif, n'avait plus forme humaine⁷⁷.

Tel est pris qui croyait prendre. Le masque qui au départ était un simple procédé ludique « mord à la peau⁷⁸ », si bien que « la chair et le cache sont devenus inséparables⁷⁹ ». On n'a d'autre choix que de « recolle[r] le pansement sur la plaie⁸⁰ » et de vivre éternellement avec ses masques. Cette même idée trouve son pendant visuel dans un autoportrait de 1928 (figure 11). Vêtue de blanc, un foulard blanc cachant ses cheveux, Cahun se présente à l'objectif la tête légèrement penchée. À sa droite flotte un masque, suspendu au coin du tableau, comme s'il venait d'être enlevé du visage. L'éclairage, qui semble composé d'un unique projecteur, éclaire le personnage d'une lumière blanche et rasante. Le regard de Cahun se fait interrogateur, comme si elle appréhendait le résultat

⁷⁶ Claude Cahun, *Aveux non avendus*, op. cit., p. 233.

⁷⁷ Claude Cahun, « Carnaval en chambre », dans *Écrits*, op. cit., p. 486.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*.

de ce retrait. En effet, peut-être assistons-nous à une « décalcomanie manquée⁸¹ » : le masque et le visage, de par leur pâleur extrême, se ressemblent étrangement.



Figure 11
Claude Cahun, autoportrait (1928)
 10 cm × 7,6 cm

2.3 « L'iris que je ne puis farder⁸² »

Dans l'incessante mascarade que Claude Cahun fait sienne, un seul élément reste constant : le regard. C'est d'ailleurs ce qui caractérise les autoportraits, ce qui permet de reconnaître la même personne sous tous ses déguisements. Il est la manifestation d'une présence derrière les masques, et il s'impose avec force et détermination. L'œil, qui ne peut être transformé par les fards, les maquillages et les costumes, se démarque par un étonnant « magnétisme ». Avec obstination, il fixe le spectateur et ne s'esquive jamais dans le face à face.

⁸¹ *Ibidem.*

⁸² Claude Cahun, *Aveux non avendus*, *op. cit.*, p. 202.

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, cette assurance du regard féminin n'est pas représentative de la majorité des œuvres surréalistes. Bien au contraire, la femme telle que représentée dans le mouvement est perçue comme *regardée* plutôt que comme *regardante*⁸³. Les paupières closes, les yeux bandés ou voilés, le regard féminin est toujours détourné ou carrément tronqué. La femme est l'objet qui se laisse regarder, alors que l'homme est le sujet qui regarde. En se basant sur les théories lacaniennes, Marsha Meskimmon constate que l'acte de regarder s'inscrit d'ores et déjà dans la bipolarité sexuelle :

The viewing position which permits voyeuristic and fetishistic looking in the lacanian model is by definition the masculine situation [...]. Both voyeuristic and fetishistic looking divides the subject from the object in such way as to empower the viewer (defined as masculine) and disempower the object of the look (defined as feminine)⁸⁴.

Celui qui observe détient toujours le pouvoir, se trouve en position de force par rapport à celle qui s'abandonne au regard. Afin d'éviter de devenir *objet* sous les yeux de l'autre, le « fiercely confrontational gaze⁸⁵ » de Cahun ne se laisse pas oublier, et retourne vivement l'inquisition du spectateur. Le choix de l'autoreprésentation est, évidemment, le meilleur moyen de contrer toute forme de subordination. Il permet de se voir à travers ses propres yeux, de construire sa propre image pour échapper à la position de femme-objet. Le cadre dans lequel les autoportraits sont élaborés et exécutés permet aussi à Cahun d'éviter ce

⁸³ Voir à ce propos Honor Lasalle, « The Sightless Woman in Surrealist Photography », *Afterimage*, décembre 1987, p. 4-5 et Katharine Conley, « La nature double des yeux (regardés/regardants) de la femme dans le surréalisme », dans Georgiana Colvile et Katharine Conley (dir.), *La femme s'entête, la part du féminin dans le surréalisme*, op. cit., p. 71-89.

⁸⁴ Marsha Meskimmon, *The Art of Reflection : Women Artists' Self-portraiture in the Twentieth Century*, op. cit., p. 106. Ma traduction : « Dans le modèle de Lacan, la position de celui qui observe permet un regard voyeur et fétichiste, et il s'agit par définition la situation masculine [...]. Les regards voyeur et fétichiste séparent tous deux le sujet de l'objet, de manière à donner le pouvoir au spectateur (défini comme masculin) et à l'enlever à l'objet du regard (défini comme féminin) ».

⁸⁵ Honor Lasalle et Abigail Solomon-Godeau, « Surrealist Confession : Claude Cahun's Photomontages », loc. cit., p. 11. Ma traduction : « regard de confrontation féroce ».

statut. En se constituant à la fois *Operator*, *Spectrum* et *Spectator* de ses propres œuvres, pour reprendre la terminologie de Roland Barthes⁸⁶, elle se dérobe à l'observation du voyeur. En compagnie de Marcel Moore, elle est celle qui prend les photographies, celle qui y figure, mais aussi celle qui, dans un premier temps, les regarde. En effet, les autoportraits semblent avoir une valeur particulièrement intime : à quelques exceptions près, ils n'ont pas été réalisés pour être exposés ou publiés. À vocation plutôt restreinte, c'est au couple Cahun-Moore et à certains amis chers qu'ils sont d'abord destinés :

L'autoportrait qui apparaît dans *Bifur*, une modeste revue parisienne qui publia une composition de Cahun en avril 1930, est resté une exception. Quelques rares exemplaires circulèrent. Claude Cahun aimait les offrir à des amis, mais tout cela restait très privé⁸⁷.

Le petit format des tirages renforce le caractère « privé » des œuvres, qui constituent une sorte de journal intime photographique. Dans le processus de création, et par la suite dans la manière dont sont diffusés les autoportraits, seuls les proches sont visés. Cahun se protège ainsi de tout regard fétichiste, et fait de la collaboration féminine « *le moyen de se soustraire au triple rôle de la muse-modèle-maîtresse*⁸⁸ ».

Au cœur de cette problématique, l'œil, comme métaphore du regard, traverse toute l'œuvre de Cahun. Grand ouvert, toujours perçant, il est particulièrement présent dans les photomontages. Dans le « Tableau I » (figure 12), notamment, l'œil droit surdimensionné de Cahun est porté par un socle composé de deux mains, dont les avant-

⁸⁶ « L'*Operator*, c'est le Photographe. Le *Spectator*, c'est nous tous qui compulsions, dans les journaux, les livres, les albums, les archives, des collections de photos. Et celui ou cela qui est photographié, c'est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, [...] que j'appellerais volontiers le *Spectrum* de la photographie [...] ». Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, dans *Œuvres complètes*, tome V, Paris, Seuil, 2002, p. 795-796.

⁸⁷ François Leperlier dans *Mise en scène*, cité par Laura Cottingham, *Cherchez Claude Cahun – une enquête de Laura Cottingham*, *op. cit.*, p. 15-16.

⁸⁸ Andrea Oberhuber, « Aimer, s'aimer à s'y perdre ? Les jeux spéculaires de Cahun-Moore », *loc. cit.*, p. 97. Je reviendrai aussi sur cette question dans la dernière partie du chapitre suivant, « Le Même, ou le désir lesbien ».

bras se terminent en une bouche de femme. Occupant la place centrale de la planche, il domine l'espace telle une planète dans sa galaxie, rappelant un extrait du neuvième chapitre d'*Aveux non avendus* : « Libéré de l'anneau (cette prison, l'orbite), peut-être le globe de l'œil se mettrait à tourner... Il évoluerait dans le ciel, se peuplerait de mes créatures, adorable monde !⁸⁹ ». S'il affirme d'abord et avant tout la souveraineté d'un regard féminin fort et autonome, l'œil affranchi symbolise aussi une *vision surréaliste* en pleine

création. Hors de ses ornières, l'œil développe un regard propre, qui n'est plus conditionné par les limites du réel, et qui enfin peut s'ouvrir à la « surréalité ». Dans *Le Surréalisme et la peinture*, Breton ne déclare-t-il pas lui-même que « l'œil existe à l'état sauvage⁹⁰ » ? Pour retourner à « l'état sauvage » de la vision, il faut premièrement libérer l'art visuel de la *mimésis*. Lieu d'expérimentations et de découvertes, la photographie se plie bien aux jeux des surréalistes. En brisant la conception traditionnelle de cet art comme reproduction fidèle du réel, ils le mettent au service d'un univers nouveau et créatif : « Le lien avec le réel s'est distendu. Et c'est dans cet espace discursif laissé libre à l'intérieur de l'image, entre ce qui est montré et ce qui peut être compris, que le



Figure 12
Cahun et Moore, photomontage
(1929-1930), « Tableau III »,
Aveux non avendus

⁸⁹ Claude Cahun, *Aveux non avendus*, op. cit., p. 229.

⁹⁰ André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p.1.

surréalisme [...] a pu se servir des photographies à des fins d'exploration imaginaire⁹¹ ». Au même titre que l'écriture automatique ou les cadavres exquis, l'art photographique prend naissance à travers les associations de la pensée, les coïncidences, les émotions et les sentiments vécus de l'intérieur. Pour mieux mettre en images l'étrangeté et la confusion de la pensée humaine, les surréalistes développent des moyens techniques (l'utilisation de miroirs et d'objets réfléchissants, la solarisation...) permettant de brouiller le réel. Extension de l'œil humain, la lentille de la caméra devient une prothèse capable de bonifier les capacités du regard :

Camera-seeing is thus an extraordinary extension of normal vision, one that supplements the deficiencies of the naked eye. The camera covers and arms this nakedness, it acts as a kind of prosthesis, enlarging the capacity of the human body⁹².

Dans un rapport de complémentarité, l'œil « [l]ibéré de l'anneau⁹³ », tel que le présente Cahun, se veut également la métonymie de l'art photographique. Comme la rétine humaine, l'objectif est un miroir où se reflète le réel. Il observe, scrute, puis fixe une vision en une image. Dans un passage d'*Aveux non avenues*, le rapport entre l'œil de l'homme et celui, symbolique, de l'appareil photographique, est clairement explicité : « Je m'efforce de croire que l'image est mal au point; je resserre, je dilate, je tripote le diaphragme étonné de mes yeux...⁹⁴ ». Le même rapprochement peut être décelé à travers un autoportrait de 1927 (figure 13), où Cahun prend une allure de vampire à la mine

⁹¹ Michel Frizot, « Les métamorphoses de l'image. Photo-graphisme et détournements de sens », dans Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas-Adam Biro, 1994, p. 450.

⁹² Rosalind Krauss, « The Photographic Conditions of Surrealism », dans *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1985, p. 116. Ma traduction : « Voir à travers l'appareil photographique est ainsi un extraordinaire prolongement de la vision normale, qui supplée aux défaillances de l'œil nu. La caméra couvre et renforce cette nudité; elle agit un peu comme une prothèse, en accroissant la capacité du corps humain ».

⁹³ Claude Cahun, *Aveux non avenues*, op. cit., p. 229.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 155.



Figure 13
Claude Cahun, autoportrait (1927)
 11,7 cm × 8,9 cm

patibulaire. Son visage recouvert d'un épais maquillage blanc contraste avec les cheveux noirs tirés vers l'arrière. Son sourcil gauche rasé est recouvert de fard, alors que le droit est tracé au crayon noir. Avec un regard sec et sévère, elle encadre de ses mains une sphère argentée qui, comme la pupille d'un œil, capte la lumière. Cette boule-miroir représente-t-elle un globe oculaire enfermé dans son orbite, ou une lentille dans son boîtier ? Quoi qu'il en soit, le reflet perceptible à la surface de l'objet est flou, déformé, difficilement identifiable. Œil-organe ou œil-caméra, grâce à lui, le but de la photographe est atteint, puisqu'il permet de déstabiliser le spectateur et de l'amener à se questionner sur sa vision des choses.

Métaphore à la fois d'un regard nouveau porté sur le monde et d'un art en effervescence, le thème de l'œil fait partie intégrante des travaux des surréalistes. Le rapport qu'ils entretiennent à son égard est toutefois ambigu. Dans les entrées d'un dictionnaire qu'il rédige avec Robert Desnos et Marcel Griaule pour la revue *Documents*, Georges Bataille qualifie l'œil de « friandise cannibale », dont « la séduction extrême est

probablement à la limite de l'horreur. À cet égard, l'œil pourrait être rapproché du tranchant, dont l'aspect provoque également des réactions aiguës et contradictoires⁹⁵ ». S'il fascine par sa beauté et sa fragilité, l'œil peut aussi se retourner vers celui qui l'observe, et devenir une arme dangereuse : « parfaite réversibilité du sens de la vue qui tantôt envisage l'œil comme objet précieux et vulnérable, [...] tantôt, au contraire, comme une arme qui, une fois dégainée et devenue regard, agresse celui qui vous regarde en retour⁹⁶ ». Le regard féminin est celui qui, par-dessus tout, porte en lui la capacité de se retourner et de blesser. On pense bien sûr à la Méduse, cette Gorgone grecque aux cheveux de serpents, dotée du pouvoir de tuer tout être vivant la regardant dans les yeux. À la fois fascinante et meurtrière, Jean Clair la décrit comme « la gardienne entre les deux mondes, celui des vivants et celui des morts, celui des choses qui se voient et celui de ce qui ne peut se voir, celui de l'ordre et de la raison, et celui de la folie et du chaos⁹⁷ ». Claude Cahun s'identifie clairement à cette figure de l'ambiguïté, qui fait l'objet de nombreuses références dans les œuvres surréalistes : « Dans un miroir complaisant, Dieu sourit à sa bouche qu'il farde... J'entre. Je m'interpose. Jamais plus il n'oubliera que Méduse elle-même fut faite à son image⁹⁸ ». Dans un autoportrait réalisé en 1915 (figure 14), Cahun prend même les caractéristiques physiques de la Gorgone. Dans un décor qui rappelle une scène d'hôpital, un drap blanc tiré jusque sous le menton, ses cheveux longs s'étalent sur la literie immaculée. Les mèches décoiffées, éparpillées en tous sens, semblent onduler tels les serpents de la Méduse. Les yeux fixent l'objectif,

⁹⁵ Georges Bataille, cité par Jean Clair, « La Pointe à l'œil », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 11, 1983, p. 71.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Jean Clair, *Méduse : contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, Gallimard, 1989, p. 29.

⁹⁸ Claude Cahun, *Aveux non avendus*, op. cit., p. 191.



Figure 14
Claude Cahun, autoportrait (1915)
 18 cm × 24 cm

dans un regard froid et figé, alors que l'expression du visage se fait triste et dure. S'associer au personnage de la Gorgone, c'est incontestablement faire preuve de puissance. C'est se présenter comme active, dotée de pouvoir, mais c'est aussi se présenter comme sujet pensant. Katharine Conley souligne à ce propos l'origine grecque du nom Méduse, *Medousa*, qui signifie « celle qui songe ou médite⁹⁹ ». Plus que la peur d'un regard menaçant, on peut alors penser que c'est l'image d'une femme qui pense, qui réfléchit, qui devient menaçante. Parce qu'elle est une figure de l'entre-deux, qui ne se situe ni tout à fait dans le monde du surnaturel ni tout à fait dans celui du réel, la Méduse est à l'image de la femme en général, telle que perçue à travers le mouvement surréaliste. Nadja est le meilleur exemple de cette figure féminine, toujours « en état de passage ou de métamorphose¹⁰⁰ ». Aux limites de la folie, elle est une médiatrice qui guide le poète

⁹⁹ Katharine Conley, « La nature double des yeux (regardés/regardants) de la femme dans le surréalisme », dans Georgiana Colvile et Katharine Conley (dir.), *La femme s'entête, la part du féminin dans le surréalisme, op. cit.*, p. 75.

¹⁰⁰ Georgiana Colvile, « Filles d'Hélène, sœurs d'Alice : mythe de la femme surréaliste, mis(e) à nu par elle-même », dans Jacqueline Chénieux-Gendron et Yves Vadé (dir.), *Pensée mythique et Surréalisme*, Paris, Lachenal et Ritter, coll. « Pleine marge », 1996, p.258.

vers un monde au-delà du visible, qu'il ne pourrait atteindre sans elle : « vous ne pourrez jamais voir cette étoile comme je la voyais. Vous ne comprenez pas : elle est comme le cœur d'une fleur sans cœur¹⁰¹ ». Nadja est une *voyante*, au sens rimbaldien du terme¹⁰². Elle sent les choses sans les comprendre, elle vit dans un univers parallèle où le rêve et la réalité se mélangent sans cesse. À son contact, Breton voit s'ouvrir devant lui un monde nouveau, à la fois merveilleux et effrayant : « J'ai vu ses yeux de fougère s'*ouvrir* le matin sur un monde où les battements d'ailes de l'espoir immense se distinguent à peine des autres bruits qui sont ceux de la terreur, et sur ce monde, je n'avais vu encore que des yeux se fermer¹⁰³ ». Tout se passe donc ici à travers l'œil féminin, porte de l'inconscient, de la folie et du mystère.

L'œil entretient aussi une forte connotation sexuelle, largement exploitée par les surréalistes. Par sa forme et son aspect humide et larmoyant, il devient la métaphore du sexe féminin. On pense bien sûr à *Histoire de l'œil*, le livre scandale de Georges Bataille¹⁰⁴ racontant l'initiation sexuelle de deux adolescents, Simone et le narrateur. Dans ce récit érotique teinté de sadomasochisme, les thèmes de l'œil, de l'œuf et du sexe féminin s'entremêlent intimement :

Et comme je lui demandais à quoi lui faisait penser le mot uriner, elle me répondit *Buriner*, les yeux, avec un rasoir, quelque chose de rouge, le soleil. Et l'œuf ? Un œil de veau, en raison de la couleur de la tête, et d'ailleurs le blanc d'œuf était du

¹⁰¹ André Breton, *Nadja*, Gallimard, coll. « Folio », 1964, p. 81.

¹⁰² Dans sa célèbre « Lettre du Voyant » adressée à Paul Demeny le 15 mai 1871, Arthur Rimbaud affirme « qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant* ». Cette *voyance* du poète, qui lui permet de se laisser pénétrer par l'art et de voir le monde sous un autre jour, ne s'acquiert qu'après un « long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens* ». Ici encore, l'artiste s'associe à la folie, grâce à laquelle il « arrive à l'*inconnu* ». Arthur Rimbaud, « Lettres dites du Voyant », dans *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1999, p. 88-89.

¹⁰³ André Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 130-132.

¹⁰⁴ Écrite en 1927, la nouvelle *Histoire de l'œil* a été éditée pour la première fois en 1928, à un tirage de 134 exemplaires seulement, sous le pseudonyme « Lord Auch ». Elle a été rééditée en 1940 et en 1941, mais ce n'est qu'en 1967, soit cinq ans après la mort de l'auteur, qu'elle paraît sous le nom de Georges Bataille.

blanc d'œil, et le jaune la prunelle. [...] Elle jouait gaiement sur les mots, disant tantôt *casser un œil*, tantôt *crever un œuf*, tenant d'insoutenables raisonnements¹⁰⁵.

Cette idée de l'œil mutilé, tranché, *buriné* (qui se concrétise dans le récit de Bataille par l'œil d'un toréro crevé par la bête, puis l'énucléation de l'œil d'un prêtre) n'est pas sans rappeler la première scène du film de Luis Buñuel et Salvador Dalí, *Un chien andalou*¹⁰⁶. En effet, dans ce court métrage d'une durée de dix-sept minutes, l'œil de la protagoniste est coupé à l'horizontale à l'aide d'une lame de rasoir. Cahun aborde elle aussi ce thème dans *Aveux non avendus*, à la toute fin du neuvième chapitre. Évoquant une auto-mutilation sanglante, voire même un suicide symbolique (« Il faut en finir¹⁰⁷ »), elle prend l'œil gauche comme cible première : « Frapper en plein visage, en plein centre de l'âme, au cœur de l'œil [...]. Frapper au plus visible : en plein noir de la pupille dilatée. Et pour ne pas rater son coup, devant la glace grossissante...¹⁰⁸ ». Outre ces exemples, le thème de l'œil meurtri traverse les travaux d'un grand nombre de surréalistes, notamment les œuvres de Max Ernst, de Pablo Picasso et d'Alberto Giacometti¹⁰⁹. En blessant l'œil, les surréalistes se confrontent à ce que Sigmund Freud interprète comme une peur universelle et infantile :

l'expérience psychanalytique nous met en mémoire que c'est une angoisse infantile effroyable que celle d'endommager ou de perdre ses yeux. Beaucoup d'adultes sont restés sujets à cette angoisse et ils ne redoutent aucune lésion

¹⁰⁵ Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, dans *Madame Edwarda suivi de Le Mort et de Histoire de l'œil*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 10/18, 2002, p. 126.

¹⁰⁶ Luis Buñuel et Salvador Dalí, *Un chien andalou*, New York, Interama Video Classics, 1990. Comme l'écriture automatique, ce film réalisé en 1928 fonctionne par juxtaposition d'images n'ayant apparemment aucun rapport entre elles. Au sujet de l'élaboration de cette œuvre purement surréaliste, Buñuel explique son origine onirique : « Ce film naquit de la rencontre de deux rêves : En arrivant chez Dalí, [...] je lui racontai que j'avais rêvé peu de temps auparavant d'un nuage effilé coupant la lune et d'une lame de rasoir fendant un œil. De son côté, il me raconta qu'il venait de voir en rêve, la nuit précédente une main pleine de fourmis. Il ajouta : "et si nous faisons un film en partant de ça ?" ». Luis Buñuel, *Mon dernier soupir*, Paris, Laffont, 1982, p. 125.

¹⁰⁷ Claude Cahun, *Aveux non avendus*, *op. cit.*, p. 230.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ Voir à ce sujet Jean Clair, « La Pointe à l'œil », *loc. cit.*, plus particulièrement les pages 67 à 75.

organique autant que celle de l'œil. N'a-t-on pas d'ailleurs l'habitude de dire qu'on tient à quelque chose comme à la prune de ses yeux ?¹¹⁰

Pourquoi alors, dans un geste cruel et terrifiant, s'attaquer à cet organe si précieux ? Pour les surréalistes, l'œil est la clé permettant d'accéder au subconscient, à un univers parallèle et mystérieux : « Le mystère, c'est la serrure à laquelle un œil, faute de mieux, sert de passe-partout¹¹¹ ». Enlever un œil, le sortir de son orbite, c'est donc ouvrir une brèche à travers laquelle un aperçu de ce monde devient visible. Nadja évoque la symbolique de l'œil arraché en parlant de sa fille, qui a « cette idée de toujours enlever les yeux des poupées, pour voir ce qu'il y a derrière ces yeux¹¹² ». Telle Alice voyageant de l'autre côté du miroir, l'œil énucléé permet d'accéder à un *ailleurs*, à un *autrement*. En mutilant l'œil, en le crevant ou en le perçant, on accède au subconscient et au monde intérieur, inaccessible jusqu'alors. Lorsque, comme Cahun, on s'afflige à soi-même la blessure, on change la nature de son regard. Plutôt que de le porter vers l'extérieur, vers le monde et les autres, on le tourne vers l'intérieur. Toutes les perceptions s'en trouvent métamorphosées :

Pour la première fois, les belles petites images convexes, les enluminures de l'œil, les miniatures innocentes du monde, les faibles représentants de l'espace, les reflets ont cessé d'être. Ce que je vois là-dedans : cet abominable trou qui saigne, vient du temps, de moi, de l'intérieur¹¹³.

L'œil crevé, en perdant la vision réelle sur le monde, permet une introspection, un regard interne sur soi. Il s'agit ici de « s'aveugler pour mieux voir¹¹⁴ ». De la même manière, les autoportraits qui privent Cahun de son regard, par des loupes ou des lunettes opaques,

¹¹⁰ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*, dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1985, p. 231.

¹¹¹ Claude Cahun, *Aveux non avenues*, op. cit., p. 148.

¹¹² André Breton, *Nadja*, op. cit., p. 102.

¹¹³ Claude Cahun, *Aveux non avenues*, op. cit., p. 230.

¹¹⁴ *Ibid*, p. 176.



Figure 15
Claude Cahun, autoportrait (1927)
 23, 5 cm × 17, 8 cm

symbolisent de façon visuelle le geste introspectif. Pensons par exemple à un autoportrait daté de 1928 (figure 15), où nous est présenté le visage de Cahun en gros plan. Les cheveux coiffés vers l'arrière, un léger sourire dessiné sur les lèvres aux reflets métallisés, elle revêt des lunettes de pilote et un foulard d'aviateur. Elle est prête pour le départ, mais les verres de ses lunettes sont opaques : le voyage est tout intérieur. Au moment où le sujet semble

se couper de tout et se replier dans une mort symbolique, le voilà comme par magie ressuscité, parmi l'invisible de la « surréalité » : « Sitôt couchée la poupée se referme. Plus de regard, un couvercle sur l'âme. Lazare ! Lazare ! ouvre-toi!... Sous globe, la vie est de nouveau visible¹¹⁵ ».

Par cette intrusion dans l'œil et le regard cahuniens, on prend le chemin d'une « aventure invisible¹¹⁶ », hautement introspective. Vu de l'intérieur, le masque prend un tout autre sens. Loin de l'élément ludique et théâtral, il revêt un caractère plus sombre, en se faisant le témoin d'un malaise identitaire profond. Dans le chapitre suivant, nous verrons la manière dont les artistes féminines utilisent le masque, ainsi que les raisons et les conséquences d'un tel emploi. Nous analyserons par la suite les différentes formes

¹¹⁵ Claude Cahun, « Carnaval en chambre », dans *Écrits, op cit.*, p. 486.

¹¹⁶ Claude Cahun, *Aveux non avendus, op. cit.*, p. 1.

adoptées par le masque psychologique dans l'œuvre de Cahun, à travers la hantise du double, la quête de l'androgynie et le désir lesbien.

Chapitre III : Le masque psychologique

3.1 La « féminité » comme masque

Ce second type de masque est l'envers du premier. Si le masque carnavalesque se manifeste dans un jeu conscient et prémédité, le masque psychologique revêt une signification plus profonde et fallacieuse. Il s'agit d'étudier ici ce que le masque *cache*, plutôt que ce qu'il montre. Pour ce faire, nous nous pencherons sur les significations psychologiques liées à l'utilisation du masque, particulièrement dans le cas d'artistes féminines. Nous analyserons ensuite les différentes formes que prend ce masque dans l'œuvre de Claude Cahun, tant dans ses travaux littéraires que photographiques.

Le masque est un élément important dans l'autoreprésentation des femmes du mouvement surréaliste, tout comme, aujourd'hui, il fait partie du travail d'artistes féminines contemporaines. Représenter son propre corps dans une œuvre implique une mise à distance et une réflexion sur le moi, le corps, et par extension sur l'identité féminine en général. Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, la femme était au centre des représentations poétiques et iconiques du surréalisme, mais dans un rapport de sujet à objet. L'homme la représentait comme « autre », comme objet de ses désirs et de ses fantasmes. Lorsqu'une artiste utilise son propre corps comme lieu de représentation, elle change le rapport entre le sujet et l'objet. Elle interroge, dans ses recherches, son statut de femme, les implications de cette « féminité » sur son corps, et ses répercussions

sur sa vie et son identité¹. L'utilisation du masque, du costume et du travestissement permet à ces artistes d'endosser d'autres rôles, ceux notamment que la société leur refuse. En employant ces moyens, les femmes tentent de se séparer des rôles et des critères généralement associés à la féminité, pour explorer des avenues jusque-là interdites. Bien qu'ils puissent adopter plusieurs formes, qui permettent toutes de s'évader dans un monde imaginaire comprenant d'autres codes, les masques les plus usités sont ceux qui brouillent les limites des représentations sexuelles. Pour montrer la relativité de ces dernières, les femmes artistes empruntent les vêtements et les accessoires traditionnellement masculins, et se représentent dans les rôles réservés aux hommes. Elles troublent ainsi les frontières entre les sexes, leurs représentations et leurs implications : « Adopting the imagery of the Other, the signs of male sexuality and masculinity as coded through dress, gestures, bearing, and look [...] the woman who cross-dresses blurs the signs of sexual difference² ». Est alors posé le problème de l'écart entre les notions de sexe et de *gender*. Alors que le premier est « naturel », le second est une construction sociale, qui se définit, se développe et se transforme dans l'interaction avec les autres. Largement dépendantes de l'environnement dans lequel on vit, les contraintes imposées par le *gender* diffèrent selon les sociétés et les communautés. Or, le sexe n'entraîne pas forcément le *gender*, et le fait d'être née femme n'engendre pas obligatoirement toutes les implications associées à la notion de « féminité ». Le *gender* est plutôt bâti sur des constructions sociales qui enferment l'individu dans des fonctions et des rôles que l'on dit propres à son sexe, mais

¹ À ce sujet, voir l'ensemble du chapitre de Whitney Chadwick, « An Infinite Play of Empty Mirrors. Women, Surrealism, and Self-Representation », dans *Mirror Images : Women, Surrealism, and Self-representation*, *op.cit.*, p. 3-35.

² *Ibid*, p. 27-28. Ma traduction: « En adoptant l'imagerie de l'Autre, les signes de la sexualité masculine et de la masculinité tels que codés par l'habillement, la gestuelle, l'allure, et l'apparence [...] la femme qui se travestit brouille les signes de la différence sexuelle ».

dont la filiation avec la constitution biologique est douteuse. La problématique de l'incohérence entre le sexe et le *gender* est mise de l'avant par Judith Butler dans *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*³. Dans cet essai, Butler remet en cause les frontières du *gender*, mais aussi celles du sexe. Elle questionne les fondements mêmes de l'identification et de la représentation sexuelles, basés sur un système binaire hautement contestable parce que culturel et historiquement construit⁴. L'appartenance à un sexe ne se fonde que sur une série de performances : on se constitue « homme » ou « femme » en endossant les codes et les critères sociaux (les vêtements, l'attitude, les manières, les signes corporels...) associés, de manière spécifique, à chacun des sexes. Ces façons d'être, de se comporter ou de se vêtir, qui n'ont rien d'inné ni de naturel, sont des manifestations de ce que Butler qualifie de « mascarade ». Ainsi, le fait d'« être un homme » ou d'« être une femme » ne se résume qu'à des démonstrations de cette « mascarade », à des performances de la « masculinité » ou de la « féminité » n'ayant aucun statut ontologique.

Les théories de Judith Butler doivent beaucoup aux travaux de Sigmund Freud et de Jacques Lacan, ainsi qu'aux propos de la psychanalyste Joan Riviere, qui interprète le masque comme facette psychologique indissociable de la notion de féminité. Dans son article de 1929, « Womanliness as a Masquerade⁵ », Riviere développe l'idée selon laquelle la mascarade serait inhérente à la « féminité ». Dans son étude, elle se base sur une catégorie précise de femmes, dont l'orientation sexuelle se situe entre homo- et hétérosexualité. Intellectuelles et professionnelles, œuvrant dans des domaines presque

³ Judith Butler, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.

⁴ À ce sujet, voir Thomas Walter Laqueur, *La fabrique du sexe*, Paris, Gallimard, 1992.

⁵ Joan Riviere, « Womanliness as a Masquerade », dans *The Inner World and Joan Riviere, Collected Papers 1920-1958*, London, Karnac Books, 1991, p. 90-101.

exclusivement masculins, les femmes qui composent ce type utilisent leur féminité pour masquer les éléments traditionnellement masculins (le haut niveau d'éducation, la fonction de cadre ou de chef d'entreprise ayant des employés à sa charge, le degré élevé de responsabilité) qu'elles détiennent : « Womanliness therefore could be assumed and worn as a mask, both to hide the possession of masculinity and to avert the reprisals expected if she was found to possess it⁶ ». Elles sont cependant d'excellentes épouses et mères de famille, s'impliquent dans leur vie de couple, témoignent d'intérêts variés typiquement féminins. Dans leurs relations avec les hommes, elles utilisent la séduction, la coquetterie, elles amplifient tous les stéréotypes liés à la « féminité », feignant même parfois l'ignorance comme pour renforcer, inconsciemment, l'idée de « supériorité » masculine. En présence d'hommes, elles ont du mal à assumer leurs connaissances et leur savoir, comme si ces derniers ne pouvaient appartenir qu'aux hommes, ou encore aux femmes « virilisées ». Comment alors distinguer le masque, la duperie féminine, de la femme elle-même ? Pour Riviere, il n'y a pas de réelle distinction entre la « féminité » et la « mascarade » :

The reader may now ask how I define womanliness or where I draw the line between genuine womanliness and the “masquerade”. My suggestion is not, however, that there is any such difference; whether radical or superficial, they are the same thing⁷.

La féminité n'est autre qu'une mascarade : il n'y a pas de véritable « identité féminine » rigide et préconçue. Cette dernière se transforme, change selon les circonstances et la personne qui l'endosse. C'est ce que nous montre Cahun dans toute son œuvre, franchissant même un pas de plus : non seulement la féminité est-elle une mascarade,

⁶ *Ibid*, p. 94. Ma traduction: « La féminité pourrait alors être portée comme un masque, à la fois pour cacher la détention de la masculinité, et pour éviter les représailles découlant d'une telle possession ».

⁷ *Ibidem*.

mais toutes les autres cases identitaires le deviennent aussi. Les autoportraits, les photomontages et les écrits de Cahun témoignent de la fluidité des barrières entre les genres sexuels et toutes les catégorisations.

Dans le processus de mascarade, dans l'utilisation infinie de masques, se pose nécessairement le problème de l'authenticité. La juxtaposition de masques cache-t-elle une véritable identité, ou l'identité se résume-t-elle à cette juxtaposition de masques ? Sous tous les masques qu'elle nous donne à voir, peut-on se permettre de chercher une Claude Cahun « authentique » ? Dans *Bodies that Matter : On the Discursive Limits of Sex*, Judith Butler se penche sur ces problèmes et pose les questions essentielles inhérentes à la mascarade :

Does this mean that one puts on a mask or persona, that there is a "one" who precedes that "putting on," who is something other than its gender from the start? Or does this miming, this impersonating precede and form the "one," operating as its formative precondition rather than its dispensable artifice⁸ ?

Dans l'œuvre de Cahun, l'instabilité profonde des apparences tend à annihiler la possibilité d'un quelconque noyau identitaire. Malgré cette recherche, toujours vaine, d'arriver à une « vérité » immuable, on ne retrouve qu'une série d'apparences. Celle dont il est question, autant dans le photographique que dans l'écriture, est avant tout une *persona*. Dans l'autobiographie comme dans toute autoreprésentation, il faut dissocier l'auteur du personnage qu'il crée. Le projet autobiographique, puisqu'il requiert la présence d'un narrateur ou d'une narratrice, ouvre « une brèche entre celui/celle qui parle, qui raconte, qui dit *je* dans le récit, et puis celui/celle qui l'écrit. Par cet espace, par ce jeu-là sont rendus possibles tous les travestissements, toutes les translations de l'homme à

⁸ Judith Butler, *Bodies that Matter : On the Discursive Limits of Sex*, New York, Routledge, 1993, p. 230.

la femme, de l'homo à l'hétérosexualité et réciproquement⁹ ». La démarche artistique de Cahun se développe à même cette « brèche ». Toutes les figures qu'elle représente, toutes les identités, les rôles et les stéréotypes qu'elle endosse sont des mises en scène ayant pour but de semer un doute perpétuel chez le lecteur-spectateur. Il ne faut pas y chercher une Claude Cahun « originale », mais plutôt des facettes, changeantes, incertaines, toujours différentes. Parmi tous ces personnages que joue (et se joue) Cahun, qui défilent comme autant de masques, trois figures ressortent de cette grande parade : le double, l'androgynisme et le désir lesbien.

3.2 Les figures du masque

3.2.1 Le double, ou l'Autre en soi

Chez Cahun, la mascarade se manifeste particulièrement à travers la figure du double. L'auteure-photographe insiste sur l'impossibilité de saisir un sujet fixe et défini, et le double vient matérialiser l'absence d'unicité du moi. Tel un spectre, il hante le personnage, de façon visuelle ou littéraire, empêchant la cohésion. Le « je » n'est jamais seul, toujours confronté à une image qui est à la fois même et autre. En plus de certains autoportraits et photomontages, dans lesquels le double se présente de façon visuelle, nous nous pencherons sur ses occurrences littéraires, dans *Aveux non avendus* et dans les nouvelles *Héroïnes*.

⁹ Elisabeth Lebovici, « I am in training don't kiss me », dans *Claude Cahun photographe, op. cit.*, p. 8.

Lorsque l'on pense à la figure du double, nous vient immédiatement à l'esprit un autoportrait datant de 1928, *Que me veux-tu ?*¹⁰ (figure 16). Le cadrage est assez serré, le fond est noir, dépouillé. Par un effet de montage, apparaissent deux visages issus

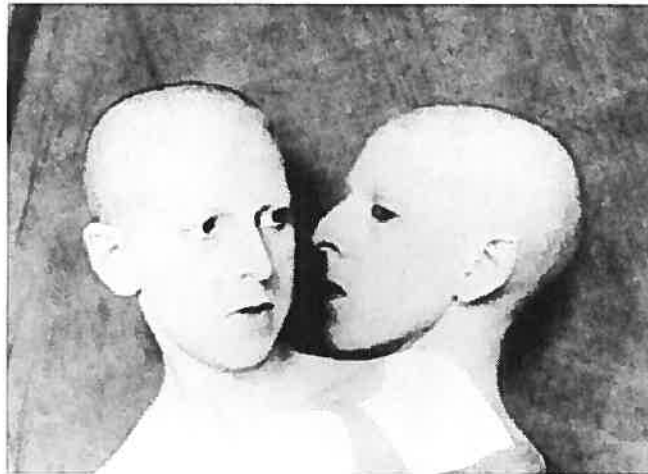


Figure 16
Claude Cahun, *Que me veux-tu ?* (1928)
23 cm × 18 cm

d'autoportraits différents, dont la blancheur laiteuse contraste avec la toile foncée tirée en arrière-plan. La figure de gauche, le corps légèrement penché et le visage tourné à droite, est vue de face. La figure de droite, elle, est vue de profil. Les traits de cette dernière semblent plus durs, les yeux baissés sont cerclés de noir et le regard se fait sévère. Les épaules dénudées de ces deux personnages, telles des sœurs siamoises attachées par le tronc, se superposent. Les crânes et les sourcils rasés renforcent la sobriété de l'image. Il n'y a aucun artifice, aucun élément extérieur susceptible de perturber ce duel en coulisse qui n'engage que chacun pour soi : les deux Claude s'imposent l'une à l'autre, se voient sans se reconnaître ni se comprendre. Les regards ne se rencontrent pas; la réconciliation est impossible. Le titre de l'autoportrait évoque bien ce sentiment d'intrusion. Le double

¹⁰ Notons que cet autoportrait a servi de couverture à un recueil de poèmes de Georges Ribemont-Dessaignes, intitulé *Frontières humaines*. Il est aussi repris dans plusieurs des photomontages d'*Aveux non*

est là, fantomatique, obsédant, dérangeant. Le personnage est emprisonné à l'intérieur de son propre corps, ne pouvant fuir cet importun, cet autre qui pourtant fait partie de lui. Impossible d'échapper à son image, le double est à l'intérieur de soi. Dans *Aveux non avenus*, on dénote ce même sentiment d'envahissement, de présence à la fois étrangère et trop connue, dont on ne peut se départir. Le double prend alors souvent la forme de la jumelle identique ou de la sœur siamoise, de laquelle on ne peut se séparer. L'union forcée, indubitablement mouvementée et tumultueuse, trouve sa matérialisation à travers l'image des chevelures qui s'entremêlent tant pendant le sommeil qu'elles doivent être coupées afin de les dissocier : « Glacier sali, draps, pureté du sol toute défaite... Heures agitées. Nos cheveux se sont emmêlés tant et tant cette nuit, qu'au matin – pour en finir – nous avons dû nous faire tondre¹¹ ». Avec cette allusion aux crânes rasés, le passage semble renvoyer directement à *Que me veux-tu ?*. Dans les deux cas, l'alliance est difficile, « agitée », pleine d'austérité. Elle est pourtant essentielle à la vie. Tout comme les sœurs siamoises sont forcées de coexister à l'intérieur d'un même corps, malgré leurs divergences et leurs querelles, les différentes facettes et personnalités d'un individu n'ont d'autre choix que de se partager la scène. L'homme est constitué de tous ses doubles, aussi discordants soient-ils, tout comme « la corde se compose de plusieurs ficelles¹² ». Ainsi, se débarrasser de l'Autre revient à éradiquer une partie essentielle de soi-même : « tu ne pouvais exister sans ta fausse jumelle. Vous avez partie liée. Tu ne peux l'exterminer sans t'abolir¹³ ». L'être et son double, le « même » et l'« autre », ne peuvent exister séparément. Ils font partie l'un de l'autre, sont essentiels l'un à l'autre. Si l'on croit

avenus.

¹¹ Claude Cahun, *Aveux non avenus*, *op. cit.*, p. 145.

¹² *Ibid*, p. 111.

¹³ *Ibid*, p. 14.

parfois, à tort, s'être libéré de sa multiplicité et avoir retrouvé l'« unité » tant convoitée, l'illusion ne tarde pas à s'estomper et le double s'empresse de reprendre ses droits : « Mais déjà l'autre se réveille : je vis, hélas !¹⁴ ».

Un autre autoportrait (figure 17) retient l'attention. Aussi réalisé en 1928, il nous présente un personnage (dont on ne saurait dire avec certitude s'il s'agit d'un homme ou d'une femme) devant un miroir, vêtu d'une chemise à



Figure 17
Claude Cahun, autoportrait (1928)
30 cm × 23,8 cm

carreaux blancs et gris. Il est posté devant une glace rectangulaire accrochée devant lui, dont la forme rappelle celle de la photographie, créant un effet de « cadre dans le cadre » renforcé par les carreaux de la chemise. Le fond est encore des plus dépouillés : un simple mur blanc, qui ne nous permet pas de nous situer dans une pièce spécifique. Le personnage semble partager un moment privilégié avec lui-même, son reflet. C'est le spectateur qui interrompt le rendez-vous, qui dérange, s'impose en voyeur – que Cahun s'empresse de regarder à son tour, faisant de lui un observateur observé malgré lui. L'autoportrait rend mal à l'aise : non seulement dérangeons-nous une scène qui semble privée, mais nous devenons à notre tour le sujet épié. Dans cet autoportrait est mis de l'avant un des instruments privilégiés de Cahun, le miroir, qui implique en lui-même la figure du double. Par l'effet de distanciation qu'il rend possible, le « moi » devient « autre ». Le fait de se regarder dans un miroir est une expérience narcissique essentielle au développement et à la prise de conscience de son identité. Le stade du miroir, tel que

¹⁴ *Ibid*, p.113.

décrit par Lacan, est un moment primordial dans le développement de l'enfant, où il prend conscience de sa propre identité, et de la cohésion de sa personne :

Il suffit de comprendre le stade du miroir comme une identification au sens plein que l'analyse donne à ce terme : à savoir la transformation produite chez le sujet quand il assume une image, — dont la prédestination à cet effet de phase est suffisamment indiqué par l'usage, dans la théorie, du terme antique d'*imago*¹⁵.

Dans une perspective psychanalytique, les diverses identités endossées par Cahun peuvent être interprétées comme un stade du miroir qui n'arrive pas à s'effectuer complètement. Le moi ne devient pas une entité cohérente et délimitée, restant au contraire toujours morcelé, fragmenté. Par la technique qu'ils requièrent, les photomontages sont tous de bons exemples de cet éclatement du sujet. Constitués à partir d'autoportraits découpés, ils présentent des parties de corps tronquées, isolées, où le moi est un ensemble chaotique. C'est ce dont témoigne, avec beaucoup de force, le « Tableau IX » (figure 18). Construit à partir d'un seul autoportrait démultiplié, agencé dans tous les sens, il procure une impression de désordre et de confusion. Les bras et les jambes s'entassent, s'entremêlent, sans que l'on puisse deviner à quel tronc, à quel visage, ils appartiennent. Si une ligne centrale, horizontale, donne de prime abord une impression de symétrie, on se rend vite compte que cette dernière n'est pas rigoureuse. D'autres fragments de photographies, en semi-transparence, se superposent sur cet ensemble déjà confus. Cahun fait même éclater le concept de « cadre » : une partie du photomontage, découpée suivant les lignes du corps photographié, jaillit hors des « limites » du tableau. Cette « anarchie » de l'image, qui se déploie en tous les sens de manière désordonnée, est la manifestation visuelle d'un chaos intérieur. Tout comme le « je » instable et flottant du

¹⁵ Jacques Lacan, *Écrits I*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1966, p. 90.

texte, le sujet présenté dans l'image est vu à travers un kaléidoscope : il se multiplie à l'infini dans un jeu de miroirs.



Figure 18
Cahun et Moore, photomontage
 (1929-30), « Tableau IX »,
Aveux non avenues

Dans l'œuvre photographique et littéraire de Cahun, le miroir matérialise aussi le désir d'autosuffisance, d'une démarche artistique et personnelle autocentrée, où il s'agit de ne regarder que soi-même, d'être à soi-même son seul et unique centre d'intérêt. La « vocation » d'*Aveux non avenues* n'est donc pas de faire en sorte que le lecteur s'y reconnaisse ou s'y sente impliqué. L'« aventure invisible¹⁶ » de Cahun est une aventure intérieure qui n'implique que chacun pour soi. Bien qu'elle tende un miroir au lecteur-spectateur, en publiant ses *Aveux* et les photomontages qui y sont insérés, sa visée première est d'abord et avant tout de s'y mirer elle-même :

¹⁶ Claude Cahun, *Aveux non avenues*, *op. cit.*, p. 1.

Une feuille de verre. Où mettrai-je le tain ? En deçà, au delà; devant ou derrière la vitre ?

Devant. Je m'emprisonne. Je m'aveugle. Que m'importe, Passant, de te rendre un miroir où tu te reconnais, fût-ce un miroir déformant et signé de ma main ? [...]

Derrière. Je m'enferme également. Je ne saurai rien du dehors. Du moins je connaîtrai mon visage – et peut-être me suffira-t-il assez pour me plaire¹⁷.

Par le biais du miroir, on part à sa propre recherche. On apprend à s'analyser, à s'appriivoiser, même s'il faut pour cela se couper du reste du monde. Mais on ne reconnaît pas forcément l'image qui nous est renvoyée. Tout comme l'être en général, le reflet est changeant. Tous les autoportraits renvoient à Cahun des doubles différents, qui ne se ressemblent pas, mais qui néanmoins demeurent toujours sa propre réflexion. Le miroir, qui peut être déformant, pose ainsi le problème de la réalité et des apparences, de l'original et de la copie, de l'illusion et de la vérité. Pour Cahun, une telle distinction ne semble pas valide. Le reflet est aussi intéressant et révélateur que le modèle, il ne faut surtout pas abandonner le premier au profit du second : « Ne jamais lâcher l'ombre pour la proie¹⁸ », recommande-t-elle en ouverture de son sixième chapitre. Les concepts d'« illusion » et de « vérité » semblent être les deux facettes d'une même médaille et ne peuvent être clairement distingués. Il y a toujours un peu de l'une dans l'autre, elles s'entrelacent tellement souvent et tellement intimement qu'on finit par ne plus pouvoir les séparer : « Illusion et vérité sont deux enfants jumeaux qui ont échangé tant de fois leurs faveurs bleu et rose qu'en nommant chacun par le nom de sa couleur je les ferais railler, même si je tombais juste¹⁹ ». De la même manière, tous les doubles que Cahun nous donne à voir sont tellement entremêlés qu'ils deviennent indissociables et ont tous

¹⁷ *Ibid*, p. 29.

¹⁸ *Ibid*, p. 115.

¹⁹ *Ibid*, p.152.

un statut analogue, une importance équivalente. Même ce qui au départ était l'« original » s'est dissous dans l'accumulation des masques, des déguisements et des duperies. Il ne reste plus que les apparences, comme nous le fait comprendre le passage suivant d'*Aveux non avenues*, intitulé « Boule de neige » :

Qui roule n'amasse mousse, mais glaise où collent graviers, débris, si bien agglomérés au mouvement, si bien incorporés, qu'on perd de vue la forme et le point de départ. La pelote du bousier grossit, durcit, suffit à déclencher une avalanche. Qui songe à mettre à nu son âme doit s'attendre à voir le douteux amalgame lui fondre entièrement dans la main.

Cette lame chirurgicale dont l'analyse ou la religion nous arme contre nous-même rencontrera-t-elle un noyau d'ivoire – ou seulement déchets, déchets, ramassés de déchets jusqu'au centre méconnaissable, poussière entraînée par le vent²⁰ ?

À l'image de la boule de neige qui se salit, se souille de tous les détritiques qu'elle ramasse en chemin, l'âme s'alourdit de tous les masques qu'elle revêt au cours de sa vie. Ces rôles joués, ces supercheries, ces maquillages plus ou moins lourds se fondent si bien au visage réel, qu'ils finissent par en prendre la place. Malgré la démarche autobiographique et auto-analytique, il demeure impossible de retrouver l'« essence ». On doit se contenter de ce « bousier » incertain et fragile, de ces « déchets » d'âme, de cette « poussière », bref de « [nous]-même[s], faute de mieux²¹ ».

Le double est une figure spectrale, qui brouille tous les repères de la conception identitaire traditionnelle, en la désunifiant et en la morcelant. Par sa faculté de confronter le moi à d'autres visages, il se manifeste également dans une autre œuvre littéraire de Cahun, *Héroïnes*. Composée de quinze brèves nouvelles, cette série datant de 1925 devait, selon les intentions de l'auteure, faire l'objet d'une édition en un seul volume. Le projet n'a cependant pas abouti, et neuf seulement de ces récits ont été publiés de son

²⁰ *Ibid*, p. 226-227.

²¹ *Ibid*, p. 24.

vivant, dans le *Mercur de France* et le *Journal littéraire*. Bien qu'elles soient inspirées de personnages féminins légendaires, la plupart de ces *héroïnes* sont, chacune à leur manière, des doubles de Cahun. Elles ont des composantes autobiographiques, et partagent certains traits de caractère et de personnalité avec l'artiste, faisant ainsi office d'« autoportrait polymorphe de Claude Cahun elle-même²² ». Parfois, elles servent de porte-parole pour véhiculer les idées de l'auteure. Dans « Salomé la sceptique », par exemple, la belle danseuse tient un discours sur l'art qui pourrait aisément sortir de la bouche de Cahun. La nouvelle débute par une réflexion sur la peinture, au cours de laquelle la protagoniste confie préférer les œuvres où la vie est *travestie* plutôt que copiée. Elle soutient que l'art ne devient intéressant que lorsqu'il *trompe* l'« éternelle épouse²³ », puisqu'il se rapproche ainsi du rêve, lui-même nettement supérieur à la réalité : « Une seule chose dans la vie, le rêve, me paraît assez belle, assez émouvante, pour valoir qu'on se trouble jusqu'au rire, jusqu'aux larmes²⁴ ». Les déguisements, les maquillages et les costumes, qui visent tous à transformer et à métamorphoser le réel, sont alors les éléments privilégiés de Salomé-Cahun : « Fardez, maquillez, mettez-lui un faux nez²⁵ ». Toutes ces idées sont largement reprises dans *Aveux non avendus*, inscrivant Salomé dans la série des « doubles électifs²⁶ » de l'auteure. En passant d'une œuvre à l'autre, le « je » de l'héroïne devient le « je » de Claude Cahun elle-même.

Dans les quinze portraits de femmes qui constituent *Héroïnes*, Cahun utilise la stratégie du *détournement*, comme elle l'avait fait dans le recueil de poèmes en prose

²² François Leperlier, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, *op.cit.*, p. 55.

²³ Claude Cahun, « Salomé la sceptique », dans *Héroïnes*, *op.cit.*, p. 148.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ François Leperlier, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, *op.cit.*, p. 35.

Vues et visions. Ce procédé est défini, selon François Leperlier, par le fait « d'extraire d'un objet littéraire, plastique, naturel, un certain nombre d'éléments distinctifs, de les engager dans un autre contexte et selon un motif hétérogène, de manière à faire prévaloir une nouvelle signification, paradoxale²⁷ ». Ainsi, Cahun reprend les noms et les mythes de personnages féminins connus (Ève, Dalila, Judith, Pénélope, Hélène, Sapho, Marie, Cendrillon, Marguerite, Salomé, « La Belle », Sophie, Salmacis...), mais transpose leur réalité dans le contexte des années vingt. Chacune des *héroïnes* est jumelée, dans le titre même de la nouvelle, à une qualité non seulement représentative du personnage (« la crédule », « la sadique », « l'allumeuse », « la rebelle », « l'incomprise »...), mais aussi représentative de facettes associées au concept de la *New Woman*. C'est donc un éventail complet de la « féminité » et de ses différents aspects, tels qu'ils se vivent pendant la période de l'entre-deux-guerres, que trace Cahun à travers ces nouvelles. Les femmes qu'elle y présente sont en pleine mutation; lassées d'être toujours dirigées par des hommes, inventées à travers un regard masculin, elles tentent de devenir indépendantes, maîtresses de leurs propres vies. Tous les textes sont écrits à la première personne, prenant la forme de monologues intérieurs où les héroïnes se confient, livrent leur histoire à leur manière, de leur propre point de vue. Les autres personnages, et surtout les personnages masculins, sont relégués au second plan. « Salomé la sceptique » est, à ce sujet, un très bon exemple. En écrivant la nouvelle du point de vue de la danseuse, Cahun rompt avec la tradition biblique, où elle n'était même pas nommée. Le propos du récit se concentrant sur le martyr du prophète Jean Baptiste, le rôle de Salomé n'était qu'accessoire. Dans la version de Cahun, la situation est inversée avec beaucoup d'ironie : Salomé devient la protagoniste, et le prophète est si peu important, qu'elle ne se souvient même plus de son

²⁷ *Ibid*, p. 54.

nom : « je commanderai qu'on m'apporte dans un bassin d'argent la tête du prophète Whatshisname²⁸ ». Toutefois, malgré le désir de se prendre en main et de réécrire les mythes qui les ont construites, les héroïnes se heurtent au poids de la tradition, à l'irrévocable dénouement de leurs histoires. Car si Cahun change radicalement les motifs et le sens des destinées de ses personnages, elle garde les conclusions des mythes intactes. Les héroïnes ne sont donc pas complètement affranchies. Elles se retrouvent dans des situations précaires et difficiles, où elles sont déchirées entre leur volonté d'émancipation et le fardeau du rôle mythologique qu'elles doivent porter, malgré tous leurs efforts pour s'en sortir :

Die Heldinnen erscheinen in einem neuem Licht, was nicht gleichzusetzen ist mit neuem Glanz. Sie sind im Gegenteil fragil, weil hin- und hergerissen zwischen der seit Menschen denken aufoktroierten Rolle und dem individuellen Bestreben, diesem Rollenzwang zu entkommen²⁹.

Prisonnières de leurs contes, dont les issues sont décidées d'avance, les héroïnes se voient comme des *personnages*, des *actrices*, au sein de leur propre drame. Elles n'ont d'autre choix que d'enfiler leurs costumes et de monter sur scène. Le champ lexical du théâtre est, en ce sens, très présent. Dalila, par exemple, parle de « scène », d'une « longue tirade et quelques beaux effets », d'un « rôle [qui] en vaut la peine » et qu'elle « saur[a] tenir jusqu'au bout³⁰ ». Cendrillon parle aussi de « rôle » à jouer, tout comme Salomé, qui est une actrice de théâtre (« Ma déception commença au théâtre [...]»³¹). Mais les

²⁸ Claude Cahun, « Salomé la sceptique », dans *Héroïnes*, *op.cit.*, p. 149.

²⁹ Andrea Oberhuber, « Ironie und Ent-/Verführungsstrategie in Claude Cahuns *Héroïnes* : Metamorphosen an den Rändern der Avantgarde », dans Rolf Lohse et Ludger Scherer (dir.), *Avantgarde und Komik*, Amsterdam, Rodopi, 2004, p. 177. Ma traduction : « Les héroïnes apparaissent sous un nouveau jour, ce qui ne veut pas dire pour autant avec un nouvel éclat. Elles sont au contraire fragiles, parce que partagées et déchirées entre le rôle qu'on leur a depuis toujours octroyé, et leurs efforts personnels pour échapper aux contraintes de ces rôles ».

³⁰ Les trois citations sont extraites de Claude Cahun, « Dalila , femme entre les femmes », dans *Héroïnes*, *op. cit.*, p.130.

³¹ Claude Cahun, « Salomé la sceptique », dans *Héroïnes*, *op.cit.*, p. 148.

motivations des héroïnes changent radicalement de celles des mythes d'origine. Si elles ne peuvent rien changer à leur destin, elles l'endossent d'une autre manière, et pour d'autres raisons. Elles ont des désirs, des goûts qui leur sont propres, des caractères forts. Elles témoignent de la transition qui s'opère, dans la société même, entre le modèle traditionnel de la femme soumise, et celui de la « nouvelle femme ». Dans la plupart des cas, ce sont les hommes qui détiennent encore le pouvoir. Dans « Ève la trop crédule », par exemple, l'héroïne est financièrement dépendante d'Adam. Fascinée par les publicités trompeuses lues dans les journaux, elle regrette de ne pouvoir tout acheter, faute d'argent qui lui soit propre : « Ah ! si seulement Adam me donnait plus d'argent de poche !³² ». Tout en étant maintenus dans des positions en théorie dominatrices, les personnages masculins sont ridiculisés à travers le discours des héroïnes. Adam semble manquer de vigueur sexuelle, et c'est pour cette raison qu'Ève aimerait pouvoir lui procurer les « Pep-tabs » dont il « a tant besoin, le pauvre chéri !³³ ». Le prince de « Cendrillon, l'enfant humble et hautaine », en plus d'être masochiste, est un fétichiste obsédé par les souliers de femme : « Les toucher; les baiser; se laisser piétiner sous leurs talons charmants [...]; c'est la modeste joie qu'il cherche depuis l'enfance³⁴ ». C'est donc à travers l'humour noir et l'ironie que Cahun détourne les mythes fondateurs³⁵. Le titre même de l'œuvre est investi d'une forte connotation ironique. En effet, les *héroïnes* de Cahun n'ont rien d'*héroïque* à proprement parler. La Marguerite de Goethe devient, sous la plume de Cahun, une nymphomane « éprise du sexe tout entier³⁶ », incestueuse et enceinte de son

³² Claude Cahun, « Ève la trop crédule », dans *Héroïnes*, *op.cit.*, p. 127.

³³ *Ibid*, p.128.

³⁴ Claude Cahun, « Cendrillon, l'enfant humble et hautaine », dans *Héroïnes*, *op.cit.*, p. 143.

³⁵ Voir Andrea Oberhuber, « Ironie und Ent-/Verführungsstrategie in Claude Cahuns *Héroïnes* : Metamorphosen an den Rändern der Avantgarde », *loc. cit.*

³⁶ Claude Cahun, « Marguerite, sœur incestueuse », dans *Héroïnes*, *op. cit.*, p. 146.

propre frère. Ève est une acheteuse compulsive, qui croque la pomme après l'avoir dénichée pour trente-neuf sous dans les réclames publicitaires des journaux. La douce et soumise Cendrillon de Perrault fait place à une adepte du sadomasochisme dont le vœu le plus cher est de «[s]e faire battre par le dernier de [s]es valets³⁷ ». Les récits de Cahun n'ont rien à voir avec les contes de fées à visée moralisante et édifiante, dans lesquels tout se termine bien. Loin d'être vertueuses et naïves, ses héroïnes ont une fonction subversive. Elles jouent avec la perversion et le vice, le scandale et la provocation. Elles tombent du piédestal que leur avait construit la tradition littéraire et mythologique, pour endosser un côté plus humain. C'est d'ailleurs ce constat que réitère Cahun, non sans sarcasme, dans un passage d'*Aveux non avendus* :

Les contes de fées ne sont plus de saison. Toutes mes histoires, toutes mes héroïnes finissent en laideur, en déchéances. Mais ce n'est rien qu'une démonstration par l'absurde.

Que voulez-vous ! On ne peut même plus conclure : « Ils furent très heureux et ils eurent beaucoup d'enfants ». Il y en a déjà trop dans le monde³⁸.

À l'image de la *New Woman*, ces héroïnes s'inscrivent dans un contexte politique et social particulier, à une époque où le rôle traditionnel de la femme change et évolue. Amalgames d'anciennes et de nouvelles valeurs, à mi-chemin entre les stéréotypes féminins classiques et ceux plus récents, elles témoignent de la nécessité de repenser la notion de « féminité » dans son ensemble : « Die *Héroïnes*-Novellen sind somit vor dem Hintergrund eines neuen gesellschaftlichen Phänomens zu verstehen, auf das sie als Echo reagieren, gleichzeitig aber auch zur Diskussion alter und neuer Frauenstereotypen beitragen³⁹ ».

³⁷ Claude Cahun, « Cendrillon, l'enfant humble et hautaine », dans *Héroïnes*, *op. cit.*, p. 144.

³⁸ Claude Cahun, *Aveux non avendus*, *op. cit.*, p. 168.

³⁹ Andrea Oberhuber, « Ironie und Ent-/Verführungsstrategie in Claude Cahuns *Héroïnes* : Metamorphosen an den Rändern der Avantgarde », *loc. cit.*, p. 174. Ma traduction : « Les nouvelles *Héroïnes* peuvent donc

Plutôt que de redéfinir une identité féminine neuve et « universelle », Cahun tente de s'élever au-dessus de cette catégorie, comme de toute catégorie socialement prédéfinie. C'est ce qui fait en sorte qu'on ne peut pas vraiment attribuer une portée « féministe » à proprement parler aux œuvres de Cahun : « Qu'on ne s'attende pas à la trouver "du côté des femmes", à la voir tirer argument de la nature ou même de la société : elle ne sera jamais que "de son propre côté"⁴⁰ ». Ce « propre côté », c'est au-delà des notions de « femme » et d'« homme », de « féminin » et de « masculin », qu'elle cherche à le construire. Est alors exploitée l'incarnation parfaite de l'ambiguïté, à travers la figure de l'androgyme.

3.2.2 L'androgyme, ou la quête de l'indéfinition

Le mythe de l'androgyme remonte aux croyances grecques. Tel que décrit par Platon dans *Le Banquet*, ce mythe stipule qu'il y avait au départ trois espèces d'êtres : « le mâle, la femelle et, outre ces deux-là, une troisième composée des deux autres [...]. C'était l'espèce androgyme qui avait la forme et le nom des deux autres, mâle et femelle dont elle était formée⁴¹ ». Ils avaient tous quatre bras, quatre jambes, deux visages, mais une seule tête. Ces êtres complets vivaient dans l'harmonie et le bonheur parfait. Mais, trop sûr d'eux-mêmes et insolents à l'égard des dieux, ces derniers décidèrent de les séparer à la naissance, de les « couper en deux⁴² ». Moins forts et plus nombreux, ils

être comprises à travers les nouveaux phénomènes sociaux se déroulant en arrière-plan, auxquels elles réagissent en écho, mais aussi comme une contribution aux débats sur les anciens et les nouveaux stéréotypes féminins ».

⁴⁰ François Leperlier, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose, op.cit.*, p. 55.

⁴¹ Platon, *Le Banquet*, Paris, GF Flammarion, 1992, p. 53-54.

⁴² *Ibid*, p. 54.

pouvaient bâtir plus de temples et vouer un culte plus important aux divinités. Affaiblis par leur séparation, dont la cicatrice visible les rendait plus modestes et plus humbles, ils se pliaient aux volontés des dieux. L'être ainsi dépourvu d'une partie de lui-même était perpétuellement mu par le désir, signe d'un manque, de redevenir complet. Il passait sa vie à errer, toujours à la recherche de sa moitié perdue. C'est ce besoin de reconstituer l'être complet primordial, en s'unissant corps et âme avec sa partie manquante, que l'on appelle l'amour : « l'amour recompose l'antique nature, s'efforce de fondre deux êtres en un seul, et de guérir la nature humaine⁴³ ». Dans cette quête, rien n'exigeait que les sexes opposés soient attirés l'un envers l'autre. Le désir ressenti envers le sexe masculin ou féminin était dicté par le type d'être dont nous étions la moitié : une « femme entière », un « homme entier⁴⁴ » ou un androgyne. En fait, selon la théorie de Platon, énoncée par la bouche d'Aristophane, le désir homosexuel serait moralement supérieur et plus satisfaisant. L'amour hétérosexuel semble être un mécanisme de reproduction, n'ayant d'autre but que la pérennité de l'espèce, alors que l'amour homosexuel aurait pour moteurs le désir, l'exutoire et la satisfaction. Loin d'être considérés comme des hommes efféminés, les homosexuels étaient les plus mâles des hommes, puisque provenant d'un être originel absolument masculin. Aristophane soutient d'ailleurs que tous les hommes participant au banquet appartiennent à cette catégorie : il les encourage tous à honorer Éros pour s'attirer ses faveurs, et ainsi rencontrer « les garçons qui sont nos propres moitiés⁴⁵ ».

⁴³ *Ibid*, p. 56.

⁴⁴ *Ibid*, p.55.

⁴⁵ *Ibid*, p. 58.

Le mythe de l'androgynisme primordial a souvent été repris dans le cercle surréaliste, où l'on y voyait une métaphore de l'amour fusionnel entre deux êtres, hantés par la « nostalgie de retour à l'Unité que l'on retrouve sous tant d'images de tous les temps⁴⁶ ». Tout en reprenant ce mythe, il est surprenant de constater à quel point Breton passe sous silence le désir homosexuel. Il aime à reprendre cette vision idéalisée de l'amour, d'un seul être qui nous convient parfaitement, nous complète, s'emboîte en nous comme deux pièces d'un même puzzle. Ce coup de foudre entre deux individus qui soudainement se reconnaissent peut cependant avoir lieu, dans l'optique de Breton, uniquement entre un homme et une femme :

Cette aspiration suprême suffit à dérouler devant elle le champ allégorique qui veut que tout être humain ait été jeté dans la vie à la recherche d'un être de l'autre sexe et d'un seul qui lui soit sous tous les rapports apparié, au point que l'un sans l'autre apparaisse comme le produit de dislocation d'un seul bloc de lumière⁴⁷.

L'amour prôné par Breton se veut hétérosexuel, basé sur la fidélité et l'exclusivité. Le modèle défendu est bien loin d'aller à l'encontre de l'image classique du couple, en défendant de nouvelles valeurs axées sur la liberté sexuelle, par exemple. Contrairement à ce qu'on aurait pu attendre du chef de file d'un mouvement qui ne voulait rien de moins que « changer le monde », sa conception de la sexualité et des relations interpersonnelles reste assez conformiste. Elle se veut la rencontre instantanément passionnée d'un homme et d'une femme qui s'unissent pour ne former qu'un, et ne laisse pas beaucoup de place à la différence. On connaît aujourd'hui largement la critique qu'a formulée Xavière Gauthier au sujet de l'« amour fou » prôné par les surréalistes. Selon elle, ce concept gomme toute idée d'altérité entre les deux membres du couple, et par conséquent « on

⁴⁶ Albert Béguin, « L'androgynisme », *Minotaure*, 11, mai 1938, p. 11.

⁴⁷ André Breton, *Arcane 17*, cité par Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, op. cit., p.75.

voit mal comment pourrait s'y glisser quelque mouvement d'échange, don ou conquête. [...] le rapport à autrui est annihilé et le désir s'abolit dans son objet. Ce rapport à l'autre [...] est un rapport régressif, le type de rapport de l'enfant à sa mère⁴⁸ ». Dans cette uniformisation des amants, c'est la femme qui le plus souvent perd son identité. Comme dans ces quelques vers tirés du poème « L'amoureuse » de Paul Éluard, elle devient l'« ombre » de l'homme qu'elle aime :

Elle a la forme de mes mains
Elle a la couleur de mes yeux
Elle s'engloutit dans mon ombre⁴⁹.

Dans toute son œuvre, Cahun s'insurge contre cette vision de l'amour comme interdépendance, basé sur le nivellement des différences. Si sa relation avec Moore relève elle aussi de la symbiose, elle entrevoit le couple dans un rapport d'échange et de complémentarité⁵⁰. Le modèle bourgeois hétérosexuel, de la famille et de l'amour comme prétexte à la procréation, est vilipendé par Cahun. Loin d'être idéalisée, la fusion amoureuse d'un homme et d'une femme prend la forme d'un spectacle cauchemardesque : « Amour ?... Les amants trop heureux forment un couple pareil au monstre hermaphrodite ou encore aux frères siamois. Si l'on ne peut dénouer, il faut couper cet enchevêtrement gordien nœud de serpents⁵¹ ». Qualifié de « monstre à deux têtes⁵² », le couple est ce qui empêche les individus de s'épanouir pleinement, dans toutes leurs différences et leurs particularités. Il est ce qui contraint deux personnes distinctes, uniques, à se fondre en un seul être : « Il est des lignes convergentes. Elles ne se

⁴⁸ *Ibid*, p. 76-77.

⁴⁹ Paul Éluard, cité par Xavière Gauthier, *ibid*, p. 97.

⁵⁰ La relation Cahun-Moore sera abordée plus en détail dans le sous-chapitre suivant, « Le Même, ou le désir lesbien ».

⁵¹ Claude Cahun, *Aveux non avendus*, *op. cit.*, p. 33-34.

⁵² *Ibid*, p. 125.

rencontrent pas longtemps. L'arrêt est arbitraire. Continuez de faire vivre ces lignes, chacune dans sa propre direction : vous les nommerez justement divergentes⁵³ ». Telles ces « lignes convergentes » qui ne tardent pas à devenir « divergentes » dès qu'on leur rend leur liberté, les membres d'un couple ne devraient pas abdiquer leurs spécificités pour se fondre l'un dans l'autre : « Deux parallèles se rencontrent à l'infini... Je n'ai jamais pu sentir cette définition⁵⁴ ». Dans le même ordre d'idées, la cellule familiale, vue comme un tout homogène et unifié, est hautement contestée. Pensons par exemple à l'image frappante, intégrée au « Tableau X » (figure 4) d'*Aveux non avendus*. Dans le haut de l'œuvre, à l'intérieur d'une pyramide, est représentée une famille composée d'un homme, d'une femme et d'un jeune enfant. À la gauche de la pyramide, un petit fanion affiche l'inscription « La sainte famille ». Parodie de la Trinité, ce dessin est aussi une virulente critique du modèle familial qui s'en inspire : « L'éternité a fait ce monstre triple face. [...] Père, mère et fils (esprit, cœur et corps) soudés par ces bras de chair, ces charnières grinçantes... Et la famille française prend modèle là-dessus⁵⁵ ». Le portrait dressé par Cahun est loin d'être idyllique : l'homme, violent et en colère, détient la foudre dans sa main gauche, et tire son enfant par les cheveux de la main droite. Les trois personnages sont attachés, liés à vie par la peau du ventre. Cette union, éternelle et forcée, est horrifiante. Le noyau familial est une prison, dont les membres ne peuvent s'échapper. De la même manière, la maternité est présentée avec dégoût, tout comme les enfants en général :

Une poule pond un œuf et chante. Une femme met bas, fait la morte pendant bien des jours, et gémit. Pourquoi cette différence ? La race des poussins est une bonne

⁵³ *Ibid*, p. 33.

⁵⁴ *Ibid*, p. 34.

⁵⁵ *Ibid*, p. 223.

race; il n'y en aura jamais trop dans le monde, d'autant plus que nous les aimons ab ovo.

Les enfants des hommes sont pour la plupart nuisibles. On prétend qu'ils sont mangeables... [...] D'ailleurs, on a beau faire, ils sont trop, ils sont sales, ils tiennent de la place⁵⁶...

Très dure à l'égard du modèle familial bourgeois, Cahun se positionne plutôt en faveur d'un auto-engendrement, d'un « Self-developement⁵⁷ ». Elle ne veut marcher dans les traces de personne d'autre, ne se fier à personne d'autre qu'à elle-même. Rompant avec toute idée de filiation, elle souhaite faire table rase de son passé, pour se prendre comme unique point de départ, de référence et de comparaison : « Corps et âme il faut s'attacher à soi-même. Équilibre. On change en même temps que soi. On ne saurait se décevoir. Tu marches dans tes propres pas⁵⁸ ». À travers l'entreprise autobiographique *d'Aveux non avenus*, à travers les différents scénarios des autoportraits et tous les masques qu'elle revêt, Cahun tente de s'inventer elle-même, loin de toute restriction, au gré de ses propres désirs.

Le mythe de l'androgynie prend alors un tout autre sens. Plus qu'une figure littéraire ou mythique, l'androgynie est le symbole d'une identité qui prend forme par delà les catégories du *gender* et tout ce qu'elles impliquent, d'un sujet qui peut se constituer lui-même, en dehors de toute catégorie imposée. Tout comme les masques carnavalesques offraient à Cahun la possibilité de changer d'identité selon ses désirs, la figure de l'androgynie lui permet de dépasser la bipolarité des sexes, et de se construire dans la zone floue ainsi ouverte : « Je circulerai librement dans l'espace intermédiaire⁵⁹ ». Le rêve d'une telle liberté est manifesté dans la vie même, par le choix d'un prénom

⁵⁶ *Ibid*, p. 199.

⁵⁷ *Ibid*, p. 214.

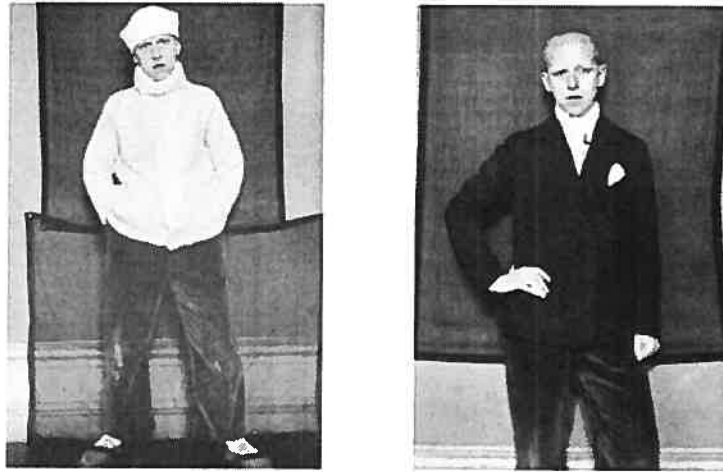
⁵⁸ *Ibid*, p. 33.

⁵⁹ *Ibid*, p. 185.

ambigu, Claude. Soumis ni à l'un ni à l'autre sexe, ce prénom androgyne permet de s'inventer en dehors des limites sexuelles. Amorcée dans la vie réelle, cette volonté d'*indéfinition* trouve son prolongement dans l'œuvre de Cahun. L'identité du narrateur d'*Aveux non avendus* change continuellement, bien que le texte soit toujours écrit à la première personne. Au cours d'un même paragraphe, le « je » peut se faire homme ou femme : « Je suis femme. La pitié me met en goût de consoler : de faire l'amour. Mais comme après tout je suis un homme, et prompt à mordre, méfie-toi : cela ne va pas sans quelque brutalité⁶⁰ ! ». Tantôt féminin, tantôt masculin, tantôt ni l'un ni l'autre ou les deux à la fois, le sexe de ce narrateur instable ne peut en aucun cas être déterminé. Dans le passage suivant, l'ambivalence du « je » est clairement explicitée : « Masculin ? féminin ? mais ça dépend des cas. Neutre est le seul genre qui me convienne toujours. S'il existait dans notre langue on n'observerait pas ce flottement de ma pensée. Je serais pour de bon l'abeille ouvrière⁶¹ ». On assiste au même phénomène dans les autoportraits : si Cahun reproduit, dans certains d'entre eux, les stéréotypes liés à la féminité, elle peut aussi mettre en scène tous les attributs de la représentation masculine. Dans un autoportrait de 1920 (figure 19), elle se présente en matelot. Vêtue d'un pantalon noir, d'un pull blanc à col montant ainsi que d'un chapeau de marin assorti, elle pose devant un mur où deux fichus noirs, épinglés, forment l'arrière-plan. Les mains dans les poches, les genoux légèrement écartés et fléchis, elle adopte une posture décontractée. L'apparence désinvolte fait place à un air plus hautain, appuyé par l'œil droit mi-clos, dans un second autoportrait (figure 20) datant de la même année. En dandy, avec les cheveux rasés de près, Cahun porte un smoking noir avec une lavallière et une pochette blanches. La main

⁶⁰ *Ibid*, p. 126.

⁶¹ *Ibid*, p. 176.



Figures 19 et 20
Claude Cahun, autoportraits (1920)
 8,9 cm × 6 cm et 10,9 cm × 8,2 cm

droite appuyée sur la hanche, le bras gauche le long du corps, l'attitude dégage le raffinement et le luxe. Dans ces deux autoportraits, l'illusion est à s'y méprendre. Tout porte à croire que le personnage photographié est un homme. Les vêtements, la posture, l'attitude et l'allure masculines, troublent le spectateur, sèment le doute. Dans cette quête d'une identité androgyne, affranchie de la catégorisation des sexes, on assiste à un véritable désir de neutralisation du corps féminin. Tout ce qui fait le corps femme, tout ce qui physiquement l'attache à la féminité, doit être supprimé : « Je me fais raser les cheveux, arracher les dents, les seins — tout ce qui gêne ou impatiente mon regard — l'estomac, les ovaires, le cerveau conscient et enkysté⁶² ». Le corps doit se faire filiforme, dépourvu de tout signe sexuel distinctif : « Il faudrait élaguer ce corps, branche par branche, membre par membre, faire appel aux chirurgiens⁶³ ».

Par son androgynie, Cahun démontre une fois de plus que les frontières entre le « masculin » et le « féminin » sont perméables. Les catégories du *gender* sont réduites à

⁶² *Ibid*, p. 35.

⁶³ *Ibid*, p. 106.

des mots, des coquilles vides que rien ne nous oblige à respecter puisqu'elles n'ont aucun fondement réel, autre que social. C'est au-delà de ces catégories que Cahun cherche à s'afficher, créant sa propre identité (ou *ses* propres identités) indépendamment des codes et des lois dictées par autrui. En rapport avec cette problématique de l'auto-engendrement, le « Tableau IV » (figure 21) propose une image intéressante⁶⁴. Au centre du photomontage, l'autoportrait *Que me veux-tu ?* est dédoublé de façon symétrique, comme à travers un miroir. De chaque côté sont postées deux statues antiques, que l'on peut interpréter comme des emblèmes des catégories du *gender* : l'une représente le corps d'un homme, la seconde celui d'une femme. À mi-chemin entre ces deux statues, les quatre visages de Cahun ainsi formés apparaissent comme de parfaits androgynes. Ils ne semblent appartenir ni à l'un ni à l'autre monde, et évoquent plutôt un sentiment d'autosuffisance : les regards des quatre figures sont exclusivement portés vers le centre du tableau, jamais vers l'extérieur. Ils s'observent mutuellement, ne s'occupent que d'eux-mêmes. Au sommet du photomontage, les épaules nues et la tête rasée de Cahun s'engagent dans l'ouverture d'un espace utérin. La scène fait penser à un accouchement symbolique, au cours duquel l'artiste se donne elle-même naissance, pour une seconde fois. Lorsque l'on retourne le photomontage, la même image confère à Cahun les ailes d'un ange. Intimement liée à l'androgynie, la figure de la lesbienne, décrite à l'époque comme le « troisième sexe » ou le « sexe des anges », est alors évoquée. Elle aussi affranchie de la « norme » hétérosexuelle et du modèle dominant, elle permet à Cahun de se situer, une fois de plus, *en marge* de sa société.

⁶⁴ À propos de ce photomontage, voir Honor Lasalle et Abigail Solomon-Godeau, « Surrealist Confession : Claude Cahun's Photomontages », *loc.cit.*, p. 12.



Figure 21
Cahun et Moore, photomontage
 (1929-1930), « Tableau IV »
Aveux non avenues

3.2.3 Le Même, ou le désir lesbien

Comme nous l'avons vu en introduction, la rive gauche parisienne des années vingt est l'un des premiers lieux où les femmes lesbiennes peuvent s'afficher ouvertement. Dans un milieu restreint, parallèle, elles se créent une communauté particulière : « Elles formaient un réseau de relations sociales, sexuelles et artistiques qui fonctionnait parallèlement et, en quelque sorte, indépendamment de la société hétérosexuelle dominante⁶⁵ ». Si cette exclusion n'était pas choisie, mais bien imposée par la société patriarcale, elle leur permettait au moins de sortir du silence, d'exposer des modes de vie différents : « Ce qu'il faut retenir de cette période d'entre-deux-guerres, et qui est véritablement neuf, c'est que le désir de la femme pour la femme sort du secret, se

⁶⁵ Laura Cottingham, *Cherchez Claude Cahun — une enquête de Laura Cottingham, op.cit.*, p. 18.

donne à voir et exerce une véritable fascination sur les artistes femmes et hommes [...]»⁶⁶ ». Jusqu'alors tabou, l'homosexualité féminine investit le domaine des arts, particulièrement la peinture. Elle se montre à travers la cité, choque souvent, mais ne peut plus être ignorée.

Dans *Femmes de la rive gauche*, Shari Benstock propose une étude de la nouvelle communauté féminine qui se forme. Au sein de cette dernière, elle rend compte de la distinction entre deux groupes de lesbiennes⁶⁷. Le premier est composé de femmes à l'apparence masculine, comme Radclyffe Hall et Romaine Brooks, « portant monocle, vêtue d'un smoking, les cheveux coupés courts et la cigarette au bout des doigts⁶⁸ ». Selon les sexologues de l'époque, la « masculinité » apparente de ces lesbiennes relevait d'un dérèglement hormonal : elles étaient comme des hommes emprisonnés dans un corps de femme. Habitées par des désirs d'hommes, se sentant comme des hommes, elles étaient malheureuses dans leur vie amoureuse homosexuelle. Esther Newton, quant à elle, interprète cette attitude d'une toute autre manière :

Si Hall et, avec elle, beaucoup d'autres féministes optèrent, parfois non sans ambivalence, pour le style de lesbienne masculinisée conforme au discours des sexologues sur l'inversion, c'est surtout parce qu'elles voulaient désespérément en finir avec le modèle asexué de l'amitié romantique⁶⁹.

En adoptant une allure « masculinisée », ces femmes voulaient rompre avec l'image

⁶⁶ Marie-Jo Bonnet, *Les relations amoureuses entre les femmes : XVI^e-XX^e siècle*, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 318.

⁶⁷ Au sujet de l'amour lesbien dans l'entre-deux guerres, voir Shari Benstock, *Femmes de la rive gauche, Paris 1900-1940, op. cit.*, plus particulièrement les pages 178 à 194; Andrea Weiss, *Paris était une femme, op. cit.*, notamment le chapitre 3, « Amazones et sirènes » (p. 101 à 146); Marie-Jo Bonnet, *Les Deux Amies. Essai sur le couple de femmes dans l'art*, Paris, Éditions Blanche, 2000; Marie-Jo Bonnet, *Les Relations amoureuses entre les femmes : XVI^e-XX^e siècle, op. cit.*

⁶⁸ Shari Benstock, *Femmes de la rive gauche, Paris 1900-1940, op. cit.*, p. 178.

⁶⁹ Esther Newton, citée par Shari Benstock, *ibid.*, p. 178.

asexuée que l'on avait de l'amour lesbien. Par une telle attitude, elles rendaient claire leur orientation sexuelle, et lui conféraient un halo d'érotisme, au même titre que les relations hétérosexuelles. Le second groupe de lesbiennes mentionné par Benstok rassemble celles qui, membres de la haute société, « voyaient dans leur lesbianisme une marque supplémentaire de bonne naissance⁷⁰ ». Natalie Clifford Barney, Amazone par excellence, était la plus militante d'entre elles. Elle s'opposait aux images de la lesbienne masculinisée, qui selon elle ne faisaient que donner raison aux théories médicales. Assumant totalement son homosexualité, elle considérait l'orientation sexuelle comme innée et naturelle, n'ayant aucune influence sur la valeur de la personne :

Je pensais à moi sans honte; on ne reproche pas aux albinos d'avoir des yeux rouges et des cheveux blancs, pourquoi me reprocherait-on d'être lesbienne ? C'est une question de nature; mon étrangeté n'est pas un vice, elle n'est pas « délibérée » et elle ne fait de mal à personne. Que m'importe, après tout, s'ils me rebaisent ou me jugent en fonction de leurs préjugés⁷¹ ?

Toutefois, son ouverture d'esprit face à l'orientation sexuelle était loin d'être généralisée. L'amour lesbien était chose courante et acceptée dans les milieux littéraires et artistiques de la rive gauche, mais il n'en allait pas de même dans le reste de la société. Même si l'homosexualité était tolérée à Paris, « la ville établissait de subtiles distinctions et regardait d'un œil différent les homosexuels et les homosexuelles, distinctions qui révèlent certaines des priorités morales et politiques de la société⁷² ». Alors que l'homosexualité masculine était considérée comme un vice dangereux, qui mettait en péril l'avenir de la famille et de la société patriarcale, le désir lesbien était plutôt perçu comme une faiblesse. Une femme devenait lesbienne par dépit, parce qu'elle ne trouvait pas de

⁷⁰ *Ibid*, p. 179.

⁷¹ Natalie Clifford Barney, citée par Andrea Weiss, *ibid*, p. 104-105.

⁷² Shari Benstock, *Femmes de la rive gauche, Paris 1900-1940, op. cit.*, p. 60.

mari ou qu'elle était déçue de ses relations hétérosexuelles précédentes. Ce « caprice » était d'ailleurs érotisé par l'homme hétérosexuel, notamment dans le domaine de la peinture, où l'artiste se posait comme voyeur dans ces scènes d'amour entre femmes. Néanmoins, les femmes ne pouvaient vivre leur homosexualité ouvertement que dans le cadre protégé des salons et des lieux de rassemblements de la rive gauche. Dans le reste de la société, elles étaient victimes d'une ségrégation marquée :

En outre, les homosexuelles furent, par nécessité, tenues de créer leur propre communauté d'amis car de tels groupes de soutien n'étaient pas une « donnée » de la culture urbaine, bien que la ville offrit à ces femmes des lieux de rencontre – cafés, bars et restaurants. Toutefois, les lesbiennes parisiennes préférèrent éviter les endroits publics et créer, au sein de la cité, leurs propres lieux privés en renouant pour cela avec le salon du dix-neuvième siècle⁷³.

En dehors de ces « enclaves », toute manifestation publique des pratiques lesbiennes était interdite et passible de sanctions juridiques. Il suffit de penser au scandale provoqué lorsque Colette et la marquise de Belbeuf, qui formaient un couple à l'époque, incarnèrent deux amantes dans une pantomime présentée au Moulin Rouge en 1907⁷⁴.

Loin d'échapper aux préjugés, l'attitude du mouvement surréaliste à l'égard de l'homosexualité rejoint celle du discours social dominant. Comme nous l'avons déjà vu, la sexualité « modèle », selon Breton, est hétérosexuelle et exclusive. Les grands noms masculins du mouvement, ouvertement homophobes, ne se gênent pas pour prendre la parole et condamner ce qu'ils nomment la « pédérastie ». Dans les « Recherches sur la sexualité », Pierre Unik le dit clairement : « Au point de vue physique, la pédérastie me dégoûte à l'égal des excréments et au point de vue moral, je la condamne⁷⁵ ». Breton abonde aussi en ce sens, se disant prêt à abandonner la conversation si cette dernière se

⁷³ *Ibid*, p. 440.

⁷⁴ Au sujet du « scandale du Moulin Rouge », voir Shari Benstock, *ibid*, p. 61.

⁷⁵ « Recherches sur la sexualité », *La Révolution surréaliste*, 11, mars 1928, p.33.

poursuit sur le sujet. Il faut toutefois préciser que les comportements sexuels décriés par les surréalistes se résument à l'homosexualité masculine. L'amour lesbien est perçu de façon différente, faisant l'objet de plusieurs représentations picturales (certains tableaux de Picasso et de Masson, par exemple) teintées de beaucoup d'érotisme. Xavière Gauthier soutient que les surréalistes ont deux manières de considérer le désir lesbien⁷⁶. Certains le perçoivent comme un jeu innocent et « instinctif », comme de simples et candides préliminaires. L'homosexualité féminine n'a dans ce cas rien de menaçant pour les hommes, qui y voient quelque chose de coquet et même de séduisant : « Deux objets de désir qui se désirent entre eux, c'est amusant, voire troublant un peu, ce n'est pas sérieux⁷⁷ ». D'autres perçoivent l'homosexualité comme une manière pour la femme d'emprunter le rôle de l'homme. Dans cette dernière interprétation, les relations entre femmes sont perçues comme un « succédané du coït hétérosexuel⁷⁸ ». Dans un cas comme dans l'autre, les surréalistes témoignent d'une vision traditionaliste face à toute pratique « hors normes », différente. Leurs idées restent plutôt conformes au discours patriarcal et médical sur l'homosexualité.

Pendant la période de l'entre-deux-guerres, les pratiques sexuelles dites « déviantes » faisaient en effet l'objet de plusieurs études et théories médicales. L'homosexualité était considérée comme une pathologie, à laquelle il fallait trouver un remède. Les théories de l'« inversion », développées notamment par Robert Stoller, Otto Weininger et Richard von Krafft-Ebing, faisaient de l'homosexualité un dérèglement

⁷⁶ Pour plus de détails au sujet de ces deux perceptions du désir lesbien, voir Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, op. cit., p. 240-246.

⁷⁷ *Ibid*, p. 242.

⁷⁸ *Ibid*, p. 246.

biologique⁷⁹. Le désir pour le même sexe était nécessairement provoqué par une âme « piégée » dans le mauvais corps. Signe d'une âme malade, dérégulée et malheureuse, un tel désir ne pouvait en aucun cas résulter d'un choix de vie, ni mener au bonheur. Les idées du psychosociologue anglais Havelock Ellis étaient aussi très en vogue à l'époque. Selon lui, et selon beaucoup d'autres sexologues et penseurs de son temps, la lesbienne était un « troisième sexe », qui détenait certaines caractéristiques propres à la femme, d'autres propres à l'homme, mais qui n'était ni l'un ni l'autre. Les théories d'Ellis rejoignent en ce sens les observations de Robert Stoller au sujet de l'identité sexuelle :

Les données cliniques montrent qu'il y a des gens qui, presque dès le moment où ils prennent conscience de leur propre existence, n'ont pas le sentiment d'appartenir à l'un des deux sexes possibles. [...] En tout cas, une telle personne a la conviction — aussi solide que celle d'un homme qui sent qu'il est mâle ou d'une femme qui sent qu'elle est femelle — de n'être ni mâle ni femelle, mais les deux (ou rien du tout)⁸⁰.

Il est évident que Cahun s'intéressait énormément à ces théories qu'elle connaissait parfaitement, pour avoir assuré la traduction d'un des essais d'Ellis⁸¹. Dépourvue de son interprétation négative, selon laquelle cette théorie fait de la lesbienne un sujet malade et « déviant », la théorie du « troisième sexe » fascinait Cahun. Tout comme la figure de l'androgynie, elle rejoint le désir de l'artiste d'exister, de se construire au-delà des bipolarités sexuelles.

Le désir lesbien est toutefois absent, ou presque, de l'œuvre littéraire de Cahun et des travaux photographiques qui nous sont restés. Il apparaît de façon explicite une fois

⁷⁹ Au sujet des théories de l'« inversion », voir Robert Stoller, *Sex and gender: On the Development of Masculinity and Femininity*, Londres, Hogarth Press, 1968; Robert Stoller, *Masculin ou féminin ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989; Otto Weininger, *Sexe et caractère*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1989; Richard Von Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis : étude médico-légale à l'usage des médecins et des juristes*, Paris, Payot, 1990.

⁸⁰ Robert Stoller, cité par François Leperlier, *Claude Cahun, l'écart et la métamorphose*, op. cit., p.60.

⁸¹ Voir François Leperlier, *ibid*, p. 87.

seulement, à travers l'une des *Héroïnes*, « Salmacis la suffragette »⁸². Dans cette nouvelle, Cahun narre l'histoire de Salmacis et d'Hermaphrodite qui, dans un amour parfait, basé sur le désir et non sur le principe de reproduction, ne forment plus qu'un seul être. Le « monstre », composé d'une partie féminine et d'une partie masculine, est par conséquent assailli de pulsions autant envers les hommes que les femmes : « Éternellement insatisfait, ce couple étrange, impudique, assaille femelle et mâle, attire, repousse, passif, actif, à travers les soifs et les dégoûts, d'affreux déchirements⁸³ ». Par son comportement débridé, il provoque le déshonneur de l'Olympe, et les dieux décident, pour mettre fin au scandale, de séparer définitivement les deux amants. Pour s'assurer que jamais plus ils ne puissent s'unir, ils placent l'âme de Salmacis dans un corps d'homme, et l'âme d'Hermaphrodite dans un corps de femme. Aux prises avec des instincts sexuels contraires à ce que leurs corps devraient leur dicter, « leur châtement sera de subir, n'osant se révolter, n'osant se révéler, les désirs contre nature que leur apparence fera naître... ou de faire fuir à leur aspect (mâle) ceux, (femelle) celles, que souhaite leur cœur réel — contraire⁸⁴ ». Une éventuelle rencontre entre les deux personnages, dans leurs nouveaux corps, ne pourrait alors mener qu'à une relation platonique. Or, si Salmacis ne peut trouver aucun remède à son sort, toute relation avec une autre femme étant impossible (« Que Salmacis surtout évite Salmacis !⁸⁵ »), Hermaphrodite peut contourner son destin en se tournant vers lui-même, dans un rapport d'autosuffisance : « un corps, une âme bien accordée — c'est assez pour faire l'amour.

⁸² À ce sujet, voir Andrea Oberhuber, « “Que Salmacis surtout évite Salmacis!” Claude Cahuns literarisch-fotografische Verkörperungen des Anderen », *loc. cit.*

⁸³ Claude Cahun, « Salmacis la suffragette », dans *Héroïnes*, *op. cit.*, p.155.

⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁵ *Ibid*, p.156.

Hermaphrodite peut aller chez Narcisse — et s’y présenter de ma part⁸⁶ ». Seule occurrence explicite du désir homosexuel dans l’œuvre de Cahun, cette nouvelle est aussi un moyen de montrer l’intolérance de la société envers la différence. Dans une enquête publiée dans la revue *L’Amitié*, Cahun n’hésite pas à prendre position en faveur d’une liberté de choix et d’expression, peu importe l’orientation sexuelle : « Mon opinion sur l’homosexualité et les homosexuels est exactement la même que mon opinion sur l’hétérosexualité et les hétérosexuels : tout dépend des individus et des circonstances. Je réclame la liberté générale des mœurs⁸⁷ ».

La présence peu marquée du thème de l’homosexualité à travers l’œuvre de Cahun a poussé certains chercheurs à y accorder une moindre importance. François Leperlier, par exemple, tente de mettre l’accent sur la « passion secrète et contrariée » de Cahun pour André Breton, et sur une « relation impossible » qui se dessinerait entre eux⁸⁸. Sans nier sa relation amoureuse avec Suzanne Malherbe, il qualifie l’orientation sexuelle de Cahun d’« indéfinie », plutôt que d’homosexuelle. Carlyne Dean, au contraire, constate dans son article « Claude Cahun’s Double » qu’aucune étude critique consacrée à Cahun n’a analysé son œuvre à la lumière de son désir lesbien. Selon elle, passer sous silence l’orientation sexuelle de Cahun, et ignorer son influence sur son travail, revient à dénaturer l’œuvre : « by taking the homosexuality out of Cahun’s work, they transform that work into the transcendental idealized art they themselves rightly presume she criticized⁸⁹ ». Laura Cottingham partage cet avis, et déplore la tendance des

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Réponse de Claude Cahun à la question « Quelle est votre opinion sur l’homosexualité et les Homosexuels ? », publiée dans la revue *L’Amitié*, 1, avril 1925. Cet article est repris dans Claude Cahun, *Écrits, op. cit.*, p. 481-482.

⁸⁸ Voir François Leperlier, *Claude Cahun, l’écart et la métamorphose, op. cit.*, p. 19, 159 et 263.

⁸⁹ Carlyne Dean, « Claude Cahun’s Double », *Yale French Studies*, 90, décembre 1996, p. 74.

critiques contemporains à « hétérosexualiser » l'artiste, « afin de la recentrer culturellement⁹⁰ ». Une telle attitude semble, en effet, annihiler un aspect primordial de la vie et de la démarche artistique de Cahun. Même si le désir lesbien n'est pas montré ou nommé dans les œuvres, peut-être devrions-nous nous pencher sur sa présence derrière plutôt que devant l'appareil photographique, au sein de l'élaboration de l'écriture plutôt que dans les lignes elles-mêmes. Compagne et amante de toute une vie, Suzanne Malherbe est aussi la collaboratrice artistique de Cahun. C'est elle qui, sous le pseudonyme de Marcel Moore, signe tous les dessins de *Vues et visions*, et c'est à elle que Cahun dédie l'œuvre entière :

À Marcel Moore
 Je te dédie ces proses puérides
 Afin que l'ensemble du livre
 T'appartienne et qu'ainsi tes
 Dessins nous fassent pardonner
 Mon texte. C.C.⁹¹

C'est elle aussi qui réalise les photomontages d'*Aveux non avendus*, aux côtés de Cahun, « d'après les projets de l'auteur⁹² ». On peut également penser qu'elle participe d'un point de vue esthétique à la réalisation des autoportraits, et que c'est elle qui appuie sur le déclencheur de l'appareil. La collaboration étroite qui unit les deux femmes dans le travail comme dans la vie leur permet de dépasser le rapport traditionnel du modèle féminin, vu à travers le regard de l'artiste masculin, et destiné à un public d'hommes. L'œuvre est ici créée pour et par une femme, dans l'intimité du couple : « Malherbe not only made the exposures, she was their first audience, the first spectator to whom — for whom ? —

⁹⁰ Laura Cottingham, *Cherchez Claude Cahun — une enquête de Laura Cottingham*, op.cit., p. 19.

⁹¹ Claude Cahun, *Vues et visions*, dans *Écrits*, op. cit., p. 1.

⁹² Claude Cahun, *Aveux non avendus*, op. cit., page titre.

Cahun addressed the image and for whose eyes she constructed her pose⁹³ ». Andrea Oberhuber interprète la démarche des deux artistes comme « une stratégie de la séduction mutuelle⁹⁴ », telle que la définit Jean Baudrillard : « La séduction est ce dont il n'y a pas de représentation possible, parce que la distance entre le réel et son double, la distorsion entre le Même et l'Autre y est abolie⁹⁵ ». Dans l'optique de cette relation autant artistique

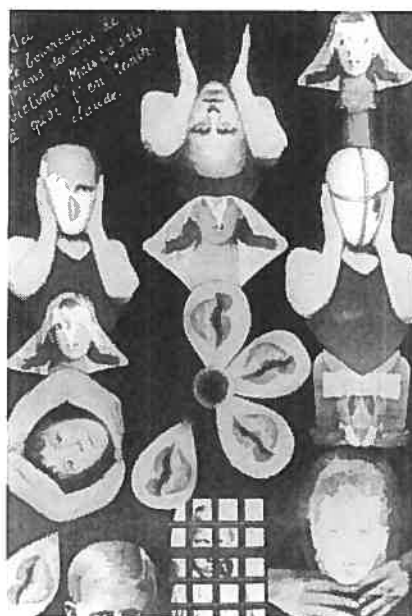


Figure 22
Cahun et Moore, photomontage
(1929-1930), « Tableau VI »,
Aveux non avendus

que romantique, on peut interpréter les photomontages comme « la forme chiffrée d'une déclaration d'amour d'une artiste à l'autre⁹⁶ ». Dans le « Tableau VI » (figure 22), par exemple, les lèvres et les mains, symboles de l'amour lesbien⁹⁷, sont à l'honneur. Des

⁹³ Abigail Solomon-Godeau, « The equivocal "I" : Claude Cahun as lesbian subject », *op. cit.*, p. 116.

⁹⁴ Andrea Oberhuber, « Aimer, s'aimer à s'y perdre ? Les jeux spéculaires de Cahun-Moore », *loc. cit.*, p. 109.

⁹⁵ Jean Baudrillard, cité par Andrea Oberhuber, *ibidem*.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁹⁷ À ce sujet, consulter Honor Lasalle et Abigail Solomon-Godeau, « Surrealist Confession : Claude Cahun's Photomontages », *loc. cit.*, p. 11-13.



Figure 23
Claude Cahun, *Suzanne Malherbe* (1928),
24 cm × 18 cm

s'adresser, de façon plus précise, à la figure de l'amoureuse, de la muse et de l'inspiratrice :

Je me pousse à bout, je m'en aperçois enfin et faute de mieux je me plains de moi :
je crois ne m'en prendre qu'à moi.
Mais c'est toi qui le souffres, qui l'entends, qui le vois au besoin (je te le montre).
Encore une fois, tu l'as lu, tu le lis, tu me corrigeras mes fautes de français.
En fin de compte, c'est toujours sur toi que ça retombe⁹⁸.

Celle que Cahun appelle « l'autre moi » devient alors, de manière voilée, l'un des personnages d'*Aveux non avenues*. Première destinataire de l'œuvre, sa présence et son soutien se lisent entre les lignes. Dans un portrait qu'elle fait d'elle, Cahun immortalise d'ailleurs sa compagne. La photographie *Suzanne Malherbe* (figure 23), réalisée en 1928, fait écho à l'autoportrait devant miroir mentionné plus haut (figure 17). Présentant les deux artistes en face de la même glace, toutes deux tournées vers l'objectif plutôt que vers leur reflet, ces deux œuvres renvoient l'une à l'autre sans être identiques. Elles symbolisent par le fait même le couple Cahun-Moore, « deux moi distincts, indépendants,

⁹⁸ Claude Cahun, *Aveux non avenues*, op. cit., p. 113.

bouches, découpées en forme de pétales, constituent une fleur que l'on effeuille comme une marguerite. La collaboration artistique des amantes laisse aussi des traces, subtiles et ambiguës, à travers le texte. Ainsi, dans certains passages d'*Aveux non avenues*, le « tu » anonyme semble

qui ne sont jamais tout à fait les mêmes ni tout à fait *autres*⁹⁹ ». Bien loin du modèle hétérosexuel normatif et uniformisant, qui faisait tant horreur à Cahun, la relation est ici basée sur la complémentarité dans la différence. Dans cette union égalitaire, qui s'étend à toutes les sphères de la vie, chacune des amantes garde intacte sa propre personnalité, mais en même temps se mêle à l'autre, y découvre son *alter ego* :

[...] la minute où nos deux têtes (ah ! que nos cheveux s'emmêlent indébrouillablement) se penchèrent sur une photographie. Portrait de l'un ou de l'autre, nos deux narcissismes s'y noyant, c'était l'impossible réalisé en un miroir magique. L'échange, la superposition, la fusion des désirs. L'unité de l'image obtenue par l'amitié étroite des deux corps¹⁰⁰.

Tant par leur collaboration artistique que par leur vie commune, Cahun et Moore échappent à la norme. Dans un rapport d'égal à égale, elles rendent floues les limites entre l'artiste et sa muse, mais aussi entre le *même* et l'*autre*. Tout comme les figures du double et de l'androgyné, le désir lesbien exprime une nouvelle manière d'être, qui s'engendre elle-même dans un espace entre tous les contraires.

⁹⁹ Andrea Oberhuber, « Aimer, s'aimer à s'y perdre ? Les jeux spéculaires de Cahun-Moore », *loc. cit.*, p. 91.

¹⁰⁰ Claude Cahun, *Aveux non avenues*, *op. cit.*, p. 13.

Conclusion

S'il semble de prime abord paradoxal d'aborder une œuvre par ce qui la *cache*, l'étude du masque dans la démarche artistique de Claude Cahun a néanmoins permis de mettre en lumière certains aspects d'un parcours des plus complexes. L'ensemble de l'œuvre cahunienne semble en effet relever d'un « [é]loge des paradoxes¹ », selon l'expression de l'auteure elle-même. Dans une grande mascarade, elle s'efforce de brouiller les pistes et de se dérober à toute interprétation totalisante. Plutôt que de chercher à enfermer l'œuvre dans une série de catégories rigides, nous avons préféré l'aborder comme elle se présente, dans ses ruptures et ses contradictions, dans sa singularité et sa marginalité. À travers le masque, l'œuvre se montre autant qu'elle se dissimule, ou plus justement se dévoile par le voilement. Tel un fil d'Ariane, le masque nous a donné l'occasion de pénétrer dans l'univers cahunien, en tissant notre chemin à travers les arts, les médias, les genres, les identités, les sexes et leurs représentations. Parcourant les indices et les jalons posés par Cahun, nous avons pu faire ressortir les idées dominantes de celle qui souhaitait ne « trac[er] que des ébauches² », afin que toujours « le mystère reste entier³ ». À travers les brèches laissées entrouvertes par Cahun, nous avons entrepris de tracer un portrait, aussi polymorphe que l'artiste elle-même : « Avec les morceaux, composer un vitrail. Travail de Byzance. Transparence, opacité⁴ ». Le travail que nous nous proposons de résumer ici a donc permis, en se

¹ Claude Cahun, *Aveux non avendus*, op. cit., p. 215.

² *Ibid*, p. 59.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibid*, p. 30.

penchant sur les occurrences du masque, de lier quelques-unes des facettes de l'œuvre, pour mieux en comprendre la portée.

Afin de bien ancrer notre recherche, il était d'abord nécessaire de situer la démarche cahunienne dans son contexte sociohistorique. Après avoir présenté Claude Cahun et son œuvre de manière générale, nous nous sommes penchée sur la place des femmes dans l'entre-deux-guerres, plus particulièrement par rapport au mouvement surréaliste. Si la communauté féminine de la rive gauche commence à s'imposer dans le Paris littéraire et artistique, en créant ses propres lieux de rassemblement et en participant activement au développement culturel de la capitale, le rôle des femmes dans le surréalisme reste trop souvent éludé. Dans ce groupe presque exclusivement constitué d'hommes, les femmes artistes sont fréquemment reléguées au rôle de la muse, du modèle ou de la maîtresse. Pourtant, plusieurs d'entre elles ont réussi à se distancier de ces stéréotypes, en pratiquant l'autoreprésentation : par l'autobiographie ou l'autoportrait, elles se détachent du regard masculin pour développer une vision personnelle. Claude Cahun figure incontestablement parmi ces artistes *en marge* du mouvement. Dans un parcours des plus originaux, elle propose une conception très particulière de l'identité : cette dernière se construit (et se déconstruit) dans le changement et la métamorphose. L'entreprise autobiographique d'*Aveux non avendus*, tout comme les autoportraits et les photomontages, sont la matérialisation d'un « je » qui change de visages aussi facilement que de noms. Grâce aux masques, l'identité se conçoit en facettes et en ruptures. De natures diverses, les masques revêtus par Cahun se manifestent sous deux principaux aspects. Alors que le premier relève du jeu et du théâtre, le second est de nature psychologique.

Le profil carnavalesque du masque cahunien a constitué le thème de notre second chapitre. Pour pouvoir mieux comprendre la manière dont Cahun en fait usage, nous l'avons d'abord recontextualisée : au sein du surréalisme, le masque primitif est un objet de fascination. Il est le symbole de l'art « instinctif » prôné par le mouvement, qui souhaite échapper à une société trop rationnelle et réfléchie. En le reproduisant et en s'en inspirant, les surréalistes tentent d'accéder à la fonction magique du masque : médiateur entre l'homme et le divin, il permet à l'individu qui le porte d'être habité par l'âme de l'entité représentée. Claude Cahun exploite elle-même le côté magique du masque, puisqu'elle se laisse pénétrer par l'ensemble de la personnalité et des caractéristiques des personnages joués. Mais plus qu'au masque primitif, les masques de Cahun, très souvent exubérants et caricaturaux, se réfèrent aux mondes du théâtre et du carnaval. Hautement personnel, le carnaval cahunien n'engage que chacun pour soi, le sujet n'ayant d'emprise que sur lui-même : « Vive et grandisse en moi celui, celle — ou simplement ce — qui me permit, jeune encore, de comprendre que je ne dois, car je ne puis, toucher, transformer que moi-même⁵ ». Jonglant avec des masques de natures diverses (visuels ou littéraires, physiques ou figurés) l'artiste élabore un univers où les identités se succèdent, où le sujet n'est plus subordonné aux catégories et aux codes sociaux. Ce monde singulier a fait l'objet de notre second sous-chapitre, dans lequel nous nous sommes penchée sur la théâtralité et l'onirique dans la démarche de Cahun. Dans la vie de tous les jours comme sur la scène de théâtre, dans l'œuvre littéraire comme dans l'œuvre photographique, elle prône le jeu permanent par des transformations ludiques et continues. Matérialisation d'un monde intérieur, tous ces déguisements s'affilient à la figure de l'enfant, à travers laquelle le rêve et l'imaginaire deviennent tangibles. Retrouver l'enfant en soi, c'est

⁵ *Ibid*, p. 233.

reconquérir son innocence, sa naïveté et sa joie de vivre. En laissant libre cours à son imagination pour s'inventer un monde au-delà du réel, Cahun rend accessibles toutes les identités et les personnages dont elle rêve, et peut les jouer à volonté. L'utilisation du masque devient alors un moyen de se diviniser, d'accéder au rang de démiurge : il revient à chacun de se forger selon ses propres désirs. Seuls éléments demeurant intacts dans la mascarade, nous avons vu dans un troisième temps comment l'œil et le regard sont investis d'une valeur symbolique. Emblématique de l'œuvre de Cahun, car fort et autonome, son regard fait d'elle un sujet pensant, qui ne se laisse pas asservir par l'observation de l'autre. L'œil se veut aussi la métonymie de l'art photographique, qui avec le surréalisme prend une autre dimension; rompant avec son rôle mimétique, il devient le lieu de la transformation du réel en une *surréalité*. Mais l'œil féminin, dans le contexte du surréalisme, est d'abord et avant tout la porte de l'inconscient, objet à la fois d'envoûtement et de terreur. Lorsqu'il est crevé ou blessé, comme c'est le cas dans de nombreuses œuvres, il symbolise un regard qui se tourne vers soi. En mutilant ce dernier dans un passage d'*Aveux non avendus*, et en se représentant les yeux fermés ou voilés dans certains autoportraits, Cahun plonge à l'intérieur d'elle-même, jusqu'aux méandres de son « aventure invisible⁶ ».

Dans cette introspection, le masque prend un autre aspect, de nature psychologique. Au cours du troisième chapitre, nous nous sommes appliquée à mieux comprendre les tenants et aboutissants de l'utilisation du masque, surtout lorsque le sujet masqué est une femme. Après nous être questionnée sur le port du masque dans l'art féminin, nous avons remarqué qu'il s'agissait pour les femmes d'un moyen d'endosser des rôles que la société leur refuse. En se masquant, elles arrivent à transcender les

⁶ *Ibid*, p. 1.

catégories sexuelles, et à se détacher des implications sociales de la « féminité ». Les artistes surréalistes annoncent en ce sens les théories contemporaines sur le sexe et le *gender*, notamment celles développées par Judith Butler. Parce qu'elle propose une nouvelle façon d'être, qui englobe les particularités des deux sexes pour mieux les dépasser, Claude Cahun franchit un pas de plus. Elle devient une *persona* qui n'existe que dans une mascarade continue, où le « féminin » est indissociable du « masculin », et où « mensonge » et « vérité » s'entremêlent. Faisant défiler les masques, elle prive le sujet de toute cohérence, et le construit dans un entre-deux identitaire qui se manifeste à travers trois figures principales : le double, l'androgynisme et le désir lesbien. Le premier poursuit le sujet comme une ombre, et l'empêche de se concevoir en tant qu'entité unique et homogène. Le moi est habité par plusieurs parcelles d'âme distinctes, qui souvent se disputent la prédominance. Lorsqu'il se manifeste dans des œuvres littéraires fictionnelles, comme dans les nouvelles *Héroïnes*, le double se décline en une série de masques et d'identités, derrière lesquels peut se cacher Cahun. Reprenant (et travestissant) les mythes de personnages féminins légendaires, Cahun se fond dans d'autres peaux, tout en proposant sa vision de la « nouvelle femme ». À travers ses *Héroïnes*, l'auteure fait éclater la conception traditionnelle de la « féminité », et l'associe au plaisir pervers et à la subversion. Entre homme et femme, l'androgynisme est lui aussi une figure de l'ambiguïté. Contrairement au modèle hétérosexuel dominant, axé sur la famille et la filiation, il symbolise plutôt l'auto-engendrement et l'autosuffisance. Par delà les notions de *gender*, par delà toute catégorie prédéfinie, Cahun tente de se constituer androgynisme en « neutralisant » son corps, ou en endossant tour à tour les attributs propres à chacun des sexes. En se positionnant dans l'*indéfinition*, elle s'écarte de la norme sociale

et sexuelle pour tracer sa propre voie. Le désir lesbien, qui a constitué le thème de notre dernier sous-chapitre, s'est alors lui aussi imposé comme figure de la marginalité. Bien que sortant peu à peu du tabou, jusqu'à investir le domaine de l'art, l'homosexualité féminine demeure néanmoins perçue comme une pathologie, à laquelle s'intéressent de nombreux médecins et psychiatres de l'entre-deux-guerres. S'afficher ouvertement en tant que lesbienne, dans le contexte d'un surréalisme largement homophobe, constitue indubitablement un moyen pour Claude Cahun d'affirmer et d'assumer sa différence. Même si le désir lesbien n'est que rarement manifesté explicitement dans l'œuvre de l'artiste, il est à la base même de sa création. Grâce à la collaboration féminine, dans le parcours artistique comme dans la vie, Claude Cahun et son *alter ego*, Marcel Moore, se créent une relation non-conformiste, basée sur la complémentarité dans la différence. Loin d'un modèle hétérosexuel et familial jugé trop restreignant, elles préconisent, comme l'ensemble de la communauté des femmes de la rive gauche, un mode de vie autre. Double, androgyne et désir lesbien sont donc des procédés à travers lesquels Cahun s'inscrit en marge de sa société, dans un processus d'autocréation tout à fait indépendant. Tout comme les masques physiques, les masques psychologiques rompent avec la conception traditionnelle du sujet, en le transposant dans un monde régi par d'autres règles. L'unicité devient multiple, le « masculin » et le « féminin » renvoient l'un à l'autre, la duperie ne peut plus être départagée de l'authenticité, ni la vérité du mensonge. Peu importe la forme qu'ils prennent, les masques cahuniens donnent vie à un « je » tout-puissant, maître et dieu de lui-même, qui ne se laisse pas modeler par l'*autre*. En fuyant, en se dérochant sous ses masques et ses métamorphoses, le sujet garde intact son secret, qu'il ne livre jamais tout à fait⁷ :

⁷ Dans son essai *Les paris sont ouverts*, dans *Écrits*, *op. cit.*, Cahun fait courir dans le haut de chacune des

On a relevé le rideau
 cinq fois,
 six fois peut-être;
 mais il a fini par rester baissé,
 non levé, sur l'Acteur⁸.

Lever complètement ce rideau s'avérerait impossible, et dérogerait à la visée d'une démarche qui justement trouve son sens à travers l'ambiguïté, le mystère et le chaos. Nous avons tout de même réussi à en soulever un coin, pour voir apparaître la silhouette furtive de l'Actrice. Mais sitôt démasquée, elle ne tarde pas à s'inventer un nouveau rôle.



Figure 24
 Claude Cahun, *Le chemin des chats V*
 (1948), 20,1 cm × 15,2 cm

pages un bandeau de texte portant la mention suivante : « LA POÉSIE LIVRE SON SECRET GARDE SON SECRET LIVRE SON SECRET ». Sans début ni fin, cette phrase paradoxale peut aussi être appliquée à l'être en général, qui se masque et se démasque, mais qui jamais ne se fixe ou n'abdique son mystère.

⁸ Claude Cahun, *Aveux non avemus*, *op. cit.*, p. 45.

Bibliographie

1. Œuvres

BATAILLE, Georges, *Histoire de l'œil*, dans *Madame Edwarda suivi de Le Mort et de Histoire de l'œil*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 10/18, 2002, p. 87-181.

BAUDELAIRE, Charles, « Le peintre de la vie moderne », dans *Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres œuvres critiques*, Paris, Éditions Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1986, p. 453-502.

BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1949.

BRETON, André, *Nadja*, Gallimard, coll. « Folio », 1964.

BRETON, André, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965.

BRETON, André, *Entretiens (1913-1952)*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1969.

BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1979.

BUÑUEL, Luis, *Mon dernier soupir*, Paris, Laffont, 1982.

BUÑUEL, Luis et Salvador Dalí, *Un chien andalou*, New York, Interama Video Classics, 1990.

CAHUN, Claude, *Aveux non avendus*, illustré d'héliogravures composées par Moore d'après les projets de l'auteur, Paris, Éditions du Carrefour, 1930.

CAHUN, Claude, *Écrits*, édition présentée et établie par François Leperlier, Paris, Jean-Michel Place, 2002.

FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté*, dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1985, p. 209-263.

NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1971.

NIETZSCHE, Friedrich, *Le gai savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1982.

PLATON, *Le Banquet*, Paris, GF Flammarion, 1992.

RIMBAUD, Arthur, « Lettres dites du Voyant », dans *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1999, p. 83-94.

2. Catalogues d'exposition

Claude Cahun photographe, catalogue d'exposition du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Paris, Jean-Michel Place, 1995.

Claude Cahun, Bilder, catalogue d'exposition, sous la direction de Heike Ander et Dirk Snauwaert, München, Schirmer-Mosel, 1997.

Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography, catalogue d'exposition, sous la direction de Jennifer Blessing, New York, Guggenheim Museum Publications, 1997.

Claude Cahun, introduction par François Leperlier, Paris, Nathan, coll. « Photo Poche », 1999.

3. Études

ADAMOVICZ, Elza, « Claude Cahun surréaliste : auto-montage, photo-portraits », *Interfaces. Image texte langage*, 17, 2000, p. 57-71.

ALLARD, Geneviève et Pierre Lefort, *Le masque*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 1984.

ANTLE, Martine, « Les femmes photographes du surréalisme », dans Georgiana Colville et Katharine Conley (dir.), *La femme s'entête, la part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal et Ritter, coll. « Pleine Marge », 1998, p. 91-98.

BARON, Catherine, *Métamorphose et écriture autobiographique dans Aveux non avendus de Claude Cahun*, Montréal, Université de Montréal, mémoire de maîtrise non publié, sous la direction d'Andrea Oberhuber, 2004.

BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, dans *Œuvres complètes*, tome V, Paris, Seuil, 2002, p. 785-892.

BAKTHINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1990.

BÉGUIN, Albert, « L'androgynie », *Minotaure*, 11, mai 1938, p.10-11 et 66.

BENSTOCK, Shari, *Femmes de la Rive Gauche, Paris 1900-1940*, Paris, Éditions des Femmes, 1987.

BONNET, Marie-Jo, *Les Deux Amies. Essai sur le couple de femmes dans l'art*, Paris, Éditions Blanche, 2000.

BONNET, Marie-Jo, *Les Relations amoureuses entre les femmes : XVI^e-XX^e siècle*, Paris, Odile Jacob, 2001.

BORZELLO, Frances, *Femmes au miroir, une histoire de l'autportrait féminin*, Paris, Thames and Hudson, 1998.

BRAUER, Florence, *Claude Cahun : Speculum de la même femme*, Colorado, University of Colorado, thèse de doctorat non publiée, 1996.

BRAUER, Florence, « L'amer/La mère chez Claude Cahun », dans Georgiana Colvile et Katharine Conley (dir.), *La femme s'entête, la part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal et Ritter, coll. « Pleine Marge », 1998, p. 117-125.

BUTLER, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.

BUTLER, Judith, *Bodies That Matter : On the Discursive Limits of Sex*, New York, Routledge, 1993.

CAILLOIS, Roger, « Préface » dans Henriette Demoulin-Bernard et Georges Pierre, *Masques*, Paris, Olivier Perrin, 1965, p. 3-8.

CAWS, Mary Ann, « Ladies Shot and Painted : Female Embodiment in Surrealist Art », dans Susan Rubin Suleiman (dir.), *The Female Body in Western Culture : Contemporary Perspectives*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1986, p. 262-287.

CAWS, Mary Ann, Rudolf Kuenzli et Gwen Raaberg (dir.), *Surrealism and Women*, Cambridge-London, MIT Press, 1991.

CAWS, Mary Ann, *The Surrealist Look. An Erotics of Encounter*, Cambridge-London, MIT Press, 1997.

CHADWICK, Whitney, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Chêne, 1986.

CHADWICK, Whitney (dir.), *Mirror Images : Women, Surrealism, and Self-representation*, Cambridge-London, MIT Press, 1998.

CLAIR, Jean, « La Pointe à l'œil », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 11, 1983, p. 64-99.

CLAIR, Jean, *Méduse : contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, Gallimard, 1989.

COLVILE, Georgiana, « Filles d'Hélène, sœurs d'Alice : mythe de la femme surréaliste, mis(e) à nu par elle-même », dans Jacqueline Chénieux-Gendron et Yves Vadé (dir.), *Pensée mythique et Surréalisme*, Paris, Lachenal et Ritter, coll. « Pleine marge », 1996, p. 245-262.

COLVILE, Georgiana et Katharine Conley (dir.), *La femme s'entête, la part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal et Ritter, coll. « Pleine Marge », 1998.

COLVILE, Georgiana, *Scandaleusement d'elles : trente-quatre femmes surréalistes*, Paris, Jean-Michel Place, 1999.

CONLEY, Katharine, « La nature double des yeux (regardés/regardants) de la femme dans le surréalisme », dans Georgiana Colvile et Katharine Conley (dir.), *La femme s'entête, la part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal et Ritter, coll. « Pleine Marge », 1998, p. 71-89.

COTTINGHAM, Laura, *Cherchez Claude Cahun — une enquête de Laura Cottingham*, Lyon, Carobella ex-natura, 2002.

DEAN, Carolyn, « Claude Cahun's Double », *Yale French Studies*, 90, 1996, p. 71-92.

FRIZOT, Michel, « Les métamorphoses de l'image. Photo-graphisme et détournements de sens », dans Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas-Adam Biro, 1994, p. 431-455.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise et Jean-Pierre Vernant, « Divinités au masque dans la Grèce ancienne », dans Odette Aslan et Denis Bablet (dir.), *Le masque. Du rite au théâtre*, Paris, CNRS Éditions, 1985, p. 19-26.

GAUTHIER, Xavière, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971.

GOLDWATER, Robert, *Le Primitivisme dans l'art moderne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

GUMBRECHT, Hans Ulrich, « Why Intermediality — if at all ? », *Intermédialités*, 2, automne 2003, p. 173-178.

HUBERT, Renée Riese, *Magnifying Mirrors : Women, Surrealism, & Partnership*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1994.

JAGUER, Édouard, *Les mystères de la chambre noire : le surréalisme et la photographie*, Paris, Flammarion, 1982.

KRAFFT-EBING, Richard Von, *Psychopathia sexualis : étude médico-légale à l'usage des médecins et des juristes*, Paris, Payot, 1969.

KRAUSS, Rosalind, Jane Livingston et Dawn Ades, *Explosante-Fixe : photographie et surréalisme*, Paris, Centre Georges Pompidou/Hazan, 1985.

KRAUSS, Rosalind, « The Photographic Conditions of Surrealism », dans *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1985, p. 87-118.

LACAN, Jacques, *Écrits I*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1966, p. 90.

La Révolution surréaliste, 11, mars 1928.

La femme surréaliste, numéro spécial de *Obliques*, 14-15, 1977.

LAQUEUR, Thomas Walter, *La fabrique du sexe*, Paris, Gallimard, 1992.

LASALLE, Honor, « The Sightless Woman in Surrealist Photography », *Afterimage*, décembre 1987, p. 4-5.

LASALLE, Honor et Abigail Solomon-Godeau, « Surrealist Confession : Claude Cahun's Photomontages », *Afterimage*, mars 1992, p. 10-13.

LEPERLIER, François, *Claude Cahun, l'écart et la métamorphose*, Paris, Jean-Michel Place, 1992.

LEPERLIER, François, « L'assomption de Claude Cahun », dans Georgiana Colville et Katharine Conley (dir.), *La femme s'entête, la part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal et Ritter, coll. « Pleine Marge », 1998, p. 100-116.

LEBOVICI, Elisabeth, « "I'm in training. Don't Kiss me" », *Claude Cahun photographe*, catalogue d'exposition du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Paris, Jean-Michel Place, 1995, p.17-21.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *La voie des masques*, Paris, Librairie Plon, coll. « Agora », 1979.

LICHTENSTEIN, Therese, « A Mutable Mirror : Claude Cahun », *Artforum*, 30, avril 1992, p. 64-67.

LOTTMAN, Herbert R., *La Rive gauche, du Front populaire à la guerre froide*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

MAMCZARZ, Irène, *Le masque et l'âme : de l'improvisation à la création théâtrale*, Paris, Klincksieck, 1999.

- MAURER, Evan, « Dada et surréalisme », dans William Rubin (dir.), *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, Paris, Flammarion, 1991, p. 535-593.
- MÉCHOULAN, Éric, « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, 1, printemps 2003, p. 9-27.
- MESKIMMON, Marsha, *The Art of Reflection : Women Artists' Self-Portraiture in the Twentieth Century*, New York, Columbia University Press, 1996.
- MESKIMMON, Marsha, *Women Making Art*, London, Routledge, 2003.
- MILLOT, Catherine, *Horsexe : essai sur le transsexualisme*, Paris, Point Hors Ligne, 1983.
- MONAHAN, Laurie, « Radical Transformations : Claude Cahun and the Masquerade of Womanliness », dans Catherine de Zegher (dir.), *Inside the Visible : An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of, and From the Feminine*, Cambridge-London, MIT Press, 1996, p. 125-133.
- MORRIS, Sharon, « The Androgynous Self : Höch and Cahun », dans Phoebe Davidson, Jo Eadie, Clare Hemmings, Ann Kaloski et Merl Storr (dir.), dans *The Bisexual Imaginary : Representation, Identity and Desire*, London, Cassell, 1997, p. 161-180.
- MUNDY, Jennifer (dir.), *Surrealism : Desire Unbound*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 2001.
- NAPIER, David, *Masks, Transformation, and Paradox*, Berkley, University of California Press, 1986.
- OBERHUBER, Andrea, « Cross-gender meets cross-media : Claude Cahuns Maskeraden », dans Katarina Hanau (dir.), *GeschlechterDifferenzen*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1999, p. 121-132.
- OBERHUBER, Andrea, « "Que Salmacis surtout évite Salmacis!" Claude Cahuns literarisch-fotografische Verkörperungen des Anderen », dans Dirk Naguschweski et Sabine Schrader (dir.), *Sehen, Lesen, Begehren : Homosexualität in französischer Literatur und Kultur*, coll. « Gender Studies Romanistik », 6, Berlin, Édition Tranvia/Walter Frey, 2001, p. 67-81.
- OBERHUBER, Andrea, « Ironie und Ent-/Verführungsstrategie in Claude Cahuns *Héroïnes* : Metamorphosen an den Rändern der Avantgarde », dans Rolf Lohse et Ludger Scherer (dir.), *Avantgarde und Komik*, Amsterdam, Rodopi, 2004, p. 173-185.
- OBERHUBER, Andrea, « Aimer, s'aimer à s'y perdre ? Les jeux spéculaires de Cahun-Moore », *Intermédialités*, 4, automne 2004, p. 87-114.

OBERHUBER, Andrea, « Pour une esthétique de l'entre-deux : à propos des stratégies intermédiales dans l'œuvre de Claude Cahun », *Narratologie*, 6, 2005 (à paraître).

PAECH, Joachim (dir.), *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*, Stuttgart, Metzler, 1994.

PAECH, Joachim, « Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen », dans Jörg Helbig (dir.), *Intermedialität : Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1999, p. 14-30.

RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Librairie José Corti, 1969.

RHODES, Colin, *Le Primitivisme et l'art moderne*, Paris, Thames and Hudson, coll. « L'univers de l'art », 1997.

RICHTER, Hans, *Dada, art et anti-art*, Bruxelles, Éditions de la Connaissance, 1965.

RIVIERE, Joan, « Womanliness as a Masquerade », dans *The Inner World and Joan Riviere, Collected Papers 1920-1958*, London, Karnac Books, 1991.

SALOMON-GODEAU, Abigail, « The Equivocal "I" : Claude Cahun as Lesbian Subject », dans Shelley Rice (dir.), *Inverted Odysseys : Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, Cambridge-London, MIT Press, 1999.

SORELL, Walter, *The Other Face : The Masks in the Arts*, London, Thames and Hudson, 1973.

STICH, Sidra et James Clifford, *Anxious Visions : Surrealist Art*, New York, Abbeville Press, 1990.

STOLLER, Robert, *Sex and Gender: On the Development of Masculinity and Femininity*, Londres, Hogarth Press, 1968.

STOLLER, Robert, *Masculin ou féminin ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

SULEIMAN, Susan Rubin, *Subversive Intent : Gender, Politics and the Avant-Garde*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1990.

Surrealism and Women, numéro spécial de *Dada/Surrealism*, 18, 1990.

TSEELON, Efrat (dir.), *Masquerade and Identities. Essays on Gender, Sexuality and Marginality*, London, Routledge, 2001.

VERGINE, Léa, *L'autre moitié de l'avant-garde 1910-1940 : femmes peintres et femmes sculpteurs dans les mouvements d'avant-garde historiques*, Paris, Des Femmes, 1982.

WALTER, Sorell, *The Other Face : The Mask in the Arts*, Indianapolis, Boobs-Merrill, 1973.

WEININGER, Otto, *Sexe et caractère*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1989

WEISS, Andrea, *Paris était une femme*, Paris, Anatolia Éditions, 1996.

4. Ouvrage de référence

Le Grand Robert, tome 4, Paris, Bordas, 2001.

